

Entre cordas: reflexões sobre o Candombe ao violão no processo criativo de *Bateu* de Mateus Porto e Juliano Guerra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Mateus Porto Moraes
UNICAMP
mateusportom@gmail.com

Resumo. O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre as aproximações entre o violão e os tambores do Candombe a partir do processo criativo da composição *Bateu*, de Juliano Guerra e Mateus Porto. Para isso, apresentou-se um breve panorama histórico sobre o gênero, para em seguida traçar conexões entre os padrões rítmicos dos tambores e o violão da composição analisada. Por fim, foi possível apontar similaridades no uso do violão com referentes do gênero, além de novas questões para o desenvolvimento da pesquisa.

Palavras-chave. Candombe. Tambor. Violão.

Between Cordas: Reflections on the Acoustic Guitars in the Candombe in the Creative Process of the Song *Bateu* by Mateus Porto and Juliano Guerra

Abstract. This work aims to reflect on the approximation between the guitar and the drums of *Candombe* from the creative process of the song *Bateu*, by Juliano Guerra and Mateus Porto. For this, a brief historical overview of the genre was presented, to then trace connections between the rhythmic patterns of the drums and the guitar featured in the analyzed composition. In conclusion, it was possible to point out similarities in the use of the guitar with musicians who are references to the genre, in addition to new questions for the development of future research.

Keywords. Candombe. Drums. Acoustic Guitar.

1. Introdução

A busca por formas de se tocar o Candombe ao violão é uma constante entre os músicos platinos. Por mais que hoje tenhamos contribuições que servem como referência e que marcaram a forma de execução do gênero ao instrumento, ainda é um desafio a aproximação das cordas do violão à corda de tambores *candomberos*. Diferentemente de outros gêneros musicais identificados com o Espaço Platino (PANITZ, 2017), como a Milonga, o Chamamé, a Chacarera em que notamos um papel importante, talvez central, que *la guitarra* tem na construção da sonoridade.

O Candombe se consolidou como gênero musical nacional do Uruguai. Prova disso é que em 2006 o dia 3 de dezembro é declarado como Dia Nacional do Candombe, *la Cultura Afrourugaya y la Equidad Racial* e em 30 de setembro de 2009, a UNESCO declarou o gênero como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Apesar de cruzar as fronteiras platinas e se fazer presente do lado argentino do Rio da Prata e no sul do Brasil, suas raízes são indiscutivelmente afro-uruguaias, mais precisamente afro-montevideanas. Para além de uma busca por uma certidão de nascimento, para usar as palavras de Lauro Ayesterán (1967), a *cuerda de tambores*, formada pelos tambores *chico*, *piano* y *repique*, já era citada no Manual de Danças Gaúchas, de 1956, fruto das pesquisas folclóricas de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa.

A partir do processo criativo da canção *Bateu*, parceria minha com Juliano Guerra, pretendo refletir sobre formas de trabalhar essa espécie de adaptação ou tradução das características dos tambores *candomberos* para o violão. Começemos por ouvir a canção ¹:

Figura 1 – QR Code da canção *Bateu*.



Ou seja, de que maneiras os tambores estão presentes na forma de se tocar o violão. Aqui a criação artística, ou seja, a composição da canção central neste texto, serve como uma ferramenta de pesquisa. Os assuntos e reflexões surgem a partir do desenvolvimento da composição. Além disso, grande parte das leituras referenciais aqui presentes são posteriores aos processos de composição. Sem traçar um juízo de valores entre esses dois momentos do contato com a música, mas acreditando na experimentação, inclusive metodológica, que dá origem ao presente trabalho.

¹ Disponível em: <https://abrir.link/NfmWI>, acesso em 25/09/2023 .

