

O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada

Marcos Matturro Foschiera
Universidade Federal de Minas Gerais
marcosmatturro@gmail.com

Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
flateb@gmail.com

Resumo: Com o objetivo de definir o conceito de Performance Culturalmente Informada e exemplificá-lo, o texto, após uma introdução de cunho teórico, examina quatro obras para violão solo de Carlevaro (1974), Aguirre (2004), Sinesi (1994) e Moscardini (2006), todas inspiradas no candombe uruguaio. A abordagem visou demonstrar como uma compreensão de dados culturais do gênero, baseada principalmente em Ferreira (1997), Ayestarán (1966), Fernandez (2017) e Aharonián (2007), fornece ao intérprete um horizonte para especular, experimentar e criar, contribuindo para uma elaboração crítica e autônoma de sua performance. Assim, nas obras analisadas emergem possibilidades de absorver práticas do candombe tradicional relativas à percussividade, acentuação, articulação e caráter ritualístico, mesmo com todas as dificuldades que a tradução para o violão de uma manifestação essencialmente percussiva apresenta.

Palavras-chave: Performance Culturalmente Informada. Candombe. Violão latino-americano.

Uruguayan candombe in guitar works: elements for a culturally informed performance

Abstract: In order to define the concept of Culturally Informed Performance and exemplify it, the text, after a theoretical introduction, examines four solo guitar works by Carlevaro (1974), Aguirre (2004), Sinesi (1994) and Moscardini (2006), all inspired by Uruguayan candombe. The approach aimed to demonstrate how an understanding of cultural data of the genre, based mainly on Ferreira (1997), Ayestarán (1966), Fernandez (2017) and Aharonián (2007), provides the interpreter with a horizon to speculate, experiment and create, contributing to a critical and autonomous elaboration of his performance. Thus, in the works analyzed, possibilities emerge to absorb traditional candombe practices regarding percussion, accentuation, articulation and ritualistic character, even with all the difficulties that the translation of an essentially percussive manifestation into guitar presents.

Keywords: Culturally Informed Performance. Candombe. Latin American Guitar.

1. Introdução

Neste texto, ao lado de objetivos mais específicos relativos ao repertório latino-americano para violão e ao gênero uruguaio candombe, pretendemos colocar sob exame o conceito de “Performance Culturalmente Informada”. Trata-se, até aqui, de expressão bem pouco utilizada na produção acadêmica em música. A busca em bases de dados

variadas¹, incluindo expressões de significação similar², retornou poucos exemplos, devendo-se destacar entre eles³ Medeiros e Silva (2014), o único texto que de fato propõe o conceito, ainda que rapidamente, valendo-se para tanto da quase inevitável analogia com o muito mais consolidado Performance Historicamente Informada.

A despeito dessa raridade, o conceito parece não só abrangente para fundamentar várias investigações em andamento ou recentemente concluídas na área de Performance Musical, como também promissor para as perspectivas do jovem campo, ainda bastante aberto e receptivo, da Pesquisa Artística.

A fim de caracterizar com o devido rigor a Performance Culturalmente Informada, é preciso satisfazer a algumas exigências, quais sejam: indagar pelas práticas musicais que o conceito se dispõe a cobrir; pôr à prova a sua necessidade, isto é, demonstrar que ele é mais preciso do que outros até aqui utilizados; exemplificar seu potencial teórico com metodologias que podem lhe estar associadas. Tais exigências devem também embutir a necessária explicação dos termos que compõem o conceito, ou seja, por que escolher "performance", "culturalmente" e "informada". Todos esses aspectos serão examinados ao longo do artigo, sendo que, na primeira parte, a Performance Culturalmente Informada será discutida dentro de um enquadramento histórico-conceitual, ao passo que, na segunda, encontrará aplicação para um repertório específico.

1.1 Performance Culturalmente Informada

A convencional divisão do universo musical erudito entre intérpretes e compositores pressupôs, como se sabe, um elemento mediador, a obra, materializado pela partitura com sua notação de pretensões universalistas⁴. Ainda que sempre sob alguma suspeita e submetida a questionamentos filosóficos que enfatizavam a distinção entre a obra musical propriamente dita e a partitura, do ponto de vista prático não há dúvida de

¹ Portal de Periódicos CAPES/MEC, Catálogo de teses e dissertações-CAPES, *Google Scholar*.

² Nas buscas, o termo "performance" foi substituído por "interpretação" e o termo "informada" por "orientada" e "fundamentada". Além disso, a busca foi realizada também em inglês com a expressão *culturally informed performance*.

³ Outros artigos que surgiram do levantamento eram voltados para a Educação Musical e abordavam a necessidade de um ensino culturalmente receptivo em aulas de música, tendo em vista os ambientes escolares multiculturais.

⁴ Evidentemente, em outros circuitos musicais a partitura como mídia, quando existe, é um suporte mais secundário.

que a notação operou uma redução sistemática da informação musical potencial com consequências de todo tipo, inclusive muitas vantagens práticas, como a difusão em larga escala do ensino de música. Para além disso, propiciou também a ilusão, em alguma medida, de que a apreensão atenta da partitura, fundada num treinamento rigoroso dos intérpretes, poderia comunicar e valer como acesso à obra em sua integralidade. Num mundo não imune a trocas culturais globais, mas ainda anterior à revolução tecnológica da internet, a notação, potencializada pela imprensa, viabilizou em determinados círculos especializados o conhecimento de culturas musicais distantes, muitas vezes indevidamente encapsuladas como representantes de identidades nacionais.

Assim, para ilustrarmos e muito resumirmos o funcionamento desse circuito com um exemplo brasileiro, é sabido que Villa-Lobos conseguiu alguma projeção no campo musical internacional ao superar as barreiras típicas de um mercado condicionado pela lógica da notação: ter obras publicadas por uma editora importante e executadas por intérpretes consagrados ou estabelecidos no campo – não necessariamente nessa ordem⁵.

Insistindo um pouco mais no exemplo, a projeção de Villa-Lobos possibilitou uma narrativa de inúmeras e arriscadas generalizações, como a que via a inserção da *música brasileira* no cenário internacional; a de intérpretes convencidos de que se aproximavam da realidade musical *brasileira* pelas mãos de Villa-Lobos; a própria ascensão de Villa-Lobos a condição de *compositor nacional* por excelência. Essas crenças, não obstante o gradual surgimento de objeções críticas, podiam subsistir na prática devido ao pressuposto de que a notação não apenas garantia acesso à verdade da obra, como se confundia de certo modo com ela, que esta se apresentava em medida suficiente na partitura e que, no fim da cadeia, na culminação de uma generalização definitiva, a obra era capaz de representar determinada cultura ou nação.

Num outro ponto de vista sobre o tema, a confirmar o privilégio da notação, tem-se uma constatação óbvia de que os currículos de cursos de música, conservatoriais ou universitários, sempre se estruturaram tendo o texto partitural como eixo. Sirva como exemplo o caso da disciplina Análise Musical, considerada de importância decisiva na formação de intérpretes e compositores, que cultivava o estudo minucioso do texto,

⁵ Sobre essa questão, e mais especificamente sobre a relação entre Heitor Villa-Lobos e Artur Rubinstein, veja-se GUÉRIOS, 2009, p. 139-141.

tomando-o como necessário ponto de partida inclusive quando se propõe a considerações estéticas mais abrangentes e que, em tese, não seriam deduzíveis da notação.

Uma vez no contexto contemporâneo, todavia, verifica-se fortíssima defasagem entre essa configuração de um saber musical excessivamente ancorado na partitura e um mundo em que a constituição, expressão e transmissão de informação e conhecimento, inclusive musical, ocorre em diversas mídias e de inúmeras maneiras. Para além de modificações internas na própria linguagem, que levaram, nas últimas décadas, a uma transformação considerável da notação e de sua função na comunicação musical, há que se falar na realidade multicultural em que infindáveis manifestações e práticas artísticas emergem de ambientes em que o som dispensa a mediação do texto. Em outras palavras, o acesso e o estudo de realidades sonoro-musicais por parte de especialistas, mais do que possível, é hoje exigido de várias maneiras, não havendo motivos para limitar-se à notação ou para alimentar a ilusão de que o estudo de uma obra comece e termine pela sua partitura. Não há dúvidas de que esta, mesmo que seja proposital e inevitavelmente sucinta, continua um elemento válido, muitas vezes imprescindível para o estudo de uma obra; porém, agora ainda mais do que antes, resta claro o seu caráter incompleto, provisório ou eventualmente residual em face de uma realidade que lhe é muito mais ampla.

A noção de *performance*, que de certa maneira redimensionou o que antes se entendia apenas como *interpretação*, por si só jogou alguma luz nessa problemática. Alexandre Zamith Almeida (2011), citando exemplos de pesquisas mais contemporâneas – como as do CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music), dedicadas ao estudo da música a partir de gravações – discute uma possível mudança paradigmática nas pesquisas musicológicas em direção a um forte diálogo com a performance. E, com muita competência, percorre alguns dos aspectos que mencionamos acima: o risco de uma identificação excessiva entre partitura e obra e o conseqüente apego reverencial ao texto, entendido como elemento “fixo” de aguda predominância na comunicação musical.

Seu objetivo inicial, simultaneamente a um redimensionamento da função da notação nos dias atuais, foi o de distinguir performance de interpretação. Seguindo as reflexões do linguista e crítico suíço Paul Zumthor, Almeida entende performance como

“momento global de enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes”
(2011, p. 64). E detalha:

181

Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis (ALMEIDA, 2011, p. 64).

O autor considera ainda que interpretação se liga à preexistência de um texto, ao passo que a performance pode prescindir dele. De fato, entendemos que esse é um *discrîmen* importante quando se analisam os dois termos. No limite, é lícito dizer que há interpretação de uma obra musical mesmo sem qualquer execução instrumental. É o caso de um analista, por exemplo, que se debruça sobre a partitura para examinar suas relações estruturais: é evidente que se apresenta aí uma atividade interpretativa de pleno direito, com leitura, posicionamento e avaliações da obra, na linha de um trabalho crítico habitual que continuamente complementa e sistematiza o que o texto propõe. Na outra ponta, a performance pode acontecer lá onde inexistente qualquer texto prévio, tal como ocorre em poéticas que privilegiam a livre improvisação, ou onde o texto tem função bem mais elementar, não raro um mero suporte mnemônico de um esqueleto estrutural. Entre um extremo e outro, há também, é claro, uma zona de quase indistinção em que interpretação e performance compartilham, além da própria execução musical, outros procedimentos de análise e pesquisa, visitando o texto com maior ou menor limitação de foco de acordo com diversos fatores. O que parece indiscutível, e válido como rigor conceitual, é que “performance” quer apontar decididamente não apenas para tudo que é imprevisível no evento musical, na produção mesma da música, mas também para aquilo que, mesmo diante de um texto prévio, excede o que nele pode ser notado ou controlado⁶. Ou seja, ao se falar em *performance*, quer-se acentuar o papel de uma expressividade

vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto

⁶ Considerar a interpretação uma atividade exclusivamente – ou mesmo principalmente – dependente do que se encontra em um texto prévio pode parecer algo muito redutor, sobretudo se levamos em conta as teorias da interpretação em outros campos do conhecimento como, por exemplo, o literário. É claro que interpretar um texto já implica ir além da sua literalidade imediata, traçar relações possíveis, improváveis e até arriscadas, alçar voos na direção de algo que o próprio texto não contém. Em se tratando de uma arte performática como a música, no entanto, essa restrição da interpretação é de certo modo necessária, pois a instância da performance vinculada ao momento da produção sonora requer que se estabeleça conceitualmente uma diferenciação.

manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas (ALMEIDA, 2011, p. 71).

