

# A milonga gaúcha na gênese do Quinteto para violão e quarteto de cordas, de Fernando Mattos

*The gaucho milonga at the genesis of the Quintet for guitar and string quartet, by Fernando Mattos*

DANIEL WOLFF\*

Artigo completo submetido a 2 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, músico.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Instituto de Artes; Programa de Pós-Graduação em Música. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: daniel@danielwolff.com

**Resumo:** O presente trabalho analisa o uso da milonga gaúcha como elemento gerador do Quinteto para violão e quarteto de cordas (2008), do compositor brasileiro Fernando Mattos. Após uma breve contextualização da milonga, analisa-se como esta serviu de base para a criação de uma série dodecafônica, da qual foram geradas matrizes a partir de distintas manipulações seriais. Descreve-se também o uso de outros elementos da milonga, bem como demais influências que contribuíram para o processo composicional.

**Palavras chave:** Fernando Mattos / milonga / violão / quinteto.

**Abstract:** *The present work analyses the use of the gaucho milonga as a building element of the Quintet for guitar and string quartet (2008), by Brazilian composer Fernando Mattos. After examining the background of the milonga, we analyze how it served as a basis for the creation of a twelve-tone series, from which matrixes were generated through diverse serial manipulations. The use of other milonga elements is also investigated, as well as further influences that contributed to the composition process.*

**Keywords:** *Fernando Mattos / milonga / guitar / quintet.*

## Introdução

Fernando Lewis de Mattos (n. 1963), compositor brasileiro, natural de Porto Alegre, é Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde integra o quadro de professores do Departamento de Música. Compôs para diversas formações vocais e instrumentais, música eletroacústica e trilhas para cinema e teatro. Ganhou duas vezes o Prêmio Açorianos como melhor compositor erudito (Wolff, 2015: 6).

Seu Quinteto para violão e quarteto de cordas (2008), foi dedicado ao autor deste artigo, que o gravou no disco *Porto Allegro* (2013), vencedor de três Prêmios Açorianos — incluindo o de Melhor Disco Erudito. A obra é uma adaptação do Concerto nº 2 para Violão e Orquestra (2002), também estreado pelo presente autor, frente à Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (reg. Antonio Cunha), em 2006.

Ao longo dos três movimentos da obra, que seguem a estrutura do concerto clássico (rápido-lento-rápido), percebe-se a influência da milonga gaúcha na gênese do material rítmico, melódico e harmônico. O presente trabalho pretende demonstrar os procedimentos composicionais de Mattos para derivar, da estrutura simples da milonga, material temático capaz de sustentar uma complexa obra de 26 minutos de duração.

### 1. A milonga

Apesar de comumente associada com a cultura Argentina, a milonga e diversos outros ritmos folclóricos cruzaram fronteiras e expandiram-se para o sul do Brasil, território que fora destinado ao domínio espanhol pelo tratado de Tordesilhas (1494), mas onde de fato predominou a colonização portuguesa, conforme posteriormente ratificado pelos tratados de Madri (1750) e de Santo Ildefonso (1777) (Muradás, 2008).

Porto Alegre, cidade de Fernando Mattos, é a capital do Rio Grande do Sul, estado mais setentrional do Brasil.

*Pela proximidade geográfica com a Argentina e o Uruguai, a cultura portoalegrense tem muito em comum com a dos países do Rio da Prata. No âmbito musical, tal proximidade pode ser percebida em distintos aspectos. Os ritmos folclóricos dos gauchos do Prata, como a milonga e o chamamé, desenvolveram-se também no Rio Grande do Sul, cujos habitantes são denominados gaúchos no Brasil. (Wolff, 2008:18).*

Autores como Vega, Ayestarán e Borges apontam que o termo milonga já está presente na Argentina e Uruguai na segunda metade do século dezenove, como mencionado por Ventura Lynch e Lucio López na década de 1880 (Sosa, 2012: 61-65).

Bangel descreve assim a milonga:

*A característica marcante da milonga está no baixo ou bordões do violão, que soam como baixo-obstinado em tonalidade menor. A síncopa larga do baixo e a languidez melódica traduzem a presença do negro nesse gênero de música.*

*A milonga é gaúcha pampeana e comum ao Brasil, Argentina e Uruguai.*

*A milonga é composta em diversos andamentos. É viva, quando dançada, e lenta, sonhadora [...], quando executada para ambientação da declamação (payada) (Bangel, 1989: 43).*

A síncopa larga dos baixos, à qual se refere Bangel, pode ser observada na Figura 1, que apresenta o padrão típico do acompanhamento da milonga ao violão.

