

## O CANDOMBE URUGUAIO NA GUITARRA CLÁSSICA: DOIS CONTEXTOS CAMERÍSTICOS

### THE URUGUAYAN CANDOMBE FOR CLASSICAL GUITAR: TWO CHAMBER CONTEXTS

Daniel Wolff\*  
daniel@danielwolff.com

O presente trabalho aborda o ritmo do candombe e sua presença no repertório da guitarra clássica. O candombe, originalmente executado apenas por tambores, desenvolveu-se sobretudo em meio à população uruguaia de origem africana. Após apresentar de forma concisa a evolução histórica do candombe, levantaremos detalhes sobre os instrumentos utilizados e sua forma de execução. A seguir, discutiremos o uso do candombe no repertório da guitarra clássica, incluindo um enfoque analítico sobre obras de câmara do presente autor em dois contextos distintos: música instrumental e canções.

**Palavras-chave:** Candombe. Candombe para guitarra clássica. Ritmos uruguaios. Ritmos afroamericanos.

The present work addresses the candombe rhythm and its presence in the classical guitar repertoire. The candombe, originally played solely by drums, flourished mainly amidst the Uruguayan population of African origin. After concisely presenting the historical evolution of the candombe, we will investigate its musical instruments and their performance practices. Following, we will discuss the use of the candombe in the classical guitar repertoire, including an analytical look of chamber works written by the present author, in two distinct contexts: instrumental music and songs.

**Keywords:** Candombe. Candombe for classical guitar. Rhythms from Uruguay. Afro-American rhythms.

---

\* Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil. ORCID: 0000-0003-0839-9098.

•

## 1. Introdução

O presente trabalho trata da utilização de padrões rítmicos do candombe uruguaio na guitarra clássica, explorando seu uso pelo presente autor em dois contextos camerísticos. Mais do que apenas um ritmo, o candombe é uma importante manifestação sociocultural, cuja evolução permeia a história da população negra do Uruguai. Apesar de que o candombe é “uma expressão imaterial característica em ambos lados do Rio da Prata, reproduzido em seus inícios por escravos chegados tanto em Montevideu como em Buenos Aires”<sup>1</sup> (Añón, 2016, p. 8), em épocas posteriores o candombe desenvolveu-se primordialmente no Uruguai, razão pela qual, neste artigo, limitaremos nossa abordagem a este país.

Primeiramente, veremos uma versão concisa da história do candombe, desde as origens no século XVIII até os dias atuais. A seguir, abordaremos as características dos tambores utilizados e de sua performance. Finalmente, examinaremos a presença do candombe no repertório da guitarra clássica, com especial ênfase ao seu uso em obras do presente autor, em dois contextos camerísticos distintos.

## 2. O candombe uruguaio – breve evolução histórica

O termo *candombe*, assim como sua versão brasileira *candomblé*, parece ter origem na palavra *kandombele*, derivada da língua banta africana *Kimbundo*, designando danças (Johnson, 2002, p. 202)<sup>2</sup> ou dança com tambores (Méndez, 2013, p. 8). Sua relação com manifestações do sincretismo religioso afroamericano é relatada por vários autores (Ayestarán (1953, 1967); Aharonián (2007); Johnson (2002); Ruiz et al. (2015)). Ayestarán menciona que a população de origem africana no Uruguai praticou, desde meados do século XVIII, uma “rica pantomima coreográfica chamada Candombe, muito similar às Congadas do Brasil, na qual se recordava uma cena de coroação dos reis congos” (Ayestarán, 1967, p. 12).

A palavra candombe aparece pela primeira vez na crônica “El recinto y los candombes (1808–1829)”, escrita por Isidoro de María (Carámbula, 1995, p. 13), que o caracteriza como uma manifestação da população negra com uso de instrumentos de percussão: “Se a raça branca dançava ao compasso da arpa, do piano, do violino, da guitarra, ou da música para sopros, por que a africana não poderia fazer o mesmo ao som do tambor e da marimba?” (María, 1957, p. 279). Ainda segundo o autor, no candombe, a “raça africana, entregue alegremente aos usos e lembranças de Angola, parecia esquecer

---

<sup>1</sup> Todas as traduções das citações para o português são do autor do presente artigo.

<sup>2</sup> Ainda que, no Brasil, o termo candomblé, associado com o rito dos orixás, possua muitas características distintas do candombe rioplatense, ambos termos – candomblé e candombe – compartilham a mesma origem africana, segundo Johnson.

naqueles momentos de festa a triste condição de escravo, e o dia em que a ambição e a crueldade ‘dos traficantes’ os arrancara de sua terra natal” (María, 1957, p. 280).