Assim, busco falar sobre processos, seja o processo criativo da composição ou aqueles que construíram a sonoridade que hoje chamamos de Candombe. Ao discutir as questões que surgem de um processo artístico, aproximo-me da metodologia de pesquisa chamada Pesquisa Artística, visto que a principal ferramenta de pesquisa foi a composição, que também é o produto final deste trabalho ². Uma forma de análise que traz características de um olhar “interno” ao processo. Penso que se outro fosse o analista, provavelmente outros seriam os pontos discutidos. No entanto, acredito que estas questões já estão presentes, de alguma forma, no produto deste processo. Como colocado por Borgodoff (2017):

Fazer também é pensar, ainda que seja uma forma excepcional de pensamento. A relação comum entre prática artística e reflexão teórica é que ambas se relacionam ao mundo existente. Mas o conhecimento artístico também está sempre incorporado em forma e matéria. Todos os processos criativos, práticas artísticas e obras de arte incorporam conhecimento que simultaneamente dá forma e expande os horizontes do mundo existente – não discursivamente, mas de maneira auditiva, visual e tátil, esteticamente, expressivamente e emotivamente. Esse “conhecimento artístico” é o objeto, além de ser parcialmente o resultado, da pesquisa artística conforme a definição proposta aqui (BORGODOFF, 2017, p. 318).

O autor também defende a importância do texto reflexivo na Pesquisa Artística, sem tirar a centralidade do fazer artístico, acreditando que este texto aproxima essa forma de fazer pesquisa do meio acadêmico e colabora com a comunicação entre os pares. Além disso, reforça que o texto deve carregar uma forma de escrita que seja condizente com a produção artística discutida e problematizar a escrita corrente nas produções acadêmicas. É a partir destas ideias que adoto o uso da primeira pessoa do singular neste texto, assim como a primeira pessoa do plural em pontos em que convido o leitor a compartilhar uma visão. Comunicar estas questões a partir de um texto acadêmico, possibilita-me apontar ao leitor onde estão as discussões que me saltam aos olhos neste momento.

2. A canção

Seria inviável tratar no presente texto de todas as reflexões que surgiram a partir do processo criativo da composição central deste trabalho. No entanto, entendo que seja relevante

² Importante salientar que este texto faz parte de minha pesquisa de doutorado que está em andamento sob orientação do Prof. Dr. Paulo Tiné.

para a compreensão das discussões que busquemos uma compreensão mais ampla desta. Acredito que a sonoridade *candombera* se faz presente em vários pontos da composição, como por exemplo na letra e na aproximação rítmica entre violão e tambores, objetivo central deste texto.

Bateu está baseada no padrão de violão abaixo e que será discutido na próxima seção.

Exemplo 1 - Padrão de violão em *Bateu* (Juliano Guerra/Mateus Porto).



Ele está presente nas partes **A**, onde há presença de letra, e **B**, seção instrumental. Pela importância que há, a meu ver, a questão de encontro entre melodia letrada e melodia não letrada, divido a composição entre duas seções, sendo que a primeira ficaria dividida entre **A** e **A'**. Apesar de não ser tocado na subseção **A'**, a harmonia desta é um desenvolvimento da primeira, já que mantém uma ideia próxima de divisão rítmica e o pedal na corda Sol. Abaixo apresento um pequeno trecho para melhor compreensão:

Exemplo 2 - Padrão de violão da seção **A' em *Bateu* (Juliano Guerra/Mateus Porto).**



Ao enviar a meu parceiro de composição uma gravação com a melodia acompanhada pelo violão, nomeei o arquivo como “Candombe”, como forma de induzir um assunto a ser trabalhado. Juliano compôs a letra inspirado em outro carnaval, pois como veremos a seguir, o Candombe é o ritmo do carnaval uruguaio. Mais especificamente, meu parceiro fala sobre o bloco *Malungüetú*, que desfila anualmente na cidade do Rio de Janeiro. Este é surgido a partir de um questionamento sobre a presença de pessoas negras nos blocos de carnaval na região

central da cidade e trabalha com um repertório composto exclusivamente por músicas de compositores e compositoras negros. Abaixo exponho a letra completa:

o batuque já começou, já
quem tem olho vê
quem viver verá

que o batuque já começou, já
ele vem que vem
procurando o cais

inundando o momento
em seu transe particular
rente ao mar
procissão

bate
pra animar essa gira
bate
porque também sou eu
tudo mais
que o tambor
bateu

A letra faz alusão à presença dos tambores, o caminho que o bloco traça pelas ruas cariocas (em direção ao cais do Valongo) e ao que o compositor chamou de “transe” em meio ao bloco. Coloca o eu lírico como parte do tambor ou uma reverberação do *batuque*. Apesar da relação direta com o carnaval carioca, o letrista parte da provocação feita na proposta da parceria e faz um paralelo entre carnavais.

Ao compor a melodia da parte **B**, entendi que seria uma melodia instrumental, então parti para uma experimentação de encontro entre canção e uma melodia não letrada³. Para isso, busquei por uma coesão entre as seções, como algumas repetições ou transposições de padrões melódicos e uma manutenção de células rítmicas. Como exemplo, abaixo está a célula melódica que aparece em diferentes momentos tanto com letra, quanto na parte instrumental:

Exemplo 3 - Melodia parte A em *Bateu* (Juliano Guerra/Mateus Porto).



³ A discussão e análise do processo de busca por coesão entre melodia letrada e melodia sem letra é um ponto central da pesquisa a qual este texto está inserido. No entanto, seria inviável discuti-las aqui.

Exemplo 4: Melodia parte B em *Bateu* (Juliano Guerra/Mateus Porto).



Esse padrão de pausa de semicolcheia, seguido de três semicolcheias, é oriundo da célula tocada pelo tambor chico na corda de tambores (apresentados na seção seguinte) e é recorrente nas melodias no gênero. Estas observações fazem parte da análise posterior à composição da canção, assim como as anteriormente expostas em relação à letra.

3. Candombe

Ao tratar de Candombe, é importante falarmos do ambiente onde aparecem os primeiros registros do gênero. Ou seja, falarmos sobre a chegada de africanos escravizados em território uruguaio, via porto e via terras brasileiras. Montevidéu é fundada por espanhóis entre os anos de 1724 e 1730 e, logo na década de 1750, é iniciado o processo de chegada de africanos escravizados, a fim de substituir a mão de obra escrava indígena. A população de origem africana em Montevidéu no início do século XIX se aproximava de 50% da população total ⁴ (FERREIRA, 1997).

A partir de princípios do século XIX, os africanos escravizados passam a se organizar por associações que se chamavam *naciones*. Eram agrupações formadas a partir do lugar de origem de seus componentes e que visavam uma cooperação. Desde ajudas com problemas de saúde, compras de carta de alforria e buscaram manter ritos religiosos e características culturais próprias (língua, dialetos, cantos, rituais funerários etc.). É importante diferenciar as *naciones* das chamadas *Confradías Católicas*, onde os africanos eram organizados, a partir da visão do europeu, para ingressar na religião católica. Apesar das dificuldades, as *naciones* conseguiram locais para reunir-se, que passaram a ser chamados de *Salas de Naciones*, situados na parte sul da costa de Montevidéu (FERREIRA, 1997).

⁴ É importante não cairmos num discurso de homogeneidade entre os povos que aqui chegaram. Para um panorama preciso sobre a origem destes povos, ver Ferreira (1997).

É nesses locais onde se dão os bailes que, no princípio do século XIX eram chamados de *Tambos* ou *Tangos*, nomenclaturas que coexistiram durante o século e, ao final, consolidou-se o nome de Candombe para o *baile de nación*. Esses foram proibidos dentro da cidade a partir de 1839 e, posteriormente, autorizados em lugares fechados em certos lugares de Montevideu (AYESTERÁN, 1967).

O Candombe se inicia nas *Salas de Nación* como algo religioso, num contato das religiões de matriz africana e a igreja católica. Moura (2021), no entanto, traz-nos uma importante observação:

Alguns autores reconhecem hoje que o sincretismo com santos católicos era uma brecha encontrada pela população negra escravizada e liberta para manter suas memórias vivas, atualizadas e renovadas, ainda que sob a aparência de uma cosmologia cristã. Até hoje, o 6 de janeiro (Dia de Reis) é uma data especial do calendário candombero, momento em que a população celebra San Baltazar, o santo negro, e realiza as “*verdaderas llamadas*” pela avenida Isla de Flores em Montevideo, reunindo diversas comparsas de candombe e um público bastante numeroso. Como dizem frequentemente os atuais tamborileiros, “*si nunca fuiste a las llamadas de San Baltazar no sos un legítimo candombero*” (MOURA, 2021, p. 73).

Em 1830 o Uruguai é considerado um território independente das coroas portuguesa e espanhola, em seguida dá-se início a chamada Grande Guerra (1839 – 1852), onde a população africana e afrodescendente foi usada como contingente de batalha, o que resulta na diminuição expressiva desta população na região. Junto a isso, a abolição da escravidão em território uruguaio é assinada em 1842, o que colocou a população negra em uma nova forma de vulnerabilidade social. Em consequência de todos esses fatos, vão chegando ao fim as organizações por *Naciones*.

Surgem então, ao final do século XIX, os chamados *Conventillos*, em Montevideu e outros lugares da América do Sul, como no Brasil onde eram chamados de cortiços. Eram espaços onde famílias dividiam uma pequena habitação e um grande espaço de convivência ao centro. Na capital uruguaia, chegaram a ser mais de 350 na região central, segundo Moura (*apud* BOLABOLAÑA, 2020), sendo os três principais: *Medio Mundo (barrio Sur)*, *Reus al Sur* ou *Ansina (barrio Palermo)* e *Gaboto (barrio Cordón)*.

A partir desses locais, surgem as primeiras comparsas ou *Agrupaciones de Negros y Lubolos*, vivas até hoje no carnaval uruguaio com o desfile ou *llamadas*. Durante a ditadura uruguaia, mais precisamente no final da década de 1970, os *conventillos* foram demolidos, como “[...] parte do projeto de ‘modernização’ e higienização da área urbana costeira, sob o argumento

de péssimas condições estruturais dos prédios [...]” (MOURA, 2021, p. 80) e a população afrodescendente é expulsa para áreas periféricas da cidade. Esses fatos reforçam o papel de resistência que o Candombe tem para a população que o vive.

Aqui chegamos em um ponto muito importante da história do Candombe, pois os três principais *conventillos* são definidores para os três *toques madres*, presentes até hoje na cultura *candombera*. Mais especificamente, são nomeados a partir das ruas onde esses *conventillos* estavam localizados: toque *Cuareim* (*barrio sur*), toque *Ansina* (*barrio Palermo*) e o toque *Cordón* é mais chamado desta forma, apesar de ainda estar muito ligado à *calle Gaboto*. São formas de tocar o Candombe que influenciaram as comparsas de outros bairros e se diferenciam pelo andamento (*Cuareim* mais lento, *Ansina* intermediário e *Cordón* mais rápido) e execução de cada um dos tambores.

En la Cuerda del barrio Sur los chicos son bien notorios, los pianos son los más sencillos y los repiques tienen intervenciones más medidas y alternadas. En la Cuerda del barrio Palermo los pianos repican alternativamente y le dan entrada a los repiques los cuales intervienen mucho más seguido y con más variabilidad que en la del Sur. El roque de Cordón, con similitudes al de Palermo, suele ser fuerte pero como en ondas de menos a mayor intensidad y viceversa; es la Cuerda con más pianos, repicados enfáticamente. El roque de Buceo es derivado del de Palermo, pero es más rápido. El toque del Cerro es derivado del de Cuareim pero los pianos son más acentuados. El toque del Cerrito, derivado del de Palermo, es el más rápido de todos; es la Cuerda con más volumen y con más repiques (FERREIRA, 1997, p. 86) .

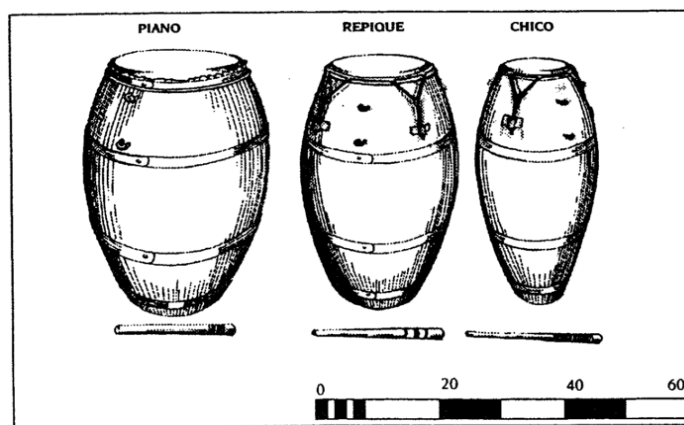
Para Ayesterán, em sua obra clássica sobre o folclore uruguaio em 1953, o Candombe passa por três fases: (1) *salas de naciones*; (2) manifestações públicas pós-abolição e (3) as comparsas carnavalescas. Interessante destacar que para o autor, esta terceira fase indica o fim do Candombe, apesar de deixar heranças para as práticas que seguem, visto que considerava o gênero como uma tentativa de manter os costumes dos africanos em seu continente de origem. Segundo Moura (2021): “Ayestarán estava preocupado em mostrar que a importante herança cultural africana permanecia viva no contexto uruguaio, apesar das mudanças sincréticas aparentes, destoando assim da perspectiva de Rossi e Bottaro” (p. 69).

Ferreira também apresenta um panorama de “caminhos” que o Candombe foi tomando dentro da música popular uruguaia. O autor cita quatro vertentes que possuem músicas designadas com o gênero e que possuem uma relação com os tambores e “*un modo de hacer musical afrouruguayo*” (FERREIRA, 1997, p. 62). Seriam as (1) orquestras de tango do final dos anos 1930 (Pintín Castellanos, Romeo Gaviolli, entre outros); as (2) orquestras tropicais,

que têm como modelo o trabalho de Pedrito Ferreira, do final dos anos 1950. Estas trabalhavam com uma influência da música porto-riquenha, colombiana e cubana; o (3) Candombe *beat* do final dos anos 1960, com influência do rock e que deu luz a nomes até hoje muito importantes para o gênero, como Ruben Rada e Hugo Fattoruso. Por último, o autor cita a (4) voz(es) e violão dos cantores populares, como Alfredo Zitarrosa, Pepe Guerra, entre outros.

A *cuerda de tambores* é composta por três tipos de tambor: *chico*, *repique* e *piano*, do menor e mais agudo para o maior e mais grave. Construídos a partir de *duelas* de madeira, espécie de tiras feitas a partir da madeira, se diferem pelo seu tamanho, espessura do couro utilizado e, conseqüentemente, o som emitido.

Figura 2 - Tambores do Candombe.



Fonte: (FERREIRA, 1997, p. 78).

Ferreira nos aponta uma forma de organizar os sons produzidos nos tambores. Tocados com *palo* (espécie de baqueta) e *mano*, os músicos são capazes de *sacar* uma grande variedade de sons, a partir da forma de tocar e da combinação entre os toques. O autor inicia por uma divisão entre sons abertos e *galleteados*, com a mão ou com o *palo*, para em seguida entrar nas combinações entre estes. Seja pela região do couro onde se dá o golpe, com rebote ou não, das mãos e do *palo*, entre outras habilidades por parte do *tamborilero*, o instrumento possibilita uma gama de timbres imensa, notável nas execuções.

Também é importante nessa sonoridade a *madera*, ou seja, quando o instrumentista golpeia com o *palo* na parte de madeira tambor. Com esse timbre, é tradicional que os tambores, principalmente o *repique*, toque a clave típica do gênero, exposta na transcrição abaixo:

Exemplo 5 - Clave de Candombe.



Esta clave se assemelha ou está presente em outras músicas do mundo. Ser uma característica do gênero não significa ser exclusiva deste. Também há outras *maderas*, ou seja, outros padrões rítmicos tocados na parte de madeira do tambor que inclusive funcionam como diferenciação entre os *toques madre*. Nas linhas que seguem, Ferreira faz um panorama da relação entre os tambores.

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 la madera); el repique llama a apurar para incrementar, respectivamente, la intensidad y la velocidad de ejecución de la música (FERREIRA, 1997, p. 86).

É importante colocar que aqui tratamos do gênero a partir dos movimentos que, segundo a bibliografia existente, construíram o Candombe e, portanto, na sua relação com a rua, o *Candombe callejero*. Como vimos, o gênero foi se expandindo e sua sonoridade se entranhando na música nacional. Também é necessário refletir sobre a profissionalização dos músicos *candomberos*, na busca por um refinamento de suas técnicas e conhecimentos musicais, trocando e tocando com músicos de distintas formações e construindo complexas formações para si. Trago essas ideias para pensarmos que junto aos movimentos das comparsas, do carnaval e manutenções de suas tradições, há também um caminhar do candombe, de músicos que se adaptam e adaptam suas formas de tocar a diferentes situações. Que dominam, compreendem e ensinam os diferentes *toques madres* em seus workshops pelo mundo todo. Sem colocar um juízo de valores na relação que cada *candombero* leva com o ritmo, mas apontando um efeito da profissionalização e da consequente possibilidade e necessidade de dedicação ao instrumento e à música de forma geral.

4. La Guitarra Tambor

É sabido que o processo de adaptação de característica dos tambores, ou outros instrumentos de percussão, para o violão não é uma novidade. O próprio uso do *chasquido*, uma forte característica do violão sul-americano, é visto como uma emulação do som de aro do bombo legüero. Para Rossi (2019):

este toque es muy utilizado en todos los géneros de la música folklórica argentina. El chasquido es un toque que proviene de emular el sonido del golpe en el aro del bombo. El chasquido se logra percutiendo, en un solo movimiento rápido y preciso, las cuerdas en dirección descendente (ROSSI, 2019, p. 9).

Foschiera e Barbeitas (2020) usaram o termo “tradução” ao tratar de Candombes para violão solo e analisar como alguns aspectos do gênero se faziam presente nessas obras. Também tendo como principal referência Ferreira (1997), os autores buscaram relações entre o que chamaram de “candombe de rua” a partir de três perspectivas: percussividade; acentuação e articulação; ritual, transe e concentração. Nesta seção, pretendo dissertar sobre a relação entre violão e tambores, no entanto, parece-me interessante dedicar algumas linhas ao aspecto do “transe” presente na canção.

Este transe estaria ligado ao grau de concentração necessário para a sincronia entre o grande número de *tamborileros* presentes em uma comparsa e pelo *moto perpetuo* dos tambores que, segundo os autores, também era buscado pelos compositores das obras analisadas no trabalho (FOSCHIERA e BARBEITAS, 2020). Entendo que em *Bateu* também podemos encontrar esses elementos. Como exposto em seção anterior, está presente na letra, que traz luz ao seu “transe particular // rente ao mar”. Já a ideia de repetição pode ser encontrada no padrão que se repete por toda a canção, com exceção da seção A’.

Exemplo 6 - Padrão de violão em *Bateu* (Juliano Guerra/Mateus Porto).



Acredito que a questão harmônica também contribua nesse ponto. Poderíamos analisar o acorde exposto no pentagrama acima como um Cm6(11), entendendo a nota Dó grave como uma fundamental do acorde e as notas Lá bemol, Mi bemol e Ré não como inversões, mas como parte do arpejo. Na minha visão, esta análise não condiz com a sonoridade extraída do trecho, pois esta seria melhor compreendida como um *vamp* modal no modo de Dó eólio.

Segundo Tiné (2014), *Vamp* Modal é a repetição de um ou dois acordes pertencentes, ou não, ao mesmo modo durante uma sessão da música. Para que este *vamp* seja modal é preciso que a polarização se dê sem os movimentos característicos tonais, por exemplo a cadência V – I. Entendo que este *Vamp*, com características modais, somado ao tempo que é repetido dentro da composição, corrobora com as ideias de *moto perpetuo* que seria desencadeador do transe referido pelos pesquisadores.

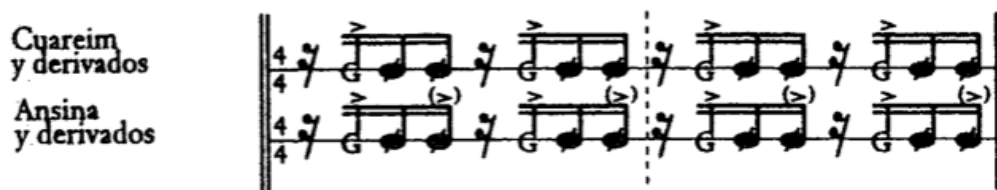
Ainda analisando o trecho acima exposto, podemos encontrar a presença dos padrões típicos dos tambores. Primeiramente, vamos isolar os elementos abaixo:

Exemplo 7 - Excerto do padrão de violão em *Bateu* (Juliano Guerra/Mateus Porto).



Encontramos aqui uma ligação direta com o padrão de *chico liso*, ou seja, o padrão tocado pelo tambor *chico* onde se usa um golpe de *mano* e dois de *palo*. Também podemos ouvir, inclusive como um elemento diferenciador entre *toques madre*, o *chico repicado*, onde se toca com um golpe de *mano* e três de *palo*, sempre com o toque com a mão na segunda semicolcheia do tempo. Abaixo, apresento a transcrição de padrões de *chico* feitas por Ferreira (1997):

Figura 3 -Toques de tambor chico.



Fonte: (FERREIRA, 1997, p. 128).

Na figura 3, a letra G significa golpe *galleteado* com a mão e os símbolos pretos cortados por uma linha diagonal significam um golpe aberto com o *palo*. É interessante notar que a diferenciação entre os *toques madre* de *Cuareim* e *Ansiña* se dão pela acentuação do golpe de *mano* ou do último golpe de *palo*, como se pode ver na parte superior da figura. Buscando

uma relação com os elementos da composição expostos no exemplo 6, penso que no primeiro tempo temos uma relação de acentuação com o padrão de *Ansina*, ou seja, a nota mais aguda, Mi bemol, nos dá uma sensação de acentuação na quarta semicolcheia do tempo. Já nos demais tempos, o padrão realizado no violão não compreende, sozinho, uma acentuação que se aproxime destas expostas pelo autor. Ou seja, apenas analisando as questões melódicas e rítmicas que estão expostas na partitura, não levando em consideração a forma de execução ao instrumento, a nota acentuada, devido à variação melódica, estaria ligada ao primeiro golpe de *palo*.

Essa utilização é bem próxima do que podemos ouvir na gravação de Alfredo Zitarrosa, importante cantautor do folclore latino-americano, do Candombe “Garrincha”⁵ de Manuel Picón. Como exposto na transcrição abaixo:

Exemplo 8 - Transcrição da gravação de Alfredo Zitarrosa de "Garrincha" (Manuel Picón).



Assim como na composição que analisamos aqui, a seção que se aproxima dos padrões do tambor *chico* não se relaciona, diretamente, com as acentuações apresentadas por Ferreira (1997). Isso levanta uma possibilidade de violonismo, ou seja, uma característica do instrumento. Seja por uma questão anatômica ou uma forma de arpejo cristalizada pela tradição, parece-me que neste ponto a “mão do violonista” caminha nessa direção. No exemplo abaixo apresento uma possibilidade, pensada posteriormente ao processo criativo da composição, de aproximação entre padrão ao violão e padrão de acentuação apresentado:

Exemplo 9 - Possibilidade para padrão de violão.



⁵ Disponível em <https://youtu.be/PdQaEU41exE>. Acesso em: 02 ago. 2023.

A obra de Zitarrosa também apresenta outro trecho interessante a ser analisado. Assim como em “Garrincha”, em *Bateu* a linha executada nas notas mais graves mantém a seguinte figura rítmica:

Exemplo 10 - Excerto do padrão de violão em *Bateu* (Juliano Guerra/Mateus Porto).



No entanto, altera-se a linha melódica e sua função em relação ao acorde. Se no exemplo de Zitarrosa temos uma alternância entre fundamental e quinta do acorde, no exemplo acima temos um salto para a sexta menor seguido de uma linha que retorna à fundamental, sugerindo o modalismo a ser desenvolvido.

Por ser a linha mais grave, já podemos relacioná-la ao tambor *piano*. Além disso, sua rítmica aponta para alguns padrões, como exposto por Ferreira (1997):

Figura 4 - Toques de tambor piano.



Fonte: (FERREIRA, 1997, p. 123).

Como dito anteriormente, os símbolos pretos cortados por uma linha diagonal significam um golpe aberto com o *palo*. Já o símbolo que se aproxima de **O**, é o chamado som

de “*masa: un golpe dado con la palma entera de la mano [...]*” (FERREIRA, 1997, p. 108) e os parênteses indicam que o golpe é menos forte que os demais. Na imagem acima, é possível notar algumas divisões rítmicas que são constantes. Para mim, está no ataque na primeira semicolcheia do primeiro tempo, na quarta semicolcheia do primeiro tempo, primeira semicolcheia do terceiro tempo e primeira semicolcheia do quarto tempo. Figura rítmica desenvolvida em *Bateu* e em “Garrincha”.

A obra de Zitarrosa, acompanhado de seu tradicional quarteto de violões, é uma grande fonte de formas de tratamento dos ritmos do Candombe ao violão. Seja em aproximações com a clave ou com as *maderas* e principalmente usando *rasgueos* numa aproximação aos padrões de cada um dos tambores. Como tratado no início desta seção, num uso de *chasquidos* e outros violonismos numa relação de percussividade com os tambores.

5. Considerações Finais

Quando me dedico a falar sobre processos, busco falar sobre movimentos. Movimentos que dão origem a um gênero musical ou a uma composição, dando atenção a suas constantes mobilidades e transformações. Sempre levando em conta que há momentos de sedimentação, ainda mais quando falamos de um gênero como o Candombe, que faz parte da construção da identidade do povo uruguaio e, principalmente, do povo negro uruguaio. Isto potencializa o interesse por observarmos suas transformações e momentos chave para estas.

Ao apontar a lente analítica para esta composição, não estou creditando a ela alguma especificidade única no gênero. Inclusive, como resultado de análise nos deparamos com uma confirmação de padrões explorados por figuras, essas sim, centrais para esta história. Mas, acredito que estas confirmações fazem parte de diálogos, são respostas e reverberações de uma construção coletiva. Ao me apropriar dos padrões dos tambores *piano* de forma semelhante a de Zitarrosa, reafirmo uma forma de entender certos padrões. Quando percebo o mesmo uso do toque de *chico*, penso que está ali um violonismo que coloca uma assinatura do instrumento nesta conversa. Por mais que pensemos na sonoridade dos *tamborileros*, continuamos abordando-a a partir do violão.

Fazer uma análise a partir do processo criativo nos possibilita olhar para as “dificuldades” na criação e não somente para as “soluções” encontradas no produto final. Um texto desta natureza possibilita comunicar reflexões que, na maioria das vezes, nem mesmo

aquele que está buscando a criação artística tem consciência. A meu ver, estas questões estão presentes no momento da composição, mas são discutidas e respondidas de outras formas.

Por fim, como sempre, ficam novas questões e possibilidades de sequência para o trabalho. De que outras formas podemos dialogar, e já dialogaram, com os tambores a partir do violão? Como tratar da aproximação de melodia letrada e não letrada? Quais características dessas melodias nos sugerem o uso ou não das palavras? Tratar dos processos faz com que a cada passo, outros muitos passos nos sejam sugeridos.

Referências

- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguaio*. Montevideu: Arca Editorial, 1967.
- BORGDORFF, H. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes (tradução de Daniel Lemos Cerqueira). *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.
- FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Ediciones Colihue-Sepé, 1997.
- FOSCHIERA, M. M.; BARBEITAS, F. T. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista Música*, 20 (1), p. 177-218, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193> .
- LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. *Manual de danças gaúchas: com suplemento musical e ilustrativo*. Capa e ilustrações de Isolde Brans. 1. ed. Porto Alegre: CGF, 1956.
- MOURA, Lisandro Lucas de Lima. *Aprender com tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação*. 2021. 447f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.
- PANITZ, L. M. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto Geociências. Programa de PósGraduação em Geografia, 2017.
- ROSSI, Pedro. *La Guitarra en el Folklore*. 2019. Disponível em: <https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga/> . Acesso em: 25 jun. 2020.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2009. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.