O compasso é quaternário. Contudo, a acentuação resultante, em função da disposição dos baixos, é de 3+3+2 (dois grupos de três colcheias seguidos de um grupo de duas colcheias), padrão rítmico que será frequentemente explorado por Mattos, como veremos a seguir.

## 2. O uso da milonga no Quinteto de Fernando Mattos

### 2.1 Procedimentos composicionais: gênese do material harmônico e melódico

Mattos comenta que, para a criação do material melódico e harmônico do quinteto, empregou uma técnica semelhante à que usara em sua Sonata para violão solo (2002), inspirada no conto *Sonata* (1932), do escritor gaúcho Érico Veríssimo (Mattos, 2017). A influência da música na obra literária de Érico Veríssimo já foi amplamente discutida por Werlang (2009). Contudo, temos aqui o caso oposto: é a literatura de Veríssimo que influencia a criação musical de Mattos. Mais precisamente, a seguinte passagem:

*A história que vou contar não tem a rigor um princípio, um meio e um fim. O Tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para a Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto feito de antigas águas ficadas, e só Deus sabe o que então nos poderá acontecer (Veríssimo, 2007: 250).*

Mattos interessou-se pela ideia de um tempo não linear, mas sim em forma de espiral, conforme implícito no trecho acima. Decidiu aplicar este princípio ao sistema dodecafônico desenvolvido por Arnold Schoenberg. Sua técnica consiste em criar uma série de doze tons, a partir da qual será gerada uma “matriz 12 x 12” (ver Strauss, 1990: 122-3). Mattos seleciona as notas a partir de uma leitura da matriz em forma de espiral (Figura 2). Foram utilizadas matrizes adicionais,

# MILONGA

(acompanhamento)

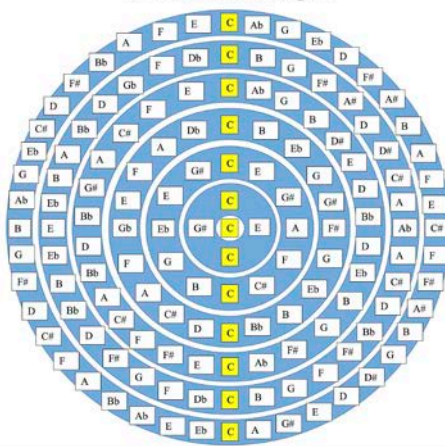


**Figura 1** · Acompanhamento típico da milonga gaúcha, ao violão. Fonte: própria.

**Matriz 12 x 12**  
(as setas indicam a direção de leitura da espiral)

	I <sub>0</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>11</sub>	
P <sub>0</sub>	C	A <sub>b</sub>	G	E <sub>b</sub>	D	G <sub>b</sub>	B <sub>b</sub>	B	A	F	E	D <sub>b</sub>	R <sub>0</sub>
P <sub>4</sub>	E	C	B	G	G <sub>b</sub>	B <sub>b</sub>	D	E <sub>b</sub>	D <sub>b</sub>	A	A <sub>b</sub>	F	R <sub>4</sub>
P <sub>5</sub>	F	D <sub>b</sub>	C	A <sub>b</sub>	G	B	E <sub>b</sub>	E	D	B <sub>b</sub>	A	G <sub>b</sub>	R <sub>5</sub>
P <sub>9</sub>	A	F	E	C	B	E <sub>b</sub>	G	A <sub>b</sub>	G <sub>b</sub>	D	D <sub>b</sub>	B <sub>b</sub>	R <sub>9</sub>
P <sub>10</sub>	B <sub>b</sub>	G <sub>b</sub>	F	D <sub>b</sub>	C	E	A <sub>b</sub>	A	G	E <sub>b</sub>	D	B	R <sub>10</sub>
P <sub>6</sub>	G <sub>b</sub>	D	D <sub>b</sub>	A	A <sub>b</sub>	C	E	F	E <sub>b</sub>	B	B <sub>b</sub>	G	R <sub>6</sub>
P <sub>2</sub>	D	B <sub>b</sub>	A	F	E	A <sub>b</sub>	C	D <sub>b</sub>	B	G	G <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	R <sub>2</sub>
P <sub>1</sub>	D <sub>b</sub>	A	A <sub>b</sub>	E	E <sub>b</sub>	G	B	C	B <sub>b</sub>	G <sub>b</sub>	F	D	R <sub>1</sub>
P <sub>3</sub>	E <sub>b</sub>	B	B <sub>b</sub>	G <sub>b</sub>	F	A	D <sub>b</sub>	D	C	A <sub>b</sub>	G	E	R <sub>3</sub>
P <sub>7</sub>	G	E <sub>b</sub>	D	B <sub>b</sub>	A	D <sub>b</sub>	F	G <sub>b</sub>	E	C	B	A <sub>b</sub>	R <sub>7</sub>
P <sub>8</sub>	A <sub>b</sub>	E	E <sub>b</sub>	B	B <sub>b</sub>	D	G <sub>b</sub>	G	F	D <sub>b</sub>	C	A	R <sub>8</sub>
P <sub>11</sub>	B	G	G <sub>b</sub>	D	D <sub>b</sub>	F	A	B <sub>b</sub>	A <sub>b</sub>	E	E <sub>b</sub>	C	R <sub>11</sub>
R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>10</sub>