A distinção entre interpretação e performance no âmbito de uma necessária crítica à primazia da notação forma apenas o primeiro passo, contudo, para a nossa proposta neste artigo. Porque a partir do inevitável e contemporâneo deslocamento da função da partitura – de único ou principal elemento da comunicação musical para um, entre tantos outros, modos de acesso à obra – é preciso indagar qual deve ser a atitude do performer diante de uma obra musical hoje em dia. Passado o tempo em que a suposta universalidade do código por si só servia como garantia de um acesso aceitável à realidade mais profunda da obra, o que devemos fazer para suprir as lacunas imensas que passamos a admitir e acusar na partitura? Agora que, saudavelmente contaminados pelo hábito da *suspeita*, típico da pesquisa acadêmica, precisamos sustentar de maneira mais crítica e argumentada as nossas escolhas interpretativas e nos posicionar inapelavelmente frente a uma tradição musical cada vez mais documentada, como devemos organizar nosso trabalho visando à performance de uma obra? Por fim, como levantar, escolher e hierarquizar as múltiplas informações que toda obra, na condição de produto cultural, inevitavelmente nos propõe e que constituem uma rede de significações possíveis?

São essas as perguntas que nos levam de volta ao conceito de Performance Culturalmente Informada mencionado acima. Como dissemos, ele praticamente não aparece na literatura acadêmico-musical, muito embora, queremos crer, seu foco esteja praticamente delineado nas mais importantes e reconhecidas investigações recentes sobre performance musical. É o caso, por exemplo, de Nicholas Cook que, em *Beyond the score* (2013), renova a sua louvável disposição em pensar a música como performance. O livro, como se sabe, é monumental tanto pela quantidade de temas e abordagens que propõe, quanto pela clareza e extrema habilidade dos argumentos, sempre capazes de evidenciar a superficialidade e mesmo insensatez de oposições tidas como irredutíveis. Algo na linha da Performance Culturalmente Informada, mais do que legitimado nas páginas da obra, é praticamente reivindicado como uma necessidade epistemológica, embora não seja nomeado assim. Mas Cook é acima de tudo um analista, um musicólogo e crítico extremamente refinado. Seu olhar não é exatamente o mesmo de quem diariamente enfrenta um repertório com o objetivo de tocá-lo em público.

Nesse ponto, bem mais do que em Cook, surpreende a falta do conceito na literatura sobre Pesquisa Artística, esse ramo novo da pesquisa acadêmica que tanto vem crescendo em importância nos estudos de pós-graduação na área de Música. Se não quisermos ir longe, e examinarmos apenas o conhecido livro de López-Cano e Opazo (2014) com seu vasto elenco de exemplos de estudos possíveis ou efetivamente conduzidos sob o rótulo “Pesquisa Artística”, vamos nos deparar com alguns que se assemelham, quanto a objetivos e metodologias, ao que iremos exemplificar como Performance Culturalmente Informada na segunda parte deste artigo. Afinal, uma das chaves da pesquisa artístico-musical, colocada de modo muito geral, mas certamente válido, é ao mesmo tempo eleger a performance como objeto principal da investigação e fazer converter todo o esforço do pesquisador para um modo de *informar* a própria performance (LÓPEZ-CANO e OPAZO, 2014, p. 52).

A analogia com a bem mais famosa Performance Historicamente Informada (PHI), como já dissemos, é clara e imediata. No livro de López-Cano, PHI aparece várias vezes e talvez fosse interessante especular sobre os motivos da primazia da dimensão histórica nos estudos de performance musical. Sabe-se que a lógica de constituição do cânone musical ocidental, com alguns traços inegavelmente etnocêntricos, tende a afunilar e organizar a produção em uma linha diacrônica. E lá onde a simples diacronia se revela muito limitada, mesmo assim as diferenças espaciais (culturais) tendem a ser caladas em razão, mais uma vez, da funcionalidade redutora de um mesmo código notacional que ilude o intérprete ao igualar a diversidade na superfície do papel. Ora, é claro que as diferenças se constituem também no tempo e a atenção para com isso foi justamente desencadeada pelo movimento da PHI que trouxe à luz uma série de questionamentos decisivos sobre a produção musical de épocas anteriores – em relação a usos sociais da música, notação, organologia, práticas instrumentais e pedagógicas etc. Mas, tanto quanto o tempo e a história, também o espaço e a cultura devem ser entendidos como forças de relativização do presente e, assim, atuar contra a uniformização que este costuma impor não apenas ao passado, mas também, ainda mais quando hegemônico, sobre o espacialmente distante. Não há motivos, portanto, para ignorar que as diferenças culturais não sejam relevantes para a constituição de uma interpretação e performance que queiram ser fundamentadas e críticas.

A necessidade de informação cultural é particularmente aguda quando se trata do repertório para violão. Instrumento globalizado na sua forma europeia com 6 cordas simples, o violão, todavia, por diversas razões que não cabe aprofundar aqui, não uniformizou a sua prática pelo mundo a partir de uma técnica e de um repertório fortemente consolidados, tal como ocorreu com o piano. Pelo contrário, um aspecto interessante do violão é o fato de ele ser culturalmente apropriado nos diversos territórios em que circula. O resultado desse processo é que sua técnica e seu repertório estão em contínua transformação em virtude do diálogo que desencadeia com práticas musicais específicas e instrumentos afins. Assim, o que se poderia apontar como uma técnica “universal” – a técnica do “violão clássico” – é fortemente enriquecida, ao longo do tempo e em diferentes lugares, por acréscimos, variações, jeitos de tocar, idiossincrasias culturais diversas, tudo isso advindo, como é lógico, dos gêneros locais aos quais o violão eventualmente se adaptou, mas também de “empréstimos técnicos” de outros instrumentos ou por meio de simples alusões a estes.

Assim, se tomarmos repertórios violonísticos de regiões culturalmente distantes entre si, mas também de um padrão cultural euro-ocidental, verificaremos que o instrumento pode ser tocado de uma maneira peculiar, sem dúvida em diálogo com a técnica do violão clássico, mas com variações significativas, que vão desde *scordaturas* que adaptam o instrumento a escalas típicas, até o uso específico de rasgueados, de ligados de mão esquerda, de arrastes e de tantos outros idiomatismos característicos.

Performance culturalmente informada, portanto, seria um conceito útil para cobrir uma *postura necessária do performer contemporâneo* para, num mundo globalizado e hiperconectado, em que as informações musicais circulam rapidamente em diferentes suportes, desenvolver o seu trabalho de maneira mais consciente.

Trata-se, de resto, de uma atitude que vai ao encontro ao menos de alguns aspectos do que o próprio López-Cano (2014, p. 36-37) sugere como um novo “perfil de músico”, advindo da prática e difusão da Pesquisa Artística, a saber: a “reflexão contínua sobre a própria prática artística” e a “construção de um discurso próprio sobre sua proposta artística que ponha em primeiro plano uma argumentação eficaz sobre seu aporte pessoal à música de nossos dias”.

2. O *candombe* e sua “tradução” para o violão

O *candombe* é dos melhores representantes da cultura musical uruguaia, sendo amplamente praticado por músicos profissionais e amadores, nas ruas e teatros de Montevideú. Durante a temporada de carnaval⁷ a cidade respira a música dos tambores, através de ensaios e desfiles das *comparsas*⁸ realizados nas ruas dos tradicionais bairros de *Palermo* e *Sur*. Não por acaso, o *candombe* é hoje considerado patrimônio imaterial da humanidade⁹.

Nesta parte do artigo, analisaremos o gênero uruguaio *candombe* em sua forma típica, à luz de estudos e performances de rua desse gênero, a fim de relacioná-lo com quatro obras do repertório solista para violão: *Duendes mulatos* (2006), de Carlos Moscardini, *Cielo abierto* (1994), de Quique Sinesi, *Rumor de tambores* (2004), de Carlos Aguirre, e *Preludios Americanos n° 5 - tamboriles* (1974), de Abel Carlevaro.

Durante este processo, seguindo as palavras de Aguirre no prefácio de *Rumor de tambores*, procuramos desenvolver a consciência das células rítmicas presentes em uma *cuerda* de *candombe*, para, assim, compreender o “complexo sistema de acentos e *marcados* originados pela combinação desses três toques” (AGUIRRE, 2004, p. 5). Também tratamos de desvelar, adaptar e incorporar ao violão algumas práticas de performance típicas do gênero, no intuito de aproximar esses dois contextos em que o *candombe* se manifesta.

Assim, abordaremos inicialmente os aspectos constitutivos do gênero – origens, significado e simbologia dentro da manifestação popular – bem como os instrumentos utilizados em sua performance. Na sequência, as possíveis relações do *candombe* de rua com as obras para violão solo já referidas, a partir de 3 perspectivas: percussividade; acentuação e articulação; ritual, transe e concentração. Justamente pelo violão não ser um instrumento típico do gênero, pretendemos discutir como a compreensão do *candombe* tradicional pode informar o intérprete na criação ou adaptação de práticas de performance ao violão, constituindo o que chamamos de “tradução”.

⁷ Que geralmente ocorre entre o final de janeiro e início de março.

⁸ Similar aos blocos de carnaval brasileiros, a *comparsa* é formada por um grupo de bailarinos, uma *cuerda de candombe* e personagens típicos como *La Mama Vieja*, *El escobero* e *El Gramillero*.

⁹ Ver <https://news.un.org/es/story/2009/09/1175141>.

Foram três as nossas fontes de pesquisa: i) estudo musicológico baseado em publicações científicas e documentários sobre o *candombe*; ii) criações interpretativas próprias, desenvolvidas a partir da observação da prática instrumental de Marcos Matturro Foschiera e de músicos referentes neste campo, e iii) análise de gravações: tanto das obras selecionadas quanto de *candombes* de rua.