Posteriormente, vemos a expressão "Compañelo di candombe", no primeiro verso de uma poesia de Francisco Acuña de Figueroa, publicada no periódico *El Universal* em 27 de novembro de 1834 (Ayestarán, 1953, p. 71).<sup>3</sup> Carámbula afirma que “o termo é genérico para todos os bailes de negros; sinônimo, portanto, de dança negra, evocação do ritual da raça” (Carámbula, 1995, p. 13). Corroborar assim a afirmação de Ayestarán, para quem o termo candombe era genérico a “todo o baile negro”, ainda que o mesmo abarcasse dois tipos de dança – a ‘chica’ e a ‘bámbula’ – que podiam ser claramente diferenciadas (Ayestarán, 1967, p. 164). Aharonián vai além, afirmando que o principal significado do termo candombe no século XIX era ainda mais amplo: “coisa de negros” (Aharonián, 2007, p. 21).

Ao longo do século XIX, o candombe foi praticado sobretudo nas “cofradias” – criadas para fins de evangelizar a população negra – e “salas de nación” (ver Goldman, 2003, pp. 23–64), essas últimas constituídas por irmandades de africanos de uma mesma procedência (Ferreira, 1997, p. 35). A partir destes espaços se estruturariam as “comparsas de rua” (em espanhol, ‘comparsas callejeras’, Ferreira, 1997, pp. 38–39), sociedades carnavalescas da população negra surgidas ao final da década de 1860 (Goldman, 2003, p. 105), uma prática que persiste até os dias atuais.<sup>4</sup>

No início do século XX, durante aproximadamente duas décadas, observa-se uma ausência de documentos descrevendo a prática da música de origem africana no Uruguai (Ruiz et al., 2015, p. 21). Já na década de 1940, o termo candombe parece designar duas expressões musicais distintas no país: uma remanescente das recém-mencionadas comparsas de negros do Carnaval de Montevideu, outra introduzida nas orquestras típicas de tango, constituídas primordialmente por músicos brancos (Aharonián, 2007, p. 100). Na década seguinte, o músico negro Pedrito Ferreira (Pedro Rafael Tabares, 1910–1980), conhecido como “o rei do candombe”, adapta com sucesso o ritmo para seu conjunto de baile afrocubano, a Orquestra Cubanacán (Aharonián, 2007, p. 102).

Surgem a seguir interações do candombe com o jazz e, “a partir de 1965, músicos como Los Olimareños introduziram gestos musicais próprios do candombe em um contexto de canções folclóricas acompanhadas pela guitarra” (Aharonián, 2007, p. 21). A partir daí, a guitarra passa a ser um elemento presente nos candombes estilizados produzidos por cantores e grupos de música popular, capitaneados por Ruben Rada, Eduardo Mateo e Jaime Roos, entre outros. O mesmo fenômeno se observa na música de concerto: o ritmo do candombe foi incorporado na produção de diversos compositores, inclusive em obras para guitarra clássica, como veremos mais adiante.

A importância do candombe para a cultura uruguaia foi reconhecida internacionalmente: em 2009, a UNESCO inscreveu “O candombe e seu espaço

---

<sup>3</sup> Ayestarán afirma ser esta publicação poética de 1834 a primeira aparição do termo “candombe”, possivelmente porque o texto de Isidoro de María (que ele também menciona) foi publicado por primeira vez apenas em 1888, ainda que os fatos relatados são situados entre os anos 1808 e 1829 (Ayestarán, 1953, p. 170).

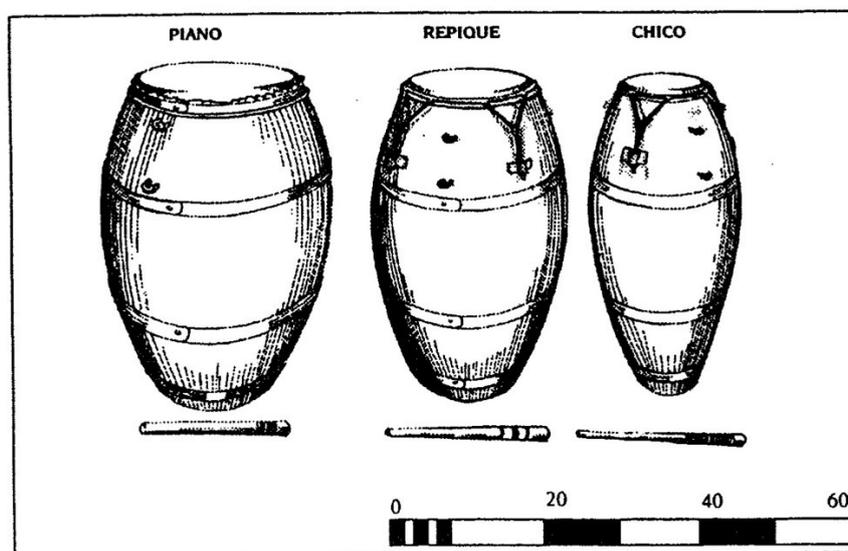
<sup>4</sup> Atualmente, as comparsas são associações que se reúnem e ensaiam, durante meses, “os temas vocais, ritmos e danças para a temporada anual de carnaval com um mês de duração” (Ferreira, 1997, p. 53).