**Matriz em forma de espiral**



**Figura 2** · Matriz 12 x 12 da série dodecafônica e sua leitura em forma de espiral. Fonte: F. Mattos.

**Baixos da milonga**

**Série dodecafônica**

**Figura 3** - Comparação dos baixos da milonga com a série dodecafônica utilizada por Mattos no Quinteto. Fonte: própria.

**MILONGA**

**QUINTETO**

1. MOVIDO (Comp. 1-10) Fernando Mattos

*Vivo*

**Figura 4** - Fernando Mattos, Quinteto, comp. 1-8: Relação intervalar com a milonga. Fonte: própria.

geradas a partir da série original mediante operações como a multiplicação, desenvolvida por Pierre Boulez (Strauss, 1990:235ff), e derivação (Eimert, 1952).

Comparemos a série utilizada por Mattos no Quinteto com os baixos do acompanhamento da milonga (Figura 3). Em termos tonais, a nota fá, único baixo estranho ao acorde de lá menor, pode ser interpretada como uma bordadura (assumindo um mi implícito no acorde, no início do compasso) ou apojatura (apesar de não ocorrer propriamente em um tempo forte). Já em um contexto não tonal, os três baixos do compasso (lá, fá, mi) podem ser entendidos como um conjunto de classe de alturas (*pitch-class set*), conforme descrito por Allen Forte (1973: 1-3), mais precisamente, o conjunto  $[0,1,5]$ . Este elemento aparecerá constantemente no quinteto, tanto em forma melódica quanto harmônica.

*A possibilidade de apresentar uma ideia musical de diversas maneiras — melódica, harmônica, ou uma combinação da ambas — é parte do que Schoenberg quis dizer em sua famosa declaração, “O espaço de duas ou mais dimensões no qual ideias musicais são apresentadas é uma unidade” (Strauss, 1990:26, tradução minha).*

Na série dodecafônica utilizada por Mattos nos três movimentos do quinteto, os baixos típicos da milonga (uma sexta menor ascendente seguida de uma segunda menor descendente) aparecem em três transposições, conforme indicado pelos colchetes na figura 3. A citação clara e reiterada da linha de baixo da milonga na confecção da série não apenas contribuirá para a unidade da obra — através da relação temática entre os movimentos — como também permitirá alusões frequentes à sonoridade típica da milonga. A presença constante do conjunto  $[0,1,5]$  decorre, portanto, de uma decisão deliberada de utilizá-lo quase como um motivo gerador da série dodecafônica.

Todos os movimentos começam e, exceto pelo segundo, terminam com a nota dó — primeira nota da série — que exerce uma função de eixo harmônico. Tanto na matriz original quanto em todas as suas permutações e derivações, a nota dó ocupará o eixo vertical da espiral (nas matrizes quadradas, coincide com a diagonal descendente a partir do canto superior direito), conforme indicado em amarelo na figura 2, acima.

Mattos (2017) comenta, contudo, que nem sempre segue a ordem literal da série. Quando busca uma sonoridade em especial, ou para fins de idiomatismo instrumental, ocasionalmente muda a ordenação das notas.

Uma vez elucidado o procedimento de escolha das alturas, vejamos como Mattos combina este material melódico e harmônico com outros parâmetros.

Violão. *mf*

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Figura 5 : Fernando Mattos, Quinteto, Movido, comp. 11-15. Fonte: F. Mattos.

Baixas da milonga

306 Andante *mp*

poco rit.

a tempo *mp*

poco rit.

attaca

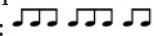
"acorde de Trisão"

Figura 6 : Fernando Mattos, Quinteto, Movido, comp. 387-89. Fonte: própria.

**Figura 7** · Fernando Mattos, Quinteto, Milonga, comp. 134-37. Fonte: F. Mattos.

## 2.2 Primeiro movimento: Movido

No primeiro movimento, em forma de allegro de sonata, o solo inicial de violão emprega os intervalos típicos dos baixos da milonga (segunda e sexta menores), em distintas transposições, como indicado pelos retângulos azuis (figura 4). Os círculos vermelhos mostram exemplos de uso adicional de segundas menores. Deslocamentos de oitava contribuem para que as relações intervalares da milonga apareçam de forma subliminar, pouco perceptível ao ouvinte.

Também as características rítmicas da milonga são desconstruídas. O ritmo tradicional, como mencionado anteriormente (Figura 1), é composto de dois grupos de três colcheias seguidos por um grupo de duas colcheias: . Na Figura 4, vemos que Mattos também utiliza grupos de duas e três colcheias, mas distribuídos de forma diferente, com alternância de compassos, resultando nos chamados ritmos aditivos.

Arítmica aditiva é obtida através da soma de unidades menores, agrupadas para formar unidades maiores, que podem não possuir um divisor comum (é o caso dos grupos de duas e três colcheias), uma possível influência da música trazida da África pelos escravos (Pauli, 2015: 97). Os agrupamentos rítmicos criados por Mattos são reforçados pelos ataques das cordas, em notas curtas e acentuadas (Figura 5).

Esta textura é intercalada com cadências curtas para violão solo, onde os



Figure 8 shows the musical score for the final of Fernando Mattos's Quinteto. It features three staves: VI. S. (Violin I), Vn. I (Violin II), and Vn. II (Viola). The music starts at measure 8 and includes triplets and repeat signs with counts like [x3], [x4], and [x3].

**Figura 8** - Fernando Mattos, Quinteto, Final, comp. 8-10. Fonte: F. Mattos.

Figure 9 displays three compositions from the third movement. The first, 'Comp. 57-58: riff de guitarra', is for VI. S. and includes a 'rall.' marking. The second, 'Comp. 85-88: pontilhismo (L. Cosme)', involves all four string instruments (VI. S., Vn. I, Vn. II, and Vc.) with various articulations like 'pizz.', 'arco', and 'mf'. The third, 'Comp. 105-09: vanerão', is for VI. S., Vn. I, and Vn. II, featuring a tempo marking of 'poco più mosso' and a note value of '♩ = 96'. A performance instruction states: '(\*\*) Colpear as cordas com o punho cerrado, de forma a gerar um som seco.

**Figura 9** - Influências no terceiro movimento. Fonte: própria.

**Figura 10** · Fernando Mattos, Quinteto, Final, comp. 201-02. Fonte: própria.

intervalos da milonga — obtidos a partir da leitura em espiral da matriz dodecafônica — fornecem a base do material melódico e harmônico. A cadência final conclui o movimento com uma citação mais explícita dos baixos da milonga, em distintas transposições (indicadas por retângulos azuis), anunciando o material de abertura do segundo movimento (Figura 6). Mattos (2017) comenta que, inspirado no fato de que as três primeiras notas do Prelúdio de *Tristão e Isolda*, de Wagner — lá — fá — mi — coincidem com os baixos de milonga, fez uma citação ao famoso “acorde de Tristão” no compasso final, mas faltando a nota si, ouvida individualmente dois compassos antes (indicado em vermelho).

### 2.3 Segundo movimento: Milonga

O segundo movimento da obra, intitulado Milonga, é aquele em que as alusões à mesma ocorrem de maneira mais explícita. No início, a série dodecafônica é executada na íntegra três vezes, pela viola e, em seguida, pelos violinos.

A partir do compasso 125, em andamento mais rápido, Mattos destaca a acentuação característica da milonga (3+3+2) nos arpejos do violão (compassos 134ff), reforçado pelos ataques *col legno* do segundo violino (Figura 7). Ao longo deste movimento, segundo Mattos (2017), diferentes padrões de milonga

(oriundos das variantes *porteña*, *oriental* e *pampeana*) são explorados. A referência principal, contudo, é a *pampeana* (também chamada de milonga campeira), a mais frequentemente encontrada no Rio Grande do Sul.

#### 2.4 Terceiro movimento: Final

No último movimento, em forma rondó, são retomados elementos dos dois movimentos iniciais. Os arpejos do violão com ritmos aditivos são agora combinados com adornos enfatizando o intervalo de segunda menor e o conjunto [0,5,1], nas cordas (Figura 8). O tratamento cíclico do material temático — reaproveitamento de movimentos anteriores — confere maior unidade à obra.

No movimento final, podemos encontrar referência a outro ritmo gaúcho, o vanerão, cujo “movimento rítmico característico está no baixo com marcação contínua de colcheia pontuada/semicolcheia e duas colcheias, com acento forte na última colcheia do compasso” (Bangel, 1989: 49). Mattos (2017) recorda outras duas referências. Os *riffs* dos solos de guitarristas de rock progressivo, que ouvia na adolescência, inspiraram as tercinas ligadas, em alta velocidade, das cadências do violão. Outra influência foi Luiz Cosme, compositor pesquisado por Mattos em suas teses de mestrado e doutorado. A seção pontilhista (compassos 69-104), que precede a citação do vanerão, foi inspirada na *Novena à Senhora da Graça*, de Cosme (Figura 9).

A obra conclui com mais uma alusão aos baixos da milonga, que são reiterados nas cordas, sobre um ostinato de arpejos ao violão, o qual enfatiza os mesmos intervalos (Figura 10). Utilizando uma técnica da *phase music*, Mattos cria um *stretto* no qual as entradas das cordas agudas se aproximam gradualmente, até alinhar-se para terminar de forma simultânea.

#### Conclusão

Como descrito acima, Mattos conseguiu adaptar características da milonga para criar uma nova obra, em linguagem composicional própria. Para tal, em lugar de replicar o estilo sonoro da milonga, optou por utilizar alguns de seus elementos e manipulá-los utilizando técnicas diversas.

A tradicional linha de baixo da milonga serviu de elemento gerador da série dodecafônica, onde aparece três vezes de forma literal. Mas o uso da série e de suas derivações é inovador: as matrizes 12 x 12 são lidas em forma de espiral, a partir da inspiração literária de Érico Veríssimo. Os agrupamentos rítmicos de duas e três colcheias são transformados pelo uso da rítmica aditiva e da *phase music*, mas a síncopa típica da milonga segue presente, sobretudo nos dois últimos movimentos.

A estrutura formal da obra segue o padrão do concerto clássico, com três

movimentos na ordem rápido-lento-rápido. A construção cíclica — com reaproveitamento de ideias entre os movimentos — e o uso da mesma série geradora para os três movimentos garantem a coesão geral da obra.

### Referências

- Bangel, Tasso (1989) *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento.
- Eimert, Herbert (1952) *Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel. ISBN: 978-3765100-15-4
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973. ISBN: 978-03-00021-20-2
- Mattos, Fernando L. (2017) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por via digital em 24 dez. 2017.
- Muradás, Jones. 2008. A geopolítica e a formação territorial do sul do Brasil. [Consult. 2017-23-12] Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15718/000682253.pdf?sequence=1>
- Pauli, Elvis; Paiva, Rodrigo G. (2015) "Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais." *Música Hodie*. ISSN 2317-6776. Vol. 15 (1): 87-103.
- Sosa, Marcos Vladimir Miraballes. 2012. A milonga no redemoinho da canção popular: Bebeto Alves e Vitor Ramil. [Consult. 2017-22-12] Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/61206/000863881.pdf?sequence=1>
- Strauss, Joseph N. (1990) *Introduction to Post-tonal Theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall. ISBN: 978-01-36866-92-1
- Veríssimo, Érico (2007) *Sonata*. In: Fantoches e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras.: 250-266.
- Werlang, Géron L. 2009. A música na obra de Erico Veríssimo: Polifonia, humanismo e crítica social. [Consult. 2017-24-12] Disponível em: [http://cascavel.ufsm.br/tede/tde\\_arquivos/16/TDE-2009-08-05T132154Z-2175/Publico/WERLANG,%20GERSON%20LUIS.pdf](http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_arquivos/16/TDE-2009-08-05T132154Z-2175/Publico/WERLANG,%20GERSON%20LUIS.pdf)
- Wolff, Daniel (2008) "O violão clássico em Porto Alegre." *Brasiliana*. ISSN 1516-2427. N. 18: 18-25.
- Wolff, Daniel (2015) *Música gaúcha para violão*. Porto Alegre: Marca Visual. ISBN: 978-85-61965-31-0