2.1 Origens, significado, instrumentação e estrutura

O *candombe*, até meados do século XIX, tinha o significado de festejo, relacionado ao baile com tambor (FERREIRA, 1997, p. 63). Na mesma linha, Ayastarán (1966, p. 164) explica que nessa época existiam fundamentalmente dois ritmos: “*la chica*” e “*bambula*”. Embora tenha servido para designar principalmente “*la chica*”, a palavra *candombe* era genérica, e comumente referia-se a qualquer “baile de negros”.

A partir da década de 1950, a palavra *candombe* passa a ser comumente associada à forma de executar os 3 tambores [*chico*, *repique* e *piano*] e a sua resultante rítmica (FERREIRA, 1997, p. 58). Atualmente, *candombe*, embora mantenha aqueles significados, refere-se a várias práticas ligadas ao universo dos tambores¹⁰.

Para Aharonián (2007), o *candombe* é um fenômeno urbano e, portanto, mais que afrouruguaio, afromontevideano. Essa música foi trazida para América do Sul pelos negros africanos escravizados. Em Montevidéu, especificamente, formou reduto nas pensões e cortiços [em espanhol, *conventillos*] que abrigaram a comunidade negra até meados do século XX, quando foram destruídas¹¹. Os *conventillos* se converteram em verdadeiras escolas de tambores, cada uma criando especificidades no modo de tocar a ponto de marcar os bairros onde se localizavam e de formar tradição que perdura até hoje

¹⁰ E não somente a questões técnicas dos instrumentos, com as transformações que naturalmente ocorreram ao longo dos anos de prática e difusão, mas também a sua ocorrência em diferentes contextos, como, por exemplo, adaptações da música dos tambores em bandas de rock e em *murgas* carnavalescas.

¹¹ Situação retratada na música *La tambora* (1983, Gularte, De Melo e Benavidez), na qual, em um dos versos refere-se a pensão *Mediomundo*, localizada na (antiga) Rua Cuareim n° 1080. “*Pues hoy quien pasa por Cuareim ya no ve nada...*”, disponível na lista de reprodução Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 17).
<https://www.youtube.com/watch?v=Oa4bPoZTjFc&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlDIgDjDnK-57G&index=18&t=0s>.

em Montevideú, perceptível principalmente nas *llamadas*¹² dos feriados que antecedem o carnaval.

Uma imagem do ambiente em que o *candombe* é tocado e das emoções que suscita emerge da descrição de Ferreira ao mencionar o “caráter festivo e lúdico desenvolvido em encontro de familiares e amigos, em locais coletivos ou individuais, com ou sem a presença do canto” (FERREIRA, 1997, p. 58). Tocada em conjunto, a música dos tambores pode ser considerada *polirrítmica*¹³ – traço que frequentemente está presente na música sul-americana, como aponta Fernandez (2017) – é rápida, festiva e exige alto grau de concentração. Devido à velocidade e à repetição dos padrões rítmicos dos tambores sobrepostos, os instrumentistas são levados a uma espécie de transe durante as *llamadas* de até 3 horas de duração nas ruas de Montevideú. Não há como negar que algumas dessas características se perdem no contexto da adaptação do candombe ao violão solo, mas conhecê-las com a devida fundamentação pode, ao mesmo tempo, servir para um ajustamento emotivo da postura do performer.

O contexto musical e “extramusical” que circunda o *candombe* pode ser resumido da seguinte maneira:

- Festividade/encontro;
- Ambientes familiares e de amigos (música feita entre parentes e vizinhos de bairro);
- Alto grau de concentração dos instrumentistas (precisão rítmica);
- Transmissão e desenvolvimento do conhecimento através da tradição aural¹⁴.

Para se tocar o *candombe* são necessários especificamente três tipos de tambores: O *chico*, o *repique* e o *piano*, e sua junção forma uma *cuerda* de *candombe*, ou *cuerda de tambores* (Fig. 1). Essas agrupações têm um número variado de participantes, mas sempre

¹² *Llamadas* (*hacer llamada, hacer una llamadita, etc.*) são encontros realizados por *cuerdas* de *candombe* ou até *comparsas* para tocar nas ruas. Não confundir com *Las Llamadas*, ou *Desfile de Llamadas*, que possuem caráter competitivo entre os grupos de *candombe*, e que ocorrem em fevereiro nas ruas dos bairros *Sur* e *Palermo*, em Montevideú.

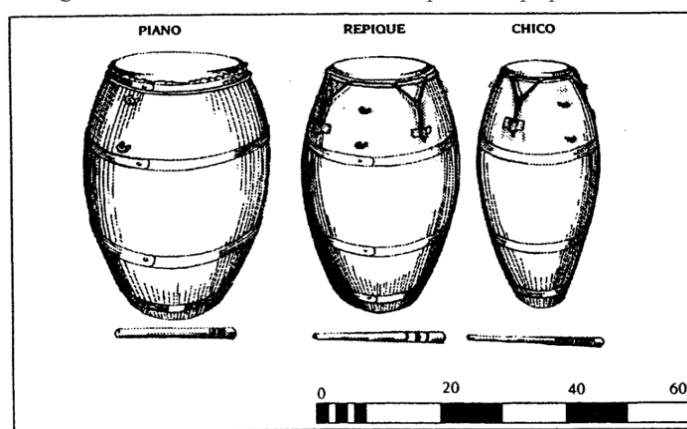
¹³ O termo polirritmia é complexo e envolto em divergências sobre sua abrangência e significado específico. Na literatura estudada sobre o assunto, verificamos que o termo polirritmia pode ser aplicado a estrutura rítmica e métrica dos tambores. Na seção 2.2.1.1. deste texto, adentramos mais profundamente neste tema. Ver COHEN, 2007; AMIM, 2017; SADIE, 2001.

¹⁴ Preferimos o termo tradição aural, e não tradição oral, por marcar a compreensão pela audição. Tradição oral se detém na emissão, ao passo que tradição aural visa o ouvido e por conseguinte abarca a recepção da informação.

é respeitada a proporcionalidade da ocorrência dos três tambores no contexto instrumental. Ao menos no sentido numérico, não existe hierarquia entre os tambores.

Em uma *cuerva* os músicos tocam em pé, sustentando os instrumentos com correias atreladas ao corpo, e caminhando, o que ajuda a manter a precisão do pulso durante a performance. Metaforicamente, pode-se então falar da *cuerva* de *candombe* como a corda que “amarra” os músicos uns aos outros e obriga cada percussionista a completar o significado do que outro músico toca individualmente, todos “atados” entre si.

Figura 1 - Os 3 tambores da *cuerva*: piano, repique e chico.



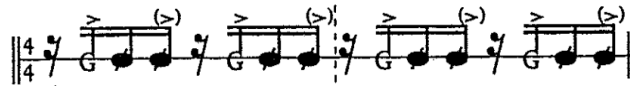
Fonte: FERREIRA, 1997, p. 78.

Ferreira (1997) aponta que é muito difícil precisar a origem dos nomes dos tambores. A hipótese melhor acolhida entre os praticantes do *candombe* entende que o *piano* deve seu nome à independência das mãos do tamborileiro, que seria análoga ao que ocorre no instrumento de teclado. Por sua vez, o *chico* seria simplesmente o tambor de menor tamanho [*chico*, em espanhol, significa pequeno]. E o *repique* é assim chamado pela variedade de toques, muitas vezes improvisados. Quem toca esse tambor realiza diversos "repiques" durante a execução.

Cada tambor possui padrões rítmicos que caracterizam sua função em uma *cuerva*. O *chico* possui a sonoridade mais aguda e realiza sempre o mesmo padrão rítmico (Fig. 2). Sua função é servir como referência para a organização rítmica da *cuerva*, de forma a manter a pulsação constante e precisa, além de amalgamar os toques do *piano* e do *repique*, atuando como uma espécie de "costura" da formação. Devido à natureza

contínua do seu ritmo, é usual que músicos menos experientes iniciem seu contato com o *candombe* pelo tambor *chico*.

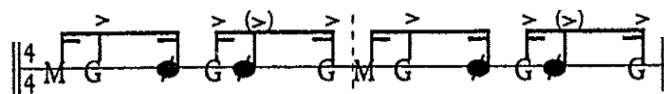
Figura 2 - Representação do padrão rítmico do tambor chico.



Fonte: FERREIRA, 1997, p. 120.

O *piano* é o tambor mais grave, e sua função é análoga a de um contrabaixo¹⁵ no contexto de uma banda convencional (vocal, guitarra, bateria e contrabaixo). Possui toque mais complexo se comparado ao *chico* (Fig. 3), compondo com este a base rítmica de uma *cuerva*.

Figura 3 - Representação do padrão rítmico do tambor piano.



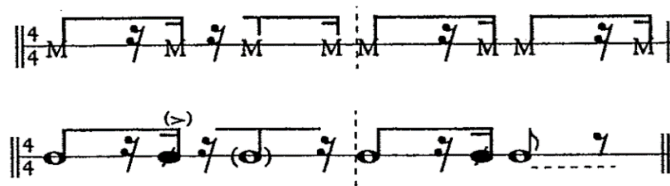
Fonte: FERREIRA, 1997, p. 120.

O *repique* realiza improvisações, toques floreados e até mesmo solos. De registro médio, equipara-se em volume aos outros dois tambores, mas, dado o seu protagonismo, é considerado o tambor "melódico" da *cuerva*. É comum que os *repiques* sejam divididos em dois grupos, como representado na Figura 4. Na primeira linha, está ilustrada a base rítmica dos *repiques* que tocam a clave [*madera*]¹⁶ de *candombe*, e, na segunda, o toque básico de *repique*. Os floreios e improvisações se somam a esses padrões.

¹⁵ Apesar da denominação – já explicada –, a sonoridade do *piano* no meio *candombeiro* é comumente associada ao contrabaixo devido a seu registro grave.

¹⁶ Clave, neste caso, é a rítmica básica do *candombe* tocada em *madera*, que consiste em realizar a rítmica básica na lateral deste tambor (que é feito de madeira).

Figura 4 - Representação do padrão rítmico do tambor repique, apresentado com seu *divise* característico.



Fonte: FERREIRA, 1997, p. 120.¹⁷

Ferreira (1997) sintetiza assim a interação dos tambores em uma *cuerda*:

Os tambores chico e piano são como polos de energia complementares que “armam” a base. O tambor repique regula a energia total: entre a expansão (com o toque repicado) e a contenção (com o toque na madeira); o repique convida a subir e acelerar para incrementar a intensidade e velocidade de execução da música; o repique responde aos toques *llamadores* dos pianos, e conversa com os demais tambores repique¹⁸. (FERREIRA, 1997, p. 85-86).