sociocultural: uma prática comunitária” como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (Ruiz et al., 2015, p. 143).

### 3. Os tambores no candombe

O candombe costuma ser executado em tambores similares de três tamanhos distintos (Figura 1). O de menor dimensão, chico, com sonoridade mais aguda, realiza um padrão rítmico acéfalo<sup>5</sup> constante. Piano, o maior dos três, com sonoridade mais grave (por vezes considerado o “contrabaixo dos tambores”), é responsável por manter a base rítmica junto com o chico. Já o repique, de dimensão e sonoridade médias, tem maior liberdade de atuação, realizando floreios, improvisações e até solos.

Figura 1. Os tambores do candombe e suas baquetas.



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

Todos os tambores podem ser suspensos por uma correia transversal por sobre o ombro do instrumentista, o que permite que sejam tocados caminhando. Usa-se tanto as mãos quanto baquetas na execução. Segundo Goldman:

Não sabemos com precisão como se gerou a música atual de tambores, nem sequer sabemos como foram as transformações na organologia da música de origem africana em Montevideu até chegar aos tipos de tambores atuais – chico, repique e piano – que se executam com baqueta e mão. Encontramos a primeira referência à maneira de tocar com baqueta e mão em uma imagem da revista “Caras e caretas” de c. 1890, época na qual se editava a revista em Montevideu. (2003, p. 120)

Normalmente os tambores são agrupados em *cuerdas*, ou seja, em grupos de pelo menos 12 instrumentistas, resultando em uma multiplicidade de cada um dos três tipos de tambor. Nas comparsas carnavalescas, a *cuerda* de tambores é integrada “por um mínimo

<sup>5</sup> Ritmo acéfalo (do grego, *acephalo*, sem cabeça) é aquele no qual o início do compasso é ocupado por uma pausa (cf. Med, 1996, p. 149).

regulamentário de 20 e que chega a ser de 80 ou mais *tamborileros* [i.e., tocadores de tambor]. Cada um toca com uma mão e uma baqueta na outra, caminhando ou parado, um só tambor pendurado a tiracolo” (Ferreira, 1997, pp. 53–54).

Em todos os tambores é possível também golpear a baqueta na parte lateral do instrumento, feita de madeira. No início de cada música, denominado de arranque, frequentemente os três tipos de tambor executam simultaneamente “o toque de madeira mais comum para afirmar o tempo coletivo, o que se denomina fazer madeira” (Ferreira, 1997, p. 116). O toque mais conhecido, também usado quando se acompanha o candombe batendo palmas, é similar ao ritmo afrocubano das claves no gênero *son* (Ferreira, 1997, p. 126), por isso é comum referir-se a este toque como a “clave del candombe” (Figura 2).

Figura 2. Clave de *son*.



Fonte: elaboração do autor.

Por sua sonoridade distinta, com o ataque agudo e preciso produzido pelo golpe de madeira contra madeira (baqueta contra a lateral do tambor), pode-se afirmar que a clave é o elemento rítmico mais facilmente identificável dentro da textura sonora da *cuerva* de tambores. A chamada “clave de son” é a mais conhecida, mas há diversas variantes de claves em uso: clave de rumba, Ansina, Cuareim, Cáscara, etc. No contexto deste artigo, ao mencionar a clave do candombe estaremos nos referindo especificamente à “clave de son” ilustrada na Figura 2, acima.

Tratando-se de uma manifestação cultural popular, há muitas variantes dos toques de cada um dos tambores (piano, chico e repique). Fernández afirma que, em Montevideu, “cada bairro tem seu próprio toque de candombe; basta caminhar cinco minutos para que os tambores soem de outro modo” (Fernández, 2017, p. 3). Uma análise das variantes rítmicas do candombe nos diferentes bairros da capital uruguaia excede o escopo deste artigo. Nos limitaremos a apresentar o que Ferreira denominou “síntese dos toques básicos” (Figura 3); note-se que é comum subdividir os repiques em dois grupos, como neste exemplo.

Figura 3. Toques básicos do candombe.

Fonte: (Ferreira, 1997, p. 120).

Ferreira utiliza símbolos de notação musical pouco usuais, os quais explica conforme ilustrado na Figura 4 (a baqueta fica na mão direita):

Figura 4. Explicação de Ferreira para os símbolos utilizados na Figura 3 (elaboração do autor).

Símbolo	Execução
M	golpe de baqueta na madeira
	golpe de baqueta na membrana
G	golpe com a mão levemente curvada na parte externa da membrana
	golpe com a palma da mão estendida na parte central da membrana
	golpe mais suave (“de-ênfase”) com a palma da mão

Percebe-se, na textura resultante da soma dos tambores, que há ataques em todas as semicolcheias do compasso, mesmo se considerarmos apenas a base fornecida pelos tambores chico e piano (o que garante o preenchimento de todas as subdivisões mesmo durante eventuais improvisações do repique). A base de chico e piano também evidencia uma síncope rítmica bastante comum na música latinoamericana: a fórmula semicolcheia-colcheia-semicolcheia, com leve acento na colcheia. Mas tenhamos em mente que, sobretudo em uma *cuerda* com muitos integrantes, a sonoridade obtida será um amálgama desta sobreposição de ritmos, no qual será difícil identificar auditivamente as partes individuais, exceto quando a clave for evidenciada pelo som de madeira e/ou pela sonoridade distinta das palmas do público presente na ocasião.

#### 4. Os candombes para guitarra clássica

Conforme mencionado anteriormente, diversos compositores escreveram candombes para guitarra clássica, dentre os quais podemos citar Mathías Atchugarry, Javier Ramírez e Máximo Diego Pujol. Foschiera (2019) analisou candombes para guitarra solista compostos por Carlos Moscardini, Quique Sinesi, Carlos Aguirre e Abel Carlevaro.<sup>6</sup>

De Carlevaro, a obra analisada por Foschiera foi o quinto dos Prelúdios Americanos, *Tamboriles*. Tive oportunidade de ter aulas particulares de guitarra semanalmente com Carlevaro, na segunda metade da década de 1980. Recordo que em uma destas aulas ele mencionou que uma de suas inspirações ao compor *Tamboriles* veio ao assistir uma comparsa de candombe, na qual um dos integrantes (“un negrito”, nas palavras de Carlevaro) dançava com uma ginga muito especial (“muy gracioso”), uma coreografia com movimentos surpreendentes, que Carlevaro associou ao ritmo sincopado do candombe.<sup>7</sup> Cabe mencionar, contudo, que em entrevista radiofônica concedida a Edlton Gloeden, Carlevaro menciona outro elemento de inspiração: “o tambor do carnaval de Montevidéu” (Escande, 2005, p. 271).

<sup>6</sup> Para uma versão mais concisa deste material, ver Foschiera e Barbeitas (2020).

<sup>7</sup> A. Carlevaro, comunicação pessoal, c. 1985–1987. Apesar de que uma discussão mais profunda sobre estas obras excede o escopo deste trabalho, me permiti fornecer esta pequena narrativa pessoal, no afã de publicar um relato ainda inédito sobre Carlevaro.

Já em obras de câmara com guitarra, a presença do candombe é bem menos frequente. Dentre os raros exemplos, podemos citar duas peças intituladas “Candombe”: o terceiro movimento da *Suite Afrolatinoamericana* de Paola Josefina (gravada no álbum homônimo pelo Octeto Sicarú, 2016) e o último movimento da “Suite Latinoamericana (Homenaje a Santórsola)” para bandoneón e guitarra, de René Marino Rivero (gravada no álbum *El bandoneón contemporáneo*, 1988). Podemos mencionar também, de Ricardo Barceló, as obras “Candombelelé Nghé”, para duas guitarras, e “Um emigrante en Carnaval”, para instrumento melódico e guitarra – ambas gravadas no álbum *Por las calles de Maldonado* (Delgado & Barceló, 1998). Outro exemplo é minha composição “California Card” (2016), sobre a qual nos aprofundaremos a seguir.

### 5. O uso do candombe em uma obra de câmara – “California Card”

“California Card” foi escrita para e estreada na convenção da National Flute Association, ocorrida em San Diego (Califórnia, Estados Unidos), em agosto de 2016. O título deriva do nome do estado norteamericano onde se realizou a convenção, seguido das iniciais dos prenomes dos intérpretes: Christine Beard e Ayres Potthoff (flautas), Rodrigo Alquati (violoncelo) e Daniel Wolff (guitarra clássica). A peça foi gravada pelos mesmos intérpretes no CD *Iberoamericano* (Daniel Wolff, 2018).<sup>8</sup>

Do candombe, foi utilizado primordialmente o elemento mais facilmente identificável: a clave. Outra influência direta deu-se pelo uso de efeitos percussivos em todos os instrumentos do quarteto, bem como pela utilização de células rítmicas inspiradas nos toques dos três tambores. Vejamos alguns exemplos, iniciando com a introdução da peça, na qual violoncelo e guitarra enfatizam o ritmo da *clave de son*, destacada pelos retângulos vermelhos na Figura 5.

Figura 5. D. Wolff, “California Card”, c. 3–5.

The image shows a musical score for four instruments: Flute 1, Flute 2, Cello, and Guitar. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The Flute parts are mostly rests. The Cello part has a red box around a phrase starting with 'pizz.' and 'mf'. The Guitar part has a red box around a rhythmic pattern in the first measure.

Fonte: elaboração do autor.

<sup>8</sup> As obras registradas em CD mencionadas neste trabalho encontram-se também disponíveis nas plataformas de *streaming*, na página web do autor: <https://danielwolff.com/cds-dvds/>

A partir do compasso 11, a primeira flauta executa o tema principal, enquanto a segunda flauta reproduz a clave do candombe através de efeitos percussivos (cliques de chaves). A clave é reforçada pela linha de baixo da guitarra (Figura 6).

Figura 6. D. Wolff, “California Card”, c. 11–12.

Fonte: elaboração do autor.

Mais adiante, a clave aparece na guitarra com a textura de acordes repetidos. Em alguns momentos, quando a guitarra realiza pequenos arpejos ou ornamentos melódicos, a clave é completada pelo *pizzicato* do violoncelo (Figura 7).

Figura 7. D. Wolff, “California Card”, c. 39–40.

Fonte: elaboração do autor.

Podemos analisar a clave do candombe como um ritmo aditivo, agrupando as semicolcheias da seguinte maneira: 3+3+4+2+4. Em “California Card”, um elemento de variação foi a alteração sutil destes agrupamentos. Na Figura 6, a segunda flauta executa a clave com uma pequena modificação: a subdivisão do último grupo em dois pares de semicolcheias: 3+3+4+2+2+2. Simultaneamente, a guitarra e a primeira flauta

(usando a técnica de sons eólicos) agregam ainda mais uma mudança: os grupos centrais de 4+2 semicolcheias passam a ser distribuídos da seguinte maneira: 3+3 (ver Figura 8).

**Figura 8. D. Wolff, “California Card”, c. 51–52.<sup>9</sup>**

3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2

with wind (air sound)

3 + 3 + 4 + 2 + 2 + 2

key clicks (no breath)

arco

Fonte: elaboração do autor.

Na seção seguinte (Figura 9), as flautas, com um ataque percussivo de língua, executam um padrão gerado a partir da reorganização de células rítmicas dos toques dos tambores (identificados em azul). O mesmo padrão é adotado pelo violoncelo, intercalado com a clave tradicional (marcada em vermelho), enquanto a guitarra mantém o agrupamento 3+3+4+2+2+2 da seção precedente (destacado em verde).

**Figura 9. D. Wolff, “California Card”, c. 58–59.**

Células rítmicas extraídas dos toques dos tambores

percussive tonguing

piano chico repique

percussive tonguing

piano chico repique

cresc.

cresc.

Fonte: elaboração do autor.

<sup>9</sup> Os colchetes tracejados identificam o número de semicolcheias contido em cada grupo (ritmos aditivos).

Antes da recapitulação do tema inicial, temos uma seção onde os quatro instrumentos fazem efeitos percussivos (Figura 10). As flautas – com cliques de chave – e a guitarra – percutindo os bordões contra os trastes – executam a clave tradicional (em vermelho), enquanto o violoncelo percute no tampo o agrupamento 3+3+4+2+2+2 (em azul). Logo a seguir, a guitarra executa uma melodia no registro grave, aproveitando os momentos de sustentação das notas longas para reforçar trechos da clave com golpes no tampo harmônico (em laranja).

Figura 10. D. Wolff, “California Card”, c. 76–78.

The musical score for measures 76-78 of "California Card" is presented in four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The Flute 1 and Flute 2 parts are marked *mf* and labeled "key clicks (no breath)". The Cello part is labeled "percussion on soundