

## Do quarto para a rua: performance culturalmente informada de obras para violão solo inspiradas no *candombe* uruguaio

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Panorama da pesquisa sobre violão no Brasil (Performance Musical)

*Marcos Matturro Foschiera*  
UFMG – marcosmatturro@gmail.com

*Flavio Terrigno Barbeitas*  
UFMG – flateb@gmail.com

**Resumo.** O texto aborda interfaces e conexões criativas entre o *candombe* tradicional e sua adaptação para violão solista. Após tratar sucintamente do conceito de Performance Culturalmente Informada, ilustra-se a proposta de absorver práticas do *candombe* tradicional relativas à polirritmia e ao caráter ritualístico em exemplos musicais de Carlevaro (1974), Aguirre (2003), Sinesi (1994) e Moscardini (2006), com suporte teórico de Ferreira (1997), Fernandez (2017) e Aharonián (2007).

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

**Title. From the Bedroom to the Street: Culturally Informed Performance of Works for Solo Guitar Inspired by Uruguayan *Candombe***

**Abstract.** This paper addresses interfaces and creative connections between traditional *candombe* and its adaptation for solo guitar. After briefly covering the concept of Culturally Informed Performance, it illustrates the proposal to incorporate traditional *candombe* practices related to polyrhythmic and the ritualistic character in musical examples by Carlevaro (1974), Aguirre (2003), Sinesi (1994) and Moscardini (2006), with theoretical support by Ferreira (1997), Fernandez (2017) and Aharonián (2007).

**Keywords.** Culturally Informed Performance. *Candombe*. Latin American guitar.

Neste texto apresentamos elementos de uma Performance Culturalmente Informada (PCI) de quatro obras para violão solo inspiradas no gênero musical *candombe*. Trata-se de parte da tese “*Violão sem Fronteiras: criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana*”, defendida no PPG em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2019.

A exposição é tripartite. Primeiramente, delimitamos o conceito de PCI. Na sequência, analisamos o *candombe* em sua forma típica, e o relacionamos com quatro obras do repertório para violão, a saber *Duendes mulatos* (2006), de Carlos Moscardini, *Cielo abierto* (1994), de Quique Sinesi, *Rumor de tambores* (2003), de Carlos Aguirre, e *Preludios americanos n° 5* (1974), de Abel Carlevaro. Por fim, são expostas possíveis conexões musicais e culturais entre o *candombe* tradicional e sua adaptação para violão solo.

### 1. 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 variadas,<sup>1</sup> incluindo expressões de significação similar,<sup>2</sup> retornou poucos exemplos, destacando-se entre eles<sup>3</sup> Medeiros e Silva (2014), o único texto que de fato propõe o conceito, ainda que rapidamente, fazendo-o por meio da quase inevitável analogia com o mais célebre e consolidado Performance Historicamente Informada (PHI).

É interessante especular sobre os motivos da primazia da dimensão histórica nos estudos de performance musical. Sabe-se que a lógica de constituição do cânone ocidental, com alguns traços inegavelmente etnocêntricos, tende a afunilar a produção em uma linha diacrônica. E mesmo lá onde a simples diacronia se revela limitada, as diferenças espaciais (culturais) se calam em razão da funcionalidade redutora de um único código notacional que ilude o intérprete ao igualar e apagar essa diversidade na superfície do papel. É inegável que as diferenças se constituem também no tempo, e a atenção para com isso foi justamente despertada 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. Porém, tanto quanto o tempo e a história, também o espaço e a cultura devem ser entendidos como forças de relativização do presente e devem atuar contra a uniformização que este costuma impor não apenas ao passado, mas também, principalmente quando hegemônico, sobre o espacialmente distante. Não há motivos, portanto, para ignorar que diferenças culturais não sejam relevantes para a constituição de uma performance que queira ser fundamentada e crítica<sup>4</sup>.

A necessidade de informação cultural revela-se particularmente aguda no caso do repertório para violão. Globalizado na sua forma europeia com 6 cordas simples, o violão por diversas razões que não cabe aprofundar aqui, não teve a sua prática pelo mundo uniformizada a partir de uma técnica e de um repertório ancorados em sólida tradição, tal como ocorreu com o piano. Pelo contrário, o interessante do violão é justamente o fato de ser culturalmente apropriado nos diversos territórios em que circula, de modo que sua técnica e seu repertório estão em contínua transformação pelo diálogo desencadeado com práticas musicais locais e instrumentos afins.

A PCI, em suma, parece ser um conceito necessário e apropriado para cobrir uma postura que o performer contemporâneo precisa ter para, num mundo globalizado e hiperconectado, em que as informações musicais circulam rapidamente em diferentes suportes, desenvolver seu trabalho de maneira mais consciente.

## 2. *Candombe*: contexto cultural

No universo do *candombe*, o violão não é um dos instrumentos típicos, e vem daí a principal indagação que tentamos responder ao longo da investigação: como a compreensão do *candombe* tradicional pode auxiliar o violonista na construção de sentido para performances de obras inspiradas no *candombe*? A investigação aqui desenvolvida emergiu de três fontes: i) publicações científicas e documentários sobre o *candombe*; ii) criações interpretativas desenvolvidas a partir da prática instrumental do pesquisador Marcos Matturro, em diálogo com outros músicos de referência neste campo, e iii) análise de gravações selecionadas.

O *candombe* é hoje um patrimônio imaterial da humanidade,<sup>5</sup> e um dos gêneros que melhor representa a música uruguaia. Durante a temporada de carnaval, entre janeiro e março, Montevidéu respira a música dos tambores, através dos ensaios e desfiles das *comparsas*<sup>6</sup> pelas ruas dos tradicionais bairros de *Palermo* e *Sur*.

Ferreira (1997) descreve que o *candombe* tem “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). Pode-se dizer que o *candombe* é um fenômeno urbano e, portanto, mais do que afrouruguaio, afromontevideano (AHARONIÁN, 2007, p. 90). Na capital uruguaia, o gênero formou reduto nas pensões e cortiços [em espanhol, *conventillos*] que abrigavam a comunidade negra desde o século XIX e até meados do século XX, quando foram destruídas.<sup>7</sup> Essas pensões se converteram em verdadeiras escolas de tambores, e cada bairro com pensões assim tinha formas distintas de tocar os tambores, tradição que perdura até hoje.

Para se tocar o *candombe* são necessários três tambores: *chico*, *repique* e *piano*. De sua junção, forma-se uma *cuerda* de *candombe*, na qual os músicos tocam em pé, caminhando (o que ajuda a manter a precisão do pulso durante a performance), e sustentando os tambores com correias atadas ao corpo.

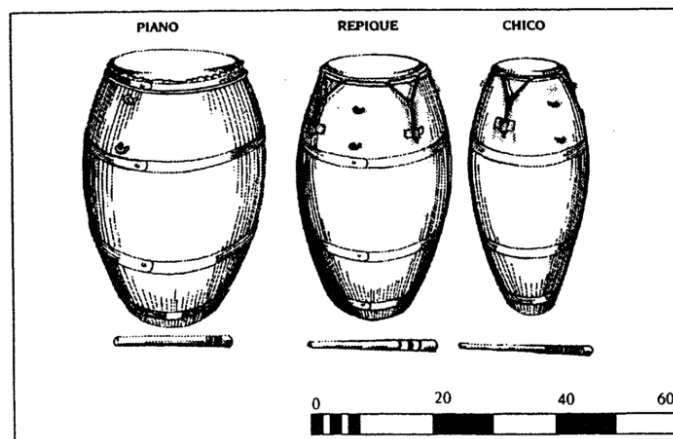


Figura 1: Representação dos tambores: piano, repique e chico. (FERREIRA, 1997, p. 78).

*Chico* é o tambor que possui a sonoridade mais aguda e que realiza sempre o mesmo padrão rítmico. É sua função manter a pulsação constante e precisa, numa referência para a organização rítmica da *cuerda*, e amalgamar os toques do *piano* e do *repique*. O *piano* é o tambor mais grave, e, com o *chico*, produz a base rítmica de uma *cuerda*. Finalmente o *repique* é o tambor que realiza improvisações, toques floreados e até mesmo solos. Comparada aos outros dois, sua sonoridade é de registro médio, e, devido a seu protagonismo na *cuerda*, é considerado pelos praticantes um tambor ‘melódico’.

Estruturalmente podemos definir a performance completa de uma *llamada*<sup>8</sup> em basicamente 3 momentos: *arranque*, desenvolvimento e *cierre* (FERREIRA, 1997, p. 116-118). O *arranque* geralmente consiste em ciclos rítmicos realizados pelos três tambores. Toca-se a clave de *candombe* (fig. 2), alguns percutindo na lateral dos seus instrumentos [*hacer madera*], estabelecendo-se a pulsação inicial da música.

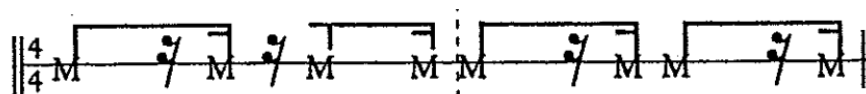


Figura 2: Representação da clave do *candombe* - tambor *repique*. (FERREIRA, 1997, p. 120).

No desenvolvimento, os toques de cada tambor evoluem com variações e improvisações [floreios] realizados por *piano* e *repique*, e, também, com a aceleração do pulso e aumento da intensidade.

A *llamada* se encerra quando o *repique* realiza o *toque de cierre*, caracterizado pelo uso exclusivo de toques com a baqueta [*toques de palo*]. Esse solo é geralmente seguido por respostas nos tambores *piano*, que, assim, encerram a performance.

O *candombe*, segundo Ferreira (1997, p. 64), baseado em estudo de Aharonian (1990), desdobrou-se em, ao menos, outros 4 segmentos: i) orquestras de tango, ii) “orquestras tropicais” (1950), iii) *candombe beat* (1960) e iv) voz (ou vozes) e violão dos cantores populares (1970 e 1980). O universo dos tambores gerou uma extensa família de “subgêneros” presentes em diversas músicas do Uruguai, desde as correntes nacionalistas de música sinfônica<sup>9</sup> até grupos de *murga* carnavalesca.<sup>10</sup>

### 3. Relação entre “*candombes*”

Para estabelecer conexões entre o *candombe* de rua e o *candombe* em obras para violão, investigamos elementos aparentemente compartilhados nesses dois contextos, dividindo-os em dois grupos: percussividade-acentuação-articulação; ritual-transe-concentração.

#### 3.1 Percussividade, acentuação e articulação:

A música dos tambores pode ser considerada *polirrítmica*<sup>11</sup> – traço frequentemente presente na música sul-americana (Fernandez, 2017). *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.

Para entender esse ponto, é necessário, seguindo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, definir polirritmia como “superposição de diferentes ritmos ou métricas” (SADIE, 2001, vol. 20, p. 84).<sup>12</sup> Com base nessa definição, pode-se reiterar que o *candombe* de rua é polirrítmico. Além disso é transmitido, aprendido e praticado oralmente, com performances alicerçadas na sobreposição dos padrões rítmicos de cada tambor que só alcançam o sentido do gênero se tocados com instrumentação completa e simultaneamente. No entanto, quando notada em partitura, a lógica intrínseca dos tambores pode se perder e, junto com ela, o aspecto central da polirritmia.

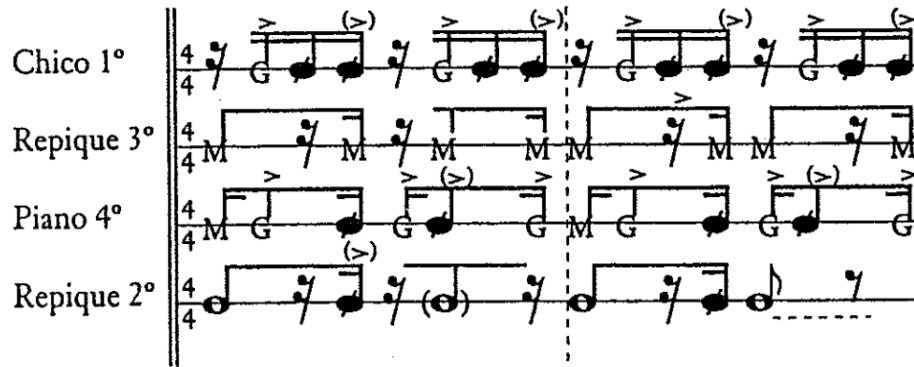


Figura 3: Exemplo da rítmica básica dos tambores do *candombe*. (FERREIRA, 1997, p. 120).

Da forma como estão notadas as linhas de cada tambor neste exemplo, 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*.

Emerge então uma questão importante: o *candombe* deixa de ser polirrítmico se sua escrita não evidencia a sobreposição rítmica ou métrica? Seguramente não. Mas o questionamento nos leva a um ponto mais prático: ocultando-se a polirritmia na partitura, não se impede a identificação e compreensão de um elemento central do *candombe*?

Ao transpor-se o *candombe* para o violão ocorre uma ulterior simplificação. Sendo impossível incorporar toda variedade e independência rítmica dos tambores neste instrumento, é natural que se perca a profusão de linhas rítmicas sobrepostas em polirritmia. Ainda assim, compositores trataram de emular o contexto polirrítmico em obras que se baseiam no *candombe*, servindo-se de uma prática bem próxima à polirritmia: o chamado *cross-rhythm* ou ritmo cruzado.

O termo descreve bem a resultante polirrítmica dos três tambores do *candombe* de rua quando adaptada às possibilidades do violão solo. *Cross-rhythm* é definido, de acordo com o *Grove*, 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, p. 80) complementa essa definição ao afirmar que esses deslocamentos de acentos ocorrem sucessivamente, e não simultaneamente, sendo essa a principal diferença entre ritmo-cruzado (*cross-rhythm*) e

polirritmia. Na prática, essas definições podem ser exemplificadas na obra *Cielo abierto*, de Quique Sinesi.

Embora composta por Sinesi, a peça se difundiu com arranjo e edição feitos pelo violonista argentino Victor Villadangos. Portanto, deve-se considerar que os acentos e articulações da partitura foram percebidos e escritos pelo editor.

A introdução da peça alude ao toque de *arranque*, e a melodia escrita por Sinesi estabelece aos poucos a pulsação. Por isso mesmo experimentamos inserir barras de repetição ao final dos compassos 2 e 4, entendendo que esses quatro primeiros compassos são, como no *candombe* tradicional, ciclos de repetição. Foi uma forma de exagerar o *arranque*, estabelecer a pulsação, e criar expectativa pelo desdobramento desses motivos iniciais.

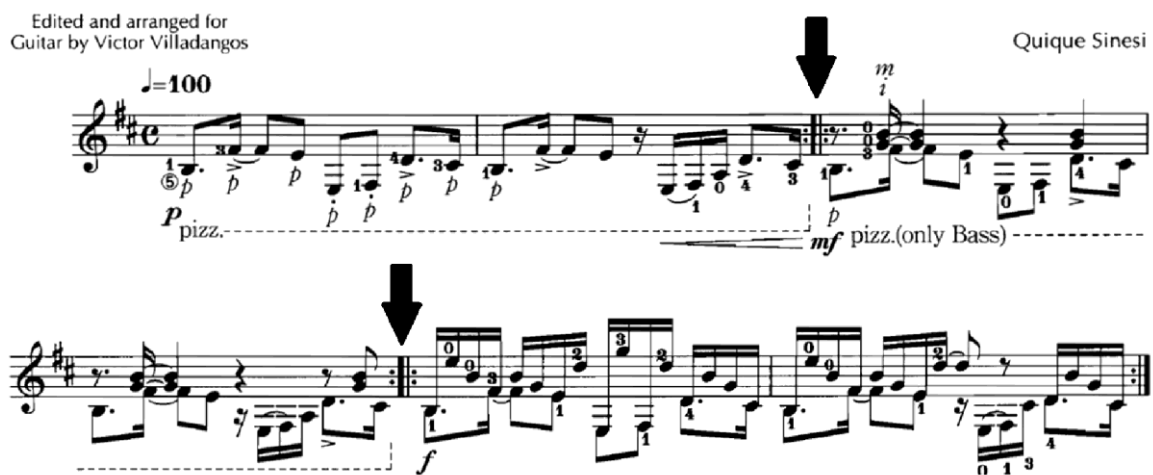


Figura 4: Exemplo dos ciclos rítmicos em *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, incluindo barras de repetição.

No primeiro ciclo (c. 1 e 2), a linha tocada na região grave pode ser relacionada aos tambores *piano* e à clave rítmica do *candombe*. No segundo ciclo (c. 3 e 4), acordes reforçam as notas acentuadas da melodia. Esses acordes podem ser entendidos como a incidência de mais tambores à linha melódica, o que nos sugeriu uma execução que enfatizasse a intensidade sonora. No terceiro ciclo (c. 5 e 6), imaginamos toda *cuerda* já 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.

Como antes discutido, para tocar o *candombe* ao violão é necessário “iludir” o ouvinte, dando a sensação de polirritmia mesmo em um contexto não polirrítmico. Assim, é desejável que o intérprete aplique acentos que não coincidam com a métrica regular, aos moldes da definição de ritmo-cruzado exposta neste artigo. Ou seja, para que isto seja



possível, os acentos devem ocorrer nas notas localizadas fora do padrão estabelecido pela fórmula de compasso.

Nosso critério para a inserção dos acentos baseou-se na experimentação. Não foi possível estabelecer regra objetiva e aplicável a diferentes peças compostas, mas conseguimos ordenar a tarefa em três passos. No primeiro, analisamos a textura do excerto em questão no intuito de compreender sua estrutura, dividindo-a em melodia, harmonia, contracantos, baixos etc. A seguir, relacionamos esse material com os diferentes instrumentos que compõem a *cuerda 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 5.



Figura 5: Exemplo da articulação do terceiro ciclo (c. 5 e 6) de *Cielo abierto*, de Quique Sinesi. Articulações e acentos foram sugeridas pelos autores. (>) significa acento menos forte que >.

A passagem da polirritmia para o ritmo-cruzado, em que este significa uma adaptação da primeira, se dá por dificuldades mecânicas. O violão não consegue executar padrões rítmicos de três tambores diferentes tocando ao mesmo tempo com a mesma liberdade. As incursões de compositores violonistas no *candombe*, por conseguinte, se limitam apenas aos elementos mais característicos do gênero, gerando uma música que, é claro, não consegue abarcar a complexidade rítmica da prática tradicional.

Ainda quanto ao ritmo-cruzado, uma prática violonística capaz de evocar a polirritmia dos tambores é a execução de notas repetidas em cordas diferentes. Embora de mesma altura, as notas soam ligeiramente diferentes devido à mudança de timbre provocada pela alternância de cordas. Tal mudança cria a ilusão de diferentes fontes sonoras. Como mostrado a fig. 6, a nota Si 3 é repetida, podendo ser tocada na 3° e 2° cordas do violão alternadamente:

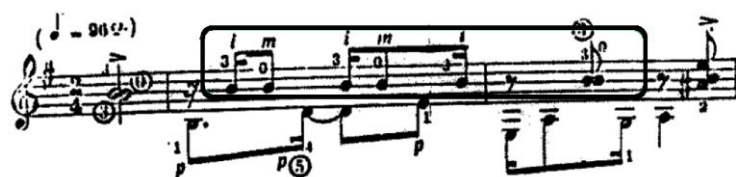


Figura 6: Notas repetidas em *Preludios americanos n° 5 - tamboriles*, de Abel Carlevaro, c. 1 e 2.



### 3.2 Ritual - transe - concentração:

O amálgama dos toques de *chico*, *repique* e *piano* criam uma espécie de transe, graças ao *moto perpetuo* e pelo alto grau de concentração necessário para se estabelecer a sincronia entre os tambores (FERREIRA, 1997, p. 88). No repertório para violão aqui estudado, observa-se um elemento extramusical que faz alusão ao ritual, especificamente em *Duendes mulatos*. No título de sua peça, Carlos Moscardini alude ao afro e ao sagrado – dois elementos constituintes do *candombe* de rua – evidenciando ao intérprete, antes da primeira leitura da partitura, o ambiente a ser levado em conta para a preparação da performance.

DUENDES MULATOS  
(candombe)

CARLOS MOSCARDINI



The musical score is for guitar (6th string, E) in 2/4 time. It features a rhythmic pattern labeled 'Ritmico' and a melodic line with a first ending bracket labeled '1.-3.'

Figura 7: Título da obra *Duendes mulatos*, de Carlos Moscardini.

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 num emaranhado de notas do qual é possível identificar uma melodia (fig. 8, circulado) ainda que sempre passível de se perder devido ao conjunto textural e porque a última nota de cada fragmento melódico não consegue 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.

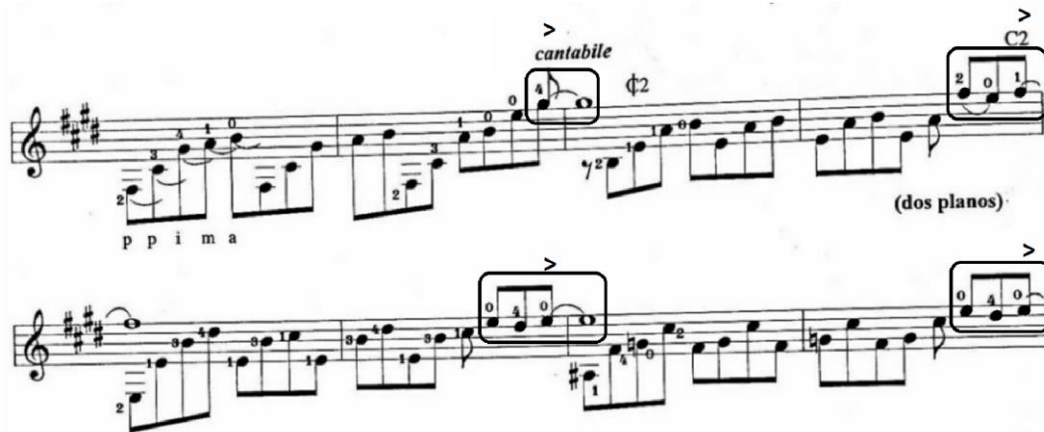


Figura 8: Seções que aludem ao ritual em *Rumor de tambores*, de Carlos Aguirre, c. 33 a 40. Fragmentos melódicos circutados; sugestão de acentos pelos autores.

Comparamos a gravação de violão solo de *Rumor de tambores* e sua versão com banda (piano, violão, bateria e contrabaixo acústico), no disco *Violeta* (2008), de Carlos Aguirre, e estabelecemos relações para 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 essa realização, 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. 8, sugeridos pelos autores).

#### 4. Considerações finais

Pensar em uma performance culturalmente informada equivale, sobretudo em certos contextos, a relativizar o peso demasiado que normalmente é conferido à partitura. Serve também a conectar o músico com diferentes fontes sonoras e perspectivas interpretativas para o gênero a ser abordado. O performer, portanto, se capacita para uma atitude crítica e autônoma no processo de realização musical.

Como visto, o *candombe*, dada a sua componente ritualística, é ocasião de encontro e troca entre os praticantes. Tal característica tende a se diluir na adaptação para violão solo, juntamente com parte da polirritmia que é um traço do gênero.

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, ajuda a aproximar a interpretação musical do *candombe* em partitura de sua manifestação popular.

## Referências

- AGARRATE CATALINA - DIOS Y EL DIABLO - EL CORSO DEL SER HUMANO (2007). Agarrate Catalina, (9m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=apfX7eRiooc> Acesso em: 12 de dezembro de 2018.
- AGUIRRE, Carlos. *Rumor de tambores*; violão solo. Paraná, Argentina: Tráfico de arte, 2004. Partitura.
- AHARONIÁN, C. *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Universidade de la República - Uruguay, 2007.
- AMIM, Alexandre Gismonti Medeiros. *A polirritmia no violão: uma investigação a partir de 6 peças de Egberto Gismonti*. Rio de Janeiro, 2017. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- CARLEVARO PLAYS CARLEVARO. (Abel Carlevaro). (Abel Carlevaro). Alemanha: Chanterelle, 1986. LP.
- CARLEVARO, A. *Preludios Americanos n° 5 – Tamboriles*; violão solo Buenos Aires, Argentina: Barry editorial, 1974. Partitura.
- CIELO ABIERTO. (Quique Sinesi). (Quique Sinesi). In Microtangos. Argentina: Mellopea Discos, 1996. CD, Faixa 1.
- CIELO ABIERTO. (Quique Sinesi). (Victor Villadangos). In Guitar Music of Argentina vol. 2. Naxos, 2006. CD, faixa 3.
- COHEN, Sara. *Polirrítmicos nos estudos para piano de Gyorgy Ligeti*. Rio de Janeiro. 193 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- 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: 02 de dezembro de 2018.
- FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Ediciones Colihue-Sepé, 1997.
- LA TAMBORA. (Jorge Gularte et al). (Jorge Gularte et al). In La Tambora. Uruguay: Sondor, 1984. LP, Lado A, faixa 1.
- 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.
- 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.
- MOSCARDINI, Carlos. *Duendes mulatos*; violão solo Argentina: EPSA Publishing S.A., 2006. Partitura.
- RUMOR DE TAMBORES. (Carlos Aguirre). (Carlos Aguirre Grupo) (intérpretes). In Violeta. Argentina: Shagrada Medra, 2008. CD, faixa 2.
- SADIE, Stanley. Cross-rhythm. In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 6, p. 727.
- SADIE, Stanley. Polyrhythm. In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 20, p. 84
- SINESI, Quique. *Cielo abierto*; violão solo. Buenos Aires, Argentina. Ricordi, 1994. Partitura.
- SUITE DE BALLET SEGÚN FIGARI - CANDOMBE. Jaurés Lamarque-Pons. (4m10s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_68QpOX7Sck](https://www.youtube.com/watch?v=_68QpOX7Sck), Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

## Notas

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

<sup>2</sup> 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*".

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Nesse sentido, surpreende não se falar em Performance Culturalmente Informada na literatura sobre Pesquisa Artística, como se pode constatar no conhecido livro de López-Cano e Opazo (2014).

<sup>5</sup> Ver <https://news.un.org/es/story/2009/09/1175141>

<sup>6</sup> 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*.

<sup>7</sup> Situação retratada na música *La tambora* (1983, Gularte, De Melo e Benavidez) em que um dos versos se refere à tradicional pensão *Mediomundo*. "*Pues hoy quien pasa por Cuareim ya no ve nada...*" Disponível em

**Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 17).**  
<https://www.youtube.com/watch?v=Oa4bPoZTjFc&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlIdIgdjDnK-57G&index=18&t=0s>

<sup>8</sup> *Llamadas* (*hacer llamada, hacer una llamadita, etc.*) são encontros realizados por *cuerdas de candombe* ou *comparsas* para tocar nas ruas.

<sup>9</sup> Ver 4º movimento da *Suite de Ballet según Figari* (1952) de Jaurés Lamarque Pons, disponível em **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 20).**

<https://www.youtube.com/watch?v=68QpOX7Sck&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlIdIgdjDnK-57G&index=21&t=0s>

<sup>10</sup> Ver *Dios y el Diablo*, do espetáculo *El curso del ser humano* (2007) da murga Agarrate Catalina em **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 21).**

<https://www.youtube.com/watch?v=apfX7eRiooc&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlIdIgdjDnK-57G&index=22&t=0s>

<sup>11</sup> O termo polirritmia é complexo e ambíguo quanto a significado e abrangência. Ver COHEN, 2007; AMIM, 2017; SADIE, 2001.

<sup>12</sup> 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.