Estruturalmente, a performance completa de uma *llamada* tem basicamente três momentos: o *arranque*, o desenvolvimento e o *cierre* (FERREIRA, 1997, p. 116 - 118). O *arranque* geralmente consiste em ciclos rítmicos realizados pelos três tambores em que é tocada a clave de *candombe*, com alguns tamborileiros percutindo na lateral de seus instrumentos [*hacer madera*] para estabelecer a pulsação geral da performance. A partir daí, um a um, os tambores assumem seus toques característicos: primeiro, os tambores *chico*, seguidos pelos *piano* e pelos *repique*. Em todas as obras baseadas no *candombe* selecionadas para este estudo, há seções iniciais que podem ser associadas ao *arranque*, ao modo de uma introdução com material temático repetitivo em forma cíclica (Fig. 5).

¹⁷ A grafia nos exemplos acima (figuras 2, 3, e 4) referem-se ao tipo de toque a ser executado, ou seja, à sua mecânica e consequente sonoridade. Este assunto foi abordado em Foschiera (2019), e, mais adiante neste texto, relacionamos brevemente alguns toques dos tambores com sonoridades com toques e timbres do violão.

¹⁸ No original: “Los tambores chico y piano son como dos polos de energía complementarios que “arman” la base. El tambor repique regula la energía total: entre la expansión (con el toque repicado) y la contención (con el toque madera); el repique llama a subir y llama a apurar para incrementar, respectivamente, la intensidad y la velocidad de ejecución de la música; el repique responde a los toques llamadores de los pianos, y conversa con los demás tambores repique.”

Figura 5 - (A) Carlevaro: *Preludios Americanos* n° 5, c.1-9; (B) Sinesi: *Cielo abierto*, c. 1-6; (C) Moscardini: *Duendes mulatos*, c. 1-4; e (D) Aguirre: *Rumor de tambores*, c.1-8. Exemplos de *arranque*.



Fonte: elaboração dos autores.

O desenvolvimento começa já com a pulsação estabelecida e todos os tambores atuando juntos. Nessa seção, os toques de *piano* e *repique* evoluem por meio de variações e improvisações [floreios], marcados também pela aceleração do tempo e aumento da intensidade. Evidentemente essas variações são intrínsecas ao *candombe* tocado com tambores. No contexto das obras para violão solo, é possível apenas uma aproximação com esse "desenvolvimento" de uma *llamada*, associando-o a todas as partes que não são claramente *arranque* nem *cierre*¹⁹.

Uma *llamada* se encerra quando o *repique* realiza o *toque de cierre*, caracterizado por um solo de toques com a baqueta [*toques de palo*]. É realizado pelo tamborileiro que toca o *repique* e que possui maior prestígio dentro de uma agrupação [*repique principal* ou *repique mayor*]. O solo é geralmente seguido por respostas dos tambores *piano*, que,

¹⁹ É importante deixar claro que, pelo mesmo motivo explicitado acima, os desenvolvimentos analisados nas obras escritas para violão solo obedecem a outras regras de organização não aplicáveis ao contexto do candombe de rua. Portanto, embora haja uma conexão geral de uma *llamada* com as obras de violão solo aqui estudadas, ela é bem menos justificável no caso dos desenvolvimentos.

assim, concluem a performance. Tal como no *arranque*, todas as obras de violão aqui analisadas têm um *cierre*. E apenas em *Rumor de tambores* o *cierre* não é igual ao *arranque*, talvez numa tentativa de emular o solo de *repique* neste trecho, como destacado na Figura 6:

Figura 6 - Aguirre: *Rumor de tambores*, c. 162-165. Exemplo de *cierre*.



Fonte: AGUIRRE, 2004, p. 26.

A descrição das funções dos tambores e da performance completa de uma *llamada* feita até aqui ficará bem mais clara se acompanhada da audição de performances de *candombes*²⁰. Para nós, as relações entre o *candombe* tradicional e as obras para violão solo se esclareceram quando a sonoridade, os tipos de toque e a estrutura de performance de uma *cuerda* de *candombe* se tornaram familiares.

É preciso ainda considerar os desdobramentos do *candombe* na cultura uruguaia. Mais uma vez segundo Ferreira (1997), aqui baseado em estudo anterior de Aharonian (1990), o gênero evoluiu em 4 segmentos:

1. *Orquestras de tango*: imitação e fraseado vocal utilizados nas orquestras de tango e importados para os *candombes* populares. Ex.: (1930) Pintín Castellanos; (1940) Romeo Gaviolli, Carmelo Imperio e Gerónimo Yorio; (1950) Carlos Warren e Luis Sgarbi.
2. *Orquestras tropicais*: grande influência nos grupos que acompanham as *comparsas* atualmente. Junto com os *candombes* e *sons* de Pedrito Ferreira, a música afrocaribenha dos anos 1960 marcou o gosto musical e a dança dos afrouruguaios. Daí saem as primeiras orquestras de baile, chamadas “*sonoras*”,

²⁰ Ver *llamadas* de *Cuareim* (FAIXA 18) e *Barrio Sur* (FAIXA 19). Áudios na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências**, disponíveis respectivamente em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihvPWEehwE&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=19> e https://www.youtube.com/watch?v=Tu2Ya0L_8Ao&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=20

que produziram a fusão entre *plena* porto-riquenha, *cumbia* colombiana, *son* cubano (teclados e arranjos), *salsa* (baixos) e as formas de percussão afrouruguaias. Ex.: (1950) Pedrito Ferreira y su cubanacan; (1960) Miguel “Mike” Dogliotti, Manolo Guardia e Daniel “Bachicha” Lencina.

3. *Candombe-beat*: vertente do final dos anos 1960, com influência dos Beatles e do rock-latino, como o feito por Carlos Santana. O *candombe-beat* basicamente importa para o rock e para o jazz elementos do *candombe* tradicional. Ex.: (1960) El Kinto, Totem e Mário “Chichito” Cabral, Eduardo Mateo, Eduardo Useta e Urbano de Moraes; (1970) Hugo e Osvaldo Fattoruso, Jaime Roos e Ruben Rada; (1980) Fernando Cabrera, Mariana Ingold e “Jorginho” Gularte.
4. *Voz (ou vozes) e violão dos cantores populares das décadas de 1970 e 1980*: Diretamente influenciada pelas *comparsas*, essa vertente se liga também a outros gêneros uruguaios, como a *milonga*. A instrumentação consiste em grupos de tambores, numericamente variados, somados a violão, teclado, *bandoneón* etc. Ex.: (1970) Los Olimareños, “Pepe” Guerra, Braulio Lopez, Alfredo Zitarrosa e José Carbajal.

O universo dos tambores e das *llamadas* gerou extensa família de subgêneros, presente em praticamente toda a produção musical do Uruguai, desde as correntes nacionalistas de música sinfônica²¹ até os grupos de *murga* carnavalesca²².

2.2. Relação entre “candombes”

Vamos agora examinar possíveis conexões entre o *candombe* de rua e aquele presente nas obras para violão que foram objeto de nossa pesquisa. O primeiro passo é identificar os elementos que julgamos compartilhados por esses dois conjuntos. Podemos

²¹ Ver 4º movimento da *Suite de Ballet según Figari* (1952) de Jaurés Lamarque Pons, disponível na lista de reprodução *Violão sul-americano: múltiplas influências* (FAIXA 20). <https://www.youtube.com/watch?v=68QpOX7Sck&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlIdIgDjDnK-57G&index=21&t=0s>.

²² Ver *Dios y el Diablo*, do espetáculo *El curso del ser humano* (2007) da murga Agarrate Catalina, disponível na lista de reprodução *Violão sul-americano: múltiplas influências* (FAIXA 21). <https://www.youtube.com/watch?v=apfX7eRiooc&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlIdIgDjDnK-57G&index=22&t=0s>.

agrupá-los em três níveis ou enfoques, buscando nas obras escritas para violão seus exemplos mais significativos:

- Percussividade²³:
 - Polirritmia, incluindo a relação da notação com a prática dos tambores;
 - Simulação do “diálogo” entre tambores na escrita dos compositores.
- Acentuação e articulação:
 - O recurso a esses modos de enunciação para aproximar *candombe* popular e sua estilização nas obras para violão.
- Ritual – transe – concentração:
 - O uso da repetição como forma de alcançar o transe.

2.2.1. Percussividade

O ritmo sincopado é predominante no universo sonoro do *candombe*, e isso pode ser observado tanto nas *comparsas* como nos subgêneros *candombe-beat* e *candombe* com voz e violão. Para ilustrar essa ocorrência, talvez baste o exemplo de *Tonos negros*, de Hugo Fattoruso (Fig. 7), compositor ligado, no início de sua carreira, ao *candombe-beat*, e hoje mais envolvido na fusão do *candombe* com o *jazz*.

Figura 7 - Fattoruso: *Tonos negros*, c. 7-8. Ritmo sincopado presente na linha melódica do piano.



Fonte: FATTORUSO, 2010, p. 66.

Além da rítmica sincopada, outra característica marcante do *candombe* é a sobreposição de padrões rítmicos realizados pelos tambores. Sabendo-se que o violão não está presente no *candombe* tradicional, tendo sido inserido apenas em alguns de seus subgêneros a partir dos anos 1960, como esses padrões e sua complexidade rítmica, dinâmica e de acentuação poderiam ser traduzidos para o violão solo? Na tentativa de

²³ Em Foschiera (2019) desenvolveu-se também, quanto à percussividade, uma seção sobre relações possíveis entre toques dos tambores e toques no violão.

responder a essa questão, aplicada às obras analisadas, tomou forma esse primeiro nível de investigação.

Primeiramente centramos o estudo da percussividade nas possíveis relações entre os tipos de tambores e suas funções em uma *cuerda*, e as melodias, rítmicas, contracantos, baixos, e outros elementos presentes na textura musical presentes nas obras para violão²⁴.

2.2.1.1. Polirritmia e a relação da partitura com os tambores

A música dos tambores pode ser considerada polirrítmica. *Chico, repique e piano* realizam individualmente padrões rítmicos distintos que, somados, resultam na configuração típica do *candombe*. Entretanto, a tradução dos padrões rítmicos dos tambores para a notação musical tradicional, e, posteriormente, a sua evocação pelo violão solista geraram um problema conceitual quanto a esse aspecto.

Há pelo menos 150 anos o *candombe* está estabelecido como um gênero, com práticas de performance bem definidas. Contribuiu para essa definição o esforço de músicos, musicólogos e etnomusicólogos em traduzir os padrões rítmicos dos três tambores para a notação musical tradicional. Assim, foi possível registrar e transmitir, pela via escrita, a maneira como se toca o *candombe* para uma comunidade muito mais ampla do que apenas a que se concentrava nas pensões dos bairros portuários de Montevideú. Todavia, é comum nesses casos a codificação embutir uma concepção estranha à organização puramente sonora inerente ao fenômeno, distorcendo-o. E, mais ainda, quando o processo de decodificação (leitura) se isola da fonte musical, a compreensão passa a se moldar por uma lógica distanciada do entendimento dos próprios praticantes. No caso do *candombe*, ocorreu algo nessa linha: achatou-se a integração resultante da superposição de padrões rítmicos com formulações métricas mais lineares, comuns ao sistema notacional europeu, reduzindo muito a complexidade original.

Para entender o problema é necessário, seguindo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, definir polirritmia como “superposição de diferentes ritmos ou

²⁴ É importante frisar que nem todos os enfoques aqui discutidos possuem exemplos retirados das quatro peças que aqui estudamos. Em determinados momentos optamos por apresentar somente os excertos mais representativos, com o intuito de passar uma informação objetiva e fácil de ser observada.

métricas” (SADIE, 2001, v. 20, p. 84).²⁵ Com base nessa definição, pode-se reiterar que o *candombe* de rua é polirrítmico. Além disso é transmitido, aprendido e praticado auralmente, com performances alicerçadas na sobreposição dos padrões rítmicos de cada tambor que só alcançam o sentido do gênero se tocados simultaneamente e com instrumentação completa. No entanto, quando notada em partitura, a lógica polirrítmica intrínseca tende a se perder.

Figura 8 - Grade rítmica básica dos tambores do *candombe*. Evidenciação do problema gerado pela homogeneização da métrica na escrita dos três tambores.

Fonte: FERREIRA, 1997, p. 120.

Da forma como estão notadas as linhas de cada tambor na figura 8, não fica evidente o caráter polirrítmico. Mesmo a polirritmia se caracterizando pela sobreposição de ritmos, ao homogeneizar-se a métrica perde-se o conflito rítmico entre as linhas. Ademais, os diferentes acentos escritos nas quatro vozes coincidem com muita frequência, sobretudo na segunda e quarta partes de cada tempo. Assim, se essa notação facilita a leitura imediata, por outro lado esconde, retira ou ignora um elemento evidente na escuta e na prática do *candombe*.

Obviamente o *candombe* não deixa de ser polirrítmico por sua escrita (eventual) não evidenciar essa sobreposição rítmica ou métrica. Mas a questão exemplifica o ponto discutido acima: ocultando-se a polirritmia na partitura, não se impede a identificação e compreensão de um elemento central do *candombe*?

No caso de se “traduzir” o *candombe* para o violão ocorre uma ulterior simplificação. Sendo impossível incorporar a variedade e independência rítmica dos

²⁵ Ainda que a polirritmia mais comum na música latino-americana sobreponha métricas binárias e ternárias (2 contra 3; 3 contra 4 etc.), a definição apresentada e a literatura sobre o assunto apresentam a polirritmia também sob outras formas.

tambores, é natural que no violão se perca a polirritmia das linhas. Ainda assim, compositores trataram de emular esse traço, servindo-se de uma prática que não deixa de ser próxima à polirritmia: o chamado *cross-rhythm* ou ritmo cruzado.

O termo descreve a resultante polirrítmica dos tambores do *candombe* de rua quando adaptada às possibilidades do violão. *Cross-rhythm* é definido como o deslocamento regular de um acento para pontos diferentes do padrão métrico em que ele se encontra (SADIE, 2001, v.6, p. 727). Cohen (2007) complementa isso ao afirmar que tais deslocamentos ocorrem sucessivamente, e não simultaneamente, sendo essa a principal diferença entre *cross-rhythm* e polirritmia. Isso pode ser observado na figura 9, na qual inserimos acentuações (em vermelho; os acentos em preto foram sugeridos pelos próprios compositores) durante o processo investigativo. Elas criam a percepção de que cada nota destacada pertence a um domínio instrumental diferente (as vozes no violão relacionadas aos tambores *chico*, *piano* e *repique*), estabelecendo-se, mesmo dentro de uma única estrutura métrica, algo próximo à polirritmia (Fig. 9 A, B e C).

Figura 9 - A) Moscardini: *Duendes mulatos*, c.1-4; B) Aguirre: *Rumor de tambores*, c. 1-4; e C) Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5*, c. 1-3. Exemplo de *cross-rhythm*.

Fonte: elaboração dos autores. Acentos em vermelho inseridos pelos autores.

Portanto, a síntese dessa breve reflexão é a seguinte: 1) podemos considerar o *candombe* realizado com tambores como um gênero polirrítmico; 2) a forma como ocorre a notação em partitura pode acarretar na omissão de características essenciais para compreensão de um gênero musical; 3) na passagem para a partitura e para o universo do

violão solo, o *candombe* deixa de ser polirrítmico no sentido estrito e exige, para a emulação do contexto dos tambores no violão, a adoção do ritmo-cruzado²⁶.

A alteração fenomênica e denominativa (de polirrítmico para ritmo-cruzado) na tradução de um contexto instrumental para outro se deve principalmente a fatores mecânicos. O violão solo não tem, evidentemente, uma liberdade de execução de padrões rítmicos comparável a de três tambores diferentes tocando ao mesmo tempo. Logo, as peças para violão inspiradas no gênero estão calcadas na evidenciação dos elementos mais característicos do *candombe*, gerando um resultado que definitivamente não abarca toda a complexidade polirrítmica da prática tradicional.

Ainda assim, o intérprete pode utilizar práticas de performance nessas obras que evoquem a polirritmia dos tambores. Uma delas é tocar grupos de notas repetidas em cordas diferentes. À semelhança de outros instrumentos de corda, no violão uma mesma nota é encontrada em diferentes regiões do braço do instrumento, possibilitando que a sua repetição venha a ser tocada com rapidez e fluência. No caso, embora as notas sejam iguais quanto à altura, soam ligeiramente diferentes devido à mudança de timbre resultante da alternância de cordas. Tal diferença induz o ouvinte a ligar cada nota a um papel distinto dentro da estrutura. Como mostrado no exemplo abaixo (Fig. 10), a nota Si_3 é repetida, podendo ser tocada na 3^o e 2^o cordas do violão alternadamente:

Figura 10 - Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5 - tamboriles*, c. 1 e 2. Exemplo de notas repetidas, destacadas em verde.



Fonte: elaboração dos autores.

É interessante destacar que alternar as cordas para a execução da mesma nota (neste caso o Si_3 , de *Preludios Americanos n° 5*) foi um recurso abraçado pelo próprio compositor, como se observa pela digitação. Pudemos identificar procedimento semelhante, sugerido pelo editor e revisor Eduardo Isaac, na introdução da peça *Rumor*

²⁶ Temos consciência de que essas definições são discutíveis, inclusive à luz de outras perspectivas sobre a música dos tambores, mas seguir nessa tarefa, neste momento, excede o escopo deste trabalho.

de tambores. A recorrência da alternância de cordas nessas obras induz a pensar numa prática de performance violonística destinada a criar uma alusão aos tambores de *candombe*. No que diz respeito às relações entre materiais musicais escritos em partitura e o toque tradicional dos tambores, pudemos estabelecer várias conexões. O *chico*, em uma *cuerda*, realiza apenas a marcação do ritmo. Por isso, interpretamos como referência a esse tambor todo material que funciona como preenchimento: em geral, contracantos ou ostinatos que aparecem acompanhando as linhas graves e agudas das peças analisadas. Essa relação pode ser observada nos primeiros compassos de *Preludios Americanos n° 5* (Fig. 11).

Figura 11 - Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5*, c. 1-4 no sistema superior e c. 6 e 7 no sistema inferior. Exemplo de simulação do tambor *chico*, destacado em roxo.



Fonte: elaboração dos autores.

Ainda pode ser relacionada ao tambor *chico* a seção que começa no compasso 74 da peça *Rumor de tambores*.²⁷ Trata-se de uma melodia acompanhada por arpejos. As notas arpejadas apresentam um padrão repetitivo, muito similar ao do tambor *chico*. Em nosso processo investigativo, optamos por executar cada uma das repetições como se fossem eco da anterior (Fig.12). A imagem sonora que fizemos deste trecho é a de um espectador assistindo ao desfile de uma *comparsa* que, após passa diante dele, se afasta aos poucos, com o som se perdendo à medida que a *comparsa* se distancia.

²⁷ A estrutura dessa passagem é muito semelhante a um trecho anterior, iniciado no compasso 33, sobre o qual falaremos mais adiante.

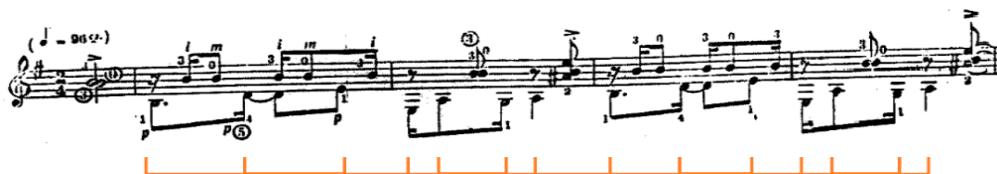
Figura 12 - Aguirre: *Rumor de tambores*, c. 74 a 76. Exemplo de simulação do tambor *chico*, destacado em verde.



Fonte: elaboração dos autores.

Identificamos e relacionamos o tambor *piano* com linhas melódicas que ocorrem na região grave do violão. Os primeiros compassos de *Preludios Americanos n° 5* são um exemplo do que julgamos se tratar dessa representação:

Figura 13 - Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5*, c. 1 a 4. Exemplo de simulação do tambor *piano*, destacado em laranja.



Fonte: elaboração dos autores.

Por fim, como o *repique* é o tambor de maior protagonismo em uma *cuerda* e está ligado à improvisação, ao diálogo com outros tambores e às variações rítmicas, nós o relacionamos às melodias principais:

Figura 14 - Moscardini: *Duendes mulatos*, c. 22 a 24. Exemplo de simulação do tambor *repique*, destacado em vermelho.



Fonte: elaboração dos autores.

Estabelecer conexões entre a partitura e as funções e os registros sonoros em que os tambores se encontram em uma *cuerda*, é o primeiro passo para relacionar os tipos de toques dos tambores às possibilidades técnicas e timbrísticas do violão. Essa especulação, contudo, presente em Foschiera (2019), estenderia demasiadamente este artigo, razão pela qual não a apresentaremos aqui. Ressaltamos sua importância, porém, como exemplo de

experimentação ao mesmo tempo criativa e informada na preparação de performances de obras inspiradas em gêneros latino-americanos.

2.2.1.2. Simulação da “conversa” entre tambores na escrita dos compositores

201

O diálogo é parte fundamental do *candombe*. Os tambores *repique* e *piano* estabelecem uma conversa, na qual o primeiro faz um *llamado* ao qual se segue uma *respuesta* do segundo. Essa estrutura é conhecida no meio candombeiro por *llamado-respuesta*. (FERREIRA, 1997, p. 170).

Existe também o diálogo apenas entre os *repiques*. Numa *cuernada de candombe*, esses tambores são divididos em dois grupos, abrindo, assim, a possibilidade de diálogo entre eles. É muito comum que enquanto um grupo de *repiques* esteja fazendo *toques de madera*, outro esteja improvisando sobre essa base rítmica. Ao abordar as peças que se inspiram no *candombe*, utilizamos dois critérios para distinguir os tipos de diálogo (*repique-piano* ou *repique-repique*): a diferença de registro entre as vozes e a função atribuída ao material musical dentro da textura.

Nas obras para violão, o diálogo entre *repique* e *piano* seria representado pelos diferentes motivos melódicos – escritos em registros sonoros distintos ou que desempenham funções diferentes²⁸ dentro da textura musical – que não possuem em si significado completo²⁹, constituindo, portanto, frases complementares.

Já a representação de diálogo entre *repiques* ocorreria quando, ao longo das peças, diferentes motivos melódicos que se complementam são apresentados no mesmo registro sonoro ou quando, através do contorno melódico de determinados trechos, podemos inferir que essas melodias compartilham a mesma função dentro da textura musical.

Os diálogos entre naipes de tambores têm uma função importante dentro da *cuernada*. Dependendo do caráter dado pelo tamborileiro, outros tambores são instados a acelerar ou intensificar a sonoridade de seus toques. Assim, o violonista, nas obras analisadas, precisa interpretar as “sugestões” propostas pelas seções que simulam os diálogos.

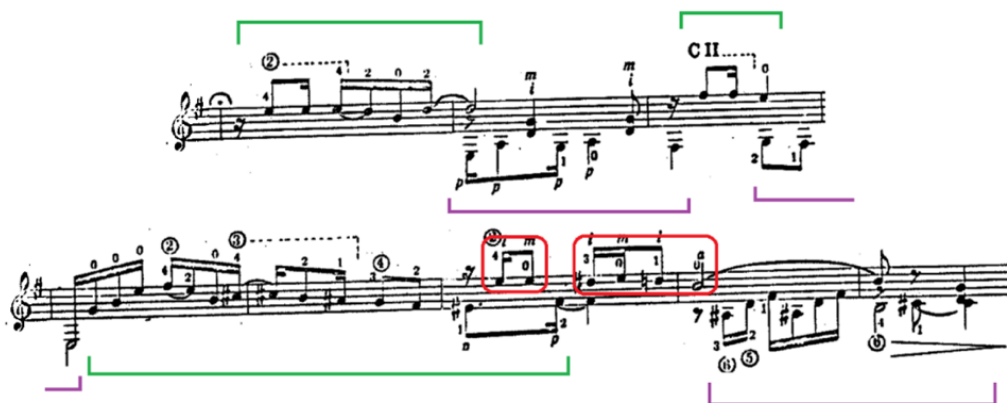
²⁸ Observadas através da associação com as funções de tambores em uma *cuernada*.

²⁹ Algo similar, no campo da fraseologia musical, à frase interrogativa (ou antecedente) e afirmativa (ou consequente). Ver Seliar (1982, p. 46).

Diferenciar esses tipos de diálogo pode ser útil, pois orienta o músico a identificar como o texto musical se relaciona com os tambores de *candombe* e, dessa forma, selecionar os e toques e timbres para a execução.

No repertório investigado, selecionamos alguns motivos melódicos que podem ser interpretados como *llamados* ou *respuestas*. Em *Preludios Americanos n° 5*, interpretamos os motivos destacados (em verde e roxo) como representativos de uma conversa entre *repique* e *piano* (figura 15). A fim de evidenciar a separação de cada elemento desse diálogo podem-se aplicar toques *abiertos* e/ou *galletados*³⁰ para os motivos que se relacionam com os *repiques*, e outros, de timbre similar ao toque de *masa*³¹, para os toques associados ao *piano*.

Figura 15 - Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5*, c. 12 a 19. Exemplo de diálogo entre *repique* e *piano*. Em verde, os *llamados* (*repique*); em roxo, as *respuestas* (*piano*); em vermelho, o tambor *chico*.



Fonte: elaboração dos autores.

Em *Duendes mulatos*, o diálogo *repique-piano* aparece entre os compassos 6 e 13 (Fig. 16).

³⁰ Em Foschiera (2019) foram determinadas relações entre os toques dos tambores e sua emulação ao violão. O toque *abierto* é o tipo de toque mais comum presente nos 3 tambores do *candombe*, e, no contexto do violão, é representado pelo toque sem apoio. Já o *galletado*, muito utilizado pelo tambor *repique*, pode ser realizado ao violão posicionando a mão direita mais próxima ao cavalete, atingindo a região na qual reconhecemos oferecer o timbre metálico do instrumento.

³¹ O *toque de masa*, também de acordo com Foschiera (2019), é realizado pelo tambor *piano*, e possui uma sonoridade grave e abafada. No caso aqui referido, o intérprete consegue emulá-lo ao utilizar o toque de *surdina* ou *pizzicato* ao violão.

Figura 16 - Carlos Moscardini: *Duendes mulatos*, c. 6 a 12. Exemplo de diálogo entre *repique*, em laranja, e *piano*, em azul.



Fonte: elaboração dos autores.

Pode-se evidenciar a distinção entre tambores pelo toque de mão direita, como exemplificado na obra de Carlevaro, mas isso também pode ser feito com mudança de planos. Optamos por tocar os trechos destacados em laranja com maior intensidade sonora, e utilizando o toque *galletado*. Já para os trechos em azul escolhemos menor volume, ressaltando, com a operação completa, a mobilidade da textura.

Além desses recursos, pode-se valer de cesuras ou respirações entre os motivos (sugerido com a vírgula, em vermelho, na figura 16), bem como de variações de acentuação e articulação. Iremos nos debruçar sobre estas no tópico seguinte, uma vez que estão diretamente relacionadas ao suingue característico do gênero.

2.2.2. Acentuação, articulação e suingue

Embora composta por Sinesi, *Cielo abierto* se difundiu com arranjo e edição feitos pelo violonista argentino Victor Villadangos, responsável, então, pelos acentos e articulações presentes na partitura. A introdução da peça alude ao toque de *arranque*, entre cujas funções está a de estabelecer aos poucos a pulsação. Por isso mesmo optamos por alongar a seção, inserindo *ritornellos* ao final dos compassos 2 e 4, entendendo que esses primeiros compassos são, tal como no *candombe* tradicional, ciclos de repetição (Fig. 17). Foi uma forma de exagerar o *arranque*, estabelecer a pulsação, e criar expectativa pelo desdobramento desses motivos iniciais.

Figura 17 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 1 a 6. Primeiros compassos com barras de repetição sugerida (setas vermelhas).

Fonte: elaboração dos autores.

No primeiro ciclo (c. 1-2, Fig. 17), a linha grave pode ser relacionada aos tambores *piano* e à clave rítmica do *candombe*. No segundo ciclo (c. 3-4, Fig. 17), os acordes que reforçam as notas acentuadas da melodia podem ser entendidos como se houvesse maior incidência de tambores, o que nos sugeriu uma execução que enfatizasse a intensidade sonora. No terceiro ciclo (c. 5-6, Fig. 17), imaginamos toda a *cuerva* em ação, com a polirritmia dos três tambores representada, paradoxalmente, pelo ritmo resultante de quatro semicolcheias. Esse grupo rítmico, por si só, não representa e nem dá a ilusão de se tratar de um contexto polirrítmico. No entanto, como mencionado anteriormente, o *candombe* ao violão requer que se "iluda" o ouvinte, criando a sensação de polirritmia mesmo num contexto não polirrítmico. Isso pode ser obtido pelo recurso a uma acentuação que contraste com a regularidade métrica da fórmula de compasso, lembrando da definição de ritmo-cruzado exposta acima.

Nosso critério para a inserção dos acentos foi auditivo, surgido com a experimentação. Mesmo não sendo possível estabelecer regra objetiva aplicável às diferentes peças, conseguimos ordenar a tarefa em três passos. No primeiro, analisamos a textura do trecho, identificando com precisão melodia, harmonia, contracantos, baixos etc. No segundo, relacionamos esses elementos com os diferentes tambores da *cuerva de candombe*. Por fim, passamos à experimentação propriamente dita, permutando combinações de acentos em cada trecho e buscando a mais parecida, a nosso ver, com o *suingue* do *candombe* tradicional. A resultante deste processo pode ser observada na Figura 18.

Figura 18 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 5 e 6. Proposta de articulação para o terceiro ciclo de repetição. (>) significa acento menos forte que >.



Fonte: elaboração dos autores.

Procuramos também enfatizar o silencio de semicolcheia na cabeça do terceiro tempo do compasso 6 – algo que, diga-se de passagem, quase não se verifica nas gravações analisadas. Tais procedimentos viabilizaram uma execução mais maleável, que, somada à experiência acumulada, procurou importar práticas musicais do *candombe* para o violão mesmo considerando as suas limitações nessa operação tradutória.

No compasso 7 inicia a melodia principal da peça (Fig. 19), tendo sido importante, a partir daí, distinguir e hierarquizar as notas de acordo com a função na textura. Trabalhamos basicamente com três planos: melodia principal (geralmente na voz aguda); linha intermediária (contracantos) e baixo. Vale observar que a melodia sempre começa no contratempo, gerando um deslocamento métrico que pode ser considerado outro elemento a conferir suingue ao *candombe*.

Para a inclusão de acentos e articulações que ajudassem a determinar os pontos de apoio, sobretudo na linha melódica, e a simular a polirritmia dos tambores no violão por ritmo-cruzado, procuramos cantar as passagens em busca do que seriam as “sílabas tônicas” da melodia. Esse processo empírico contemplou a experimentação – prática que cultivamos durante o processo de imersão sobre o gênero – até para liberar o performer de qualquer obstáculo mecânico. Abaixo, pode-se ver a resultante desse processo:

Figura 19 - Sinesi: *Cielo abierto*, c.7 a 10. Exemplos de 3 planos sonoros: baixo (verde); melodia principal (vermelho); linha intermediária (roxo).

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Cielo abierto' by Sinesi, measures 7 to 10. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a dynamic marking of 'mf' and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6) and accents (>). The second staff continues the piece with a dynamic marking of 'f' and includes various fingerings and accents. The notes are color-coded: green for the bass line, red for the main melody, and purple for an intermediate line. Some notes have circled numbers above them, possibly indicating fingerings or specific techniques.

Fonte: elaboração dos autores.

Cielo abierto possui uma seção com efeitos percussivos ao violão. A passagem foi grafada em partitura pelo editor, utilizando como referência a gravação do próprio compositor. Entretanto, em gravações feitas por outros violonistas, pudemos perceber que cada um realizava as percussões de forma variada, em alguns casos alterando significativamente as indicações da partitura. Analisamos em detalhes a execução do trecho em cada uma delas na busca de opções interpretativas.

Por ter sido a base da edição, a gravação de Sinesi (1996)³² é representada fielmente quando comparada às outras gravações analisadas. A escuta dessa gravação, de todo modo, deixa a impressão de que o compositor improvisa os elementos percussivos. Villadangos, ao transcrever a seção, sem dúvida cristalizou essa performance, originando uma tradição interpretativa que, como veremos adiante, se reflete na expansão das possibilidades técnicas e musicais do trecho. A transcrição de Villadangos registra os principais e mais evidentes elementos constituintes na gravação de Sinesi (Fig. 20), mas ficaram de fora da edição alguns elementos que apresentamos abaixo e que nos foram úteis durante a construção da performance.

³² Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Quique Sinesi, se encontra na lista de reprodução *Violão sul-americano: múltiplas influências* (FAIXA 22), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2zdgddJokaA&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=23>.

Figura 20 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Principais elementos da gravação de Sinesi (1996) não grafados por Villadangos em partitura. A seta vermelha indica a execução inserida por Sinesi entre c. 81 e 82 e não grafada na edição publicada.

The image displays a musical score for guitar in G major, 4/4 time. It consists of three systems of notation. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a 'tambora' part with rhythmic notation (X's) and a melodic line with fingerings (1-3, 1-3, 0, 1, 0, 1). Above the staff, it says 'Beat on the 6 string' with dynamics 'p p p p' and '(repetido 4x) Arm.12'. A red box highlights a section with a forte 'f' dynamic and the text 'não realiza'. The second system has a bass clef and includes instructions like 'Beat on the side with the right finger' with dynamics 'm m m m m m m m', 'ff Left hand only', and 'um.'. A red arrow points to a section of the score that is not fully notated. The third system continues the melodic line with a red asterisk and the note: '*O que segue é um improviso melódico. A partitura é retomada apenas no compasso 89.'.

Fonte: elaboração dos autores.

Na interpretação de Rojas (2006)³³ é possível observar bastante fidelidade à partitura (Fig. 21). A única alteração feita pela violonista são acentuações com *staccato* incluídas na última semicolcheia do segundo tempo, nos compassos 79 e 80, e a percussão no tampo do violão (indicada com um X), realizada na cabeça do segundo tempo, na repetição dos compassos 79-80. É possível incluir essa percussão devido à ligadura da última semicolcheia do primeiro tempo até a cabeça do segundo.

³³ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Berta Rojas, se encontra na lista de reprodução Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 23), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7OUAYi7GmZo&list=PLIpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=24>.

Figura 21 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Principais elementos não grafados na gravação de Rojas (2006).

* Golpe da mão direita sobre o tampo do violão. Somente na repetição

Fonte: elaboração dos autores.

A versão que mais faz uso de variações rítmicas e de timbres percussivos é a do próprio editor, Victor Villadangos (2006)³⁴. No compasso 82 (Fig. 22), ele usa várias percussões ao longo do corpo do violão (destacadas em distintas cores), servindo-se da indicação da partitura [*beat on the side with the righth finger*] para experimentar outras sonoridades e explorar diversos efeitos percussivos. Além disso, Villadangos improvisa ritmos sobre os que foram notados, variando a quantidade de notas (entre duas e cinco notas), principalmente no grupo destacado em azul.

Figura 22 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Principais elementos não grafados na gravação de Villadangos (2006).

* Harmônico realizado com a mão direita (dedo indicador) percutando as cordas no 12º traste

Golpe abaixo do cavalete com polegar
 Golpe na lateral com os dedos
 Golpe na lateral com as unhas

Fonte: elaboração dos autores.

³⁴ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Victor Villadangos, se encontra na lista de reprodução Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXAS 24 e 25), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4NYQBFJnJIA&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHU1dIgdJnK-57G&index=27>.

Um dos registros fonográficos que segue o caminho interpretativo aberto por Villadangos, é o de Azcano (2016)³⁵. Esse violonista desenvolve o discurso da obra com bastante criatividade, graças a várias alterações de acentuação na melodia principal e à clara separação do material melódico e harmônico por meio de planos sonoros. No trecho abaixo (Fig. 23), pode-se notar a manipulação criativa do material musical, com destaque para a utilização de toques percussivos variados.

Figura 23 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Principais elementos não grafados na gravação de Azcano (2016).

Fonte: elaboração dos autores.

Ainda na figura 23, é possível notar a semelhança nas interpretações de Azcano e de Villadangos. No entanto, Azcano adiciona toques de mão esquerda no compasso 79 e variações percussivas nos compassos 82 e 83, como se vê em detalhes na Figura 24:

Figura 24 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 82 e 83. Exemplo das diferentes percussões utilizadas por Azcano (2016).

Fonte: elaboração dos autores.

³⁵ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Julio Azcano, se encontra na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 26)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nV581AfSuH4&list=PLIpLHixrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=25>

A grande variação de timbres percussivos que Azcano utiliza é fruto de sua criatividade, naturalmente, mas também é consequência de uma tradição interpretativa iniciada com a performance do compositor, e expandida por Villadangos³⁶. A seguir (Fig. 25), apresentamos nossa versão para o trecho, baseada na experimentação pessoal e na análise das performances apresentadas acima:

Figura 25 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Possibilidades interpretativas exploradas por Foschiera (2019).

The image shows a musical score for guitar with two systems of notes. The first system includes annotations: 'Beat on the 6th string' with 'p p p p' below it, and 'Arm.12' with a circled '12'. A red box highlights a section of the first system with the note '(repete 4x)'. Below the first system, there are three lines of text: 'X - Golpe de mão direita sobre o cavalete do violão', 'T - Tambora', and 'P (m.e.) - Percutir os dedos da mão esquerda sobre as notas indicadas'. A blue circle highlights a dynamic change with the text 'Evidenciar mudanças de dinâmica - f'. A red asterisk notes '* Harmônico realizado com mão direita percutindo as cordas sobre o 12º traste'. The second system has annotations: 'Beat on the side with the right finger' with 'm m m m m m m m' above it, 'ff Left hand only' in a blue circle, and 'dim.' in a blue circle. Below the second system, there are two lines of text: 'Som de percussão grave - golpe no tampo entre o cavalete e a boca do violão' and 'Som de percussão agudo - golpe na lateral do violão, alternando sons com unha e com dedo'.

Fonte: elaboração dos autores.

2.2.3. Ritual, transe e concentração

O amálgama dos toques de *chico*, *repique* e *piano* criam uma espécie de transe, graças ao *moto perpetuo* e ao alto grau de concentração necessário para se estabelecer a sincronia entre os tambores (FERREIRA, 1997, p. 88). Esse tipo de prática musical parece comum a manifestações, festejos e rituais de origem africana que marcam parte considerável da música latino-americana e de que é exemplo o *candombe*.

Kiko Freitas, baterista brasileiro que acompanha o compositor e violonista João Bosco, e profundo conhecedor de música percussiva africana e brasileira, apresenta sua visão pessoal sobre o transe: “que é o conceito de *groove*, né? Que é você criar um mantra [...] eu complemento o que você ‘tá’ fazendo, você entra na minha respiração, e aquilo vai gerando realmente um mantra, né? Uma repetição hipnótica”. (FREITAS, 2014. [6’37”- 6’59”]).

³⁶ Em termos cronológicos, a partitura de *Cielo abierto* foi editada em 1994, pela editora japonesa Gendai, e a gravação aqui utilizada de Victor Villadangos, pela Naxos, é de 2006. Já a versão de Azcano faz parte do CD “Distancias”, lançado pela Eos Guitar Edition em 2016.

No repertório para violão aqui estudado, observa-se um elemento "extramusical" que faz alusão ao ritual, especificamente em *Duendes mulatos*. No título da peça, Carlos Moscardini evoca o elemento afro e o sagrado – ambos constituintes do *candombe* de rua – conduzindo o intérprete, antes da primeira leitura da partitura, ao ambiente que precisa ser levado em conta na preparação da performance.

Nos candombes para violão solista, o ritual é evocado nas passagens de *moto perpetuo*, ou seja, quando há um movimento cíclico e constante. Em *Rumor de tambores*, entre os compassos 33 e 53, o ouvinte é envolvido por uma nuvem de notas da qual surge uma melodia (Fig. 26, em verde) que está sempre prestes a se perder, tanto devido ao conjunto textural quanto ao fato de a última nota de cada fragmento não permanecer soando a ponto de se conectar com o fragmento seguinte. É tarefa do intérprete imprimi-la na memória do ouvinte, separando harmonia e melodia pela intensidade (notem-se *os planos* no c. 36) e principalmente pelo timbre.

Figura 26 - Aguirre: *Rumor de tambores*, c. 33 a 40. Exemplos de fragmentos melódicos que evocam o ritual, destacados em verde, e sugestão de acentos, em vermelho.



Fonte: elaboração dos autores.

Comparamos a versão de violão solo de *Rumor de tambores* com a feita por banda (piano, violão, bateria e contrabaixo acústico), no disco *Violeta* (2008), de Carlos Aguirre, a fim de subsidiar a concepção interpretativa da passagem. Na gravação com banda, o acompanhamento é feito pelo violão e a melodia pelo piano, o que facilita a sustentação da última nota de cada fragmento melódico. Na versão para violão solo é tecnicamente impossível o mesmo efeito, mas pode-se manter em mente a sonoridade alcançada pela banda. Assim, usamos um timbre velado para as notas de preenchimento harmônico, e um timbre brilhante e acentuado nas últimas notas dos motivos melódicos (Fig. 26, em vermelho).

Em *Cielo abierto* encontramos outra passagem semelhante nos compassos 31 a 36 (Fig. 27). Nela, estão presentes melodia e acompanhamento, em *moto perpetuo*, em registros de vozes muito aproximados. Para evidenciar a repetição como um elemento para o transe, achamos necessário separar bem linha melódica e acompanhamento. No entanto, a digitação de mão esquerda sugerida pelo editor mistura 4ª e 5ª cordas, o que torna menos fluida a condução de vozes, e, portanto, a tarefa de destacar a melodia. Ao se utilizar essa digitação perde-se fluidez, pois é necessário um traslado de mão esquerda, da 9ª para a 4ª posição do violão, no tempo de uma semicolcheia. Perde-se também em afinação, já que pequenas oscilações ocorrem quando se pressionam cordas diferentes na região aguda do braço do instrumento.

Portanto, para conduzir a melodia de forma fluida e, assim, poder conferir a essa passagem o caráter ritualístico acima mencionado, nos valem de uma digitação de mão esquerda que permitisse usar apenas a 4ª corda do violão – o que foi possível até a primeira nota do compasso 35.

Figura 27 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 31-36. Exemplo de evocação do ritual. Sugestão de digitação de mão esquerda, em vermelho, e indicação de utilização da 4ª corda.

Fonte: elaboração dos autores.

No compasso 37, começa o que podemos considerar a “diluição do ritual”. Nesse trecho, relacionando o texto musical com a tradição do *candombe*, projetamos a imagem de uma *cuerda* saindo gradualmente do transe gerado pela repetição. Embora notado com tempo e métrica determinados, realizar o trecho *ad libitum* (desconsiderando o compasso e com inclusão de respirações, indicadas em vermelho na Figura 28) nos pareceu uma boa maneira de ilustrar a saída do transe³⁷. O corte, que marca a saída dessa seção, se dá

³⁷ Destaque-se que a própria escrita ajuda um pouco nessa tarefa. A rítmica da seção passa de grupos de 5 para 4 notas, e destes, para grupos de acordes em semibreves, com fermatas.

com um motivo que retoma a melodia principal da peça, no compasso 48, e que pode ser relacionado a um *llamado* (destacado em vermelho, Fig. 28).

Figura 28 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 37-48. Exemplo da "diluição do transe" com indicações de *ad libitum*, exclusão das barras de compasso e sugestão de respirações.

Fonte: elaboração dos autores.

Neste trecho, reconhecemos outros traços que aludem à ritualidade nos grupos de 5 notas, que fazem menção às rítmicas complexas dos tambores africanos, e nos intervalos de segundas menores, que, se realizados em cordas diferentes, geram dissonâncias superpostas. Essas características são facilmente encontradas nas obras de outro compositor latino-americano, Leo Brouwer, que embora não entre no escopo deste trabalho, possui grande parte de sua obra para violão relacionada a motivos percussivos de origem africana. Brouwer, cubano, incorporou em sua escrita elementos vinculados ao afrocubano, ao *yoruba* e a *santería*. Se compararmos o seu *Rito de los orishas* com *Cielo abierto* (Fig. 29), veremos semelhança principalmente quanto ao uso do *ritmo-cruzado*, do intervalo de segundas (harmônicas ou melódicas) e dos grupos de quiálteras de 5 notas.

Figura 29 - Comparação de *Cielo abierto*, de Q. Sinesi, com *Rito de los orishas*, de L. Brouwer. Em cima, c. 11 e 12 de *Rito de los orishas* e c. 5 e 6 de *Cielo abierto*. Embaixo, c. 109 a 116 de *Rito de los orishas* e c. 37 a 41 de *Cielo abierto*.

The image displays a comparison of musical notation for two pieces. At the top, two short excerpts are shown side-by-side: 'Rito de los orishas' (Allegro, measures 108-112) and 'Cielo Abierto' (measures 5 and 6). Below this, the 'Rito de los orishas' section (measures 109-116) is presented in two staves, featuring dynamic markings like *f*, *p sub.*, *ff pesante*, and tempo changes such as 'Un poco meno mosso'. The 'Cielo Abierto' section (measures 37-41) follows, showing complex rhythmic patterns with fingerings and dynamics like *f*, *p*, and *rall.*

Fonte: elaboração dos autores.

3. Considerações finais

Pensar em uma performance culturalmente informada significa, sobretudo em certos contextos, trazer para a construção interpretativa elementos outros além dos objetivamente notados na partitura, ampliando a rede de referências do músico, que se capacita, assim, para uma atitude crítica e autônoma no processo de realização musical.

No exemplo do *candombe* – aqui escolhido para ilustrar discussões na direção de uma performance culturalmente informada de determinadas obras para violão – a componente ritualística é ocasião de encontro e troca entre os praticantes. Ainda que tal característica, juntamente com parte da polirritmia, tenda a se diluir na tradução para o violão solista, a compreensão de alguns dados culturais do gênero fornece ao intérprete um horizonte para especular, experimentar e criar, transcendendo em parte as dificuldades da adaptação.

Em *Cielo abierto*, a relação com os tambores de *candombe* é menos imediata, o que não quer dizer que a peça carregue menos traços desse gênero do que as outras (algo que, aliás, seria bastante difícil de precisar), mas sim que a inspiração no *candombe* se dá por outras vias: pela alusão à polirritmia, pelas melodias sincopadas, pelo caráter festivo.

Os *Prelúdios americanos n° 5* e *Rumor de tambores* dão mostras de influência direta das *comparsas de carnaval* e dos grupos de rua que realizam as *llamadas*. Os vários exemplos encontrados nessas obras, e que foram comentados ao longo do artigo, são representativos disso.

Duendes mulatos pode ser apontada como a peça que mais faz referência a um dos subgêneros do *candombe*, o *Candombe Beat*, surgido nos anos 1960, quando músicos populares de Montevideu revisitaram o ritmo dos tambores para incorporá-lo a canções com formações instrumentais que incluíam bateria, baixo, guitarras, teclados, entre outros. Com o *candombe* tradicional, esses músicos misturavam outros ritmos, como, por exemplo a *bossa nova*, a *salsa*, a *habanera*, entre outros. Por isso, não seria absurdo enxergar uma alusão à música brasileira na peça de Carlos Moscardini (Fig. 30), cuja rítmica sincopada e a harmonia com acréscimos muito se assemelha à *bossa nova*.

Figura 30 - Moscardini: *Duendes mulatos*, c. 45 a 57. Exemplo da harmonia que alude à *bossa nova*.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff is labeled with the chord **G7M** in red text above the first measure. The second staff is labeled with **D7M/C#** in red text above the first measure. The third staff is labeled with **D7M** in red text above the first measure. The fourth staff is labeled with **Bb6/9** in red text above the first measure. The music features a complex, syncopated rhythm with many triplets and slurs, characteristic of the *bossa nova* style mentioned in the text.

Fonte: elaboração dos autores.

No texto, tentamos apresentar os aspectos abordados de forma separada (em que pese a sua interdependência) para mostrar em detalhes como construímos algumas

práticas de performance ao violão sugeridas pelo estudo do *candombe* tradicional. Entender essas estruturas, mesmo que de forma simplificada, torna-se fundamental para aproximar da manifestação popular a interpretação musical de um *candombe* em partitura.

Referências

AGUIRRE, Carlos. *Rumor de tambores*. CD, faixa 2. In Violeta. Argentina: Shagrada Medra, 2008.

AGUIRRE, Carlos. *Rumor de tambores*. Para violão solo. In Imágenes. Paraná, Argentina: Tráfico de arte, 2004. Partitura.

AHARONIÁN, C. *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Universidade de la República - Uruguay, 2007.

ALMEIDA, Alexandre Z. Por uma visão de música como performance. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011.

AMIM, Alexandre Gismonti M. *A polirritmia no violão: uma investigação a partir de 6 peças de Egberto Gismonti*. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

AYESTARÁN, L. *El Folclore Musical Uruguayo*. 6º ed. Montevidéo: Arca Editorial, 1966.

BROUWER, Leo. *Rito de los orishas*. Para violão solo. Saint-Nicolas, Québec: Doberman-Yppan, 1994. Partitura.

CARLEVARO, Abel. *Preludios Americanos nº 5 - Tamboriles*. Para violão solo. Buenos Aires, Argentina: Barry editorial, 1974. Partitura.

CARLEVARO, Abel. *Carlevaro plays Carlevaro*. Alemanha: Chanterelle, 1986. LP.

CATALINA, Agarrate. Agarrate Catalina - Dios y el Diablo - El curso del ser humano (2007). (9m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=apfX7eRiooc> Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

COHEN, Sara. *Polirrítmicos nos estudos para piano de Gyorgy Ligeti*. 193 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press, 2013.

FATTORUSO, Hugo. *Candombe “Tonos Negros/Madera y Lonja” Hugo Fattoruso Grupo del Cuareim*. (7m30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmUHJBTR0A>, Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

FATTORUSO, Hugo. *Hugo Fattoruso Songbook: instrumental, canciones, parcerias*. Villa Maria: Eduvim, 2010.

FERNANDEZ, Eduardo. *Qué es eso de “música sudamericana”?*. Universidad de la República - Escuela Universitaria de música - Uruguai, 2017 Disponível em: <https://www.eumus.edu.uy/files/SA1.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

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

FOSCHIERA, Marcos M. *Violão sem fronteiras: criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana*. Tese de Doutorado em Música. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

FREITAS, KIKO. Entrevista Kiko Freitas. (22m27s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LbSisb3YdPQ> Acesso em 25 de outubro de 2018.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2 ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

LÓPEZ-CANO, Rubén.; OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, 2014.

GULARTE, Jorge *et al.* *La tambora*. LP, Lado A, faixa 1. In *La Tambora*. Uruguay: Sondor, 1984.

MOSCARDINI, Carlos. *Duendes mulatos*. Para violão solo. Argentina: EPSA Publishing S.A., 2006. Partitura.

PONS, Jaurés Lamarque. Suite de ballet según Figari - Candombe. (4m10s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_68QpOX7Sck, Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

RIBEIRO MEDEIROS, Daniel; KUHN DA SILVA, Danilo. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 144-168, jun. 2014.

SADIE, Stanley. Cross-rhythm. *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 6, p. 727.

SADIE, Stanley. Polyryhthm. *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 20, p. 84

SADIE, Stanley. Rhythm. *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 21, p. 277-309.

SCLIAR, Ester. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. CD, Faixa 1. Quique Sinesi (intérprete). In *Microtangos*. Argentina: Mellopea Discos, 1996.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. CD, faixa 12. Berta Rojas (intérprete). In *Cielo abierto*. Onmusic, 2006.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. CD, faixa 3. Victor Villadangos (intérprete). In *Guitar Music of Argentina vol. 2*. Naxos, 2006.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. CD, faixa 8. Julio Azcano (intérprete). In *Distancias*. Eos Guitar Edition, 2016.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. Para violão solo. In *14 Estudios para Guitarra Fusión*. Buenos Aires, Argentina. Ricordi, 1994. Partitura.

STRAIN, James A. Rhythm. In SHEPHERD, John *et al.* (org). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and production*. Nova Iorque: Continuum, 2003, p. 612 - 620.

TAMLYN, Garry. Polyrhythmic. In SHEPHERD, John *et al.* (org). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and production*. Nova Iorque: Continuum, 2003, p. 612.

UNESCO. Tango y candombe declarados patrimonio cultural intangible de la UNESCO. 30 de setembro de 2009. Disponível em: <https://news.un.org/es/story/2009/09/1175141>. Acesso em: 15 de agosto de 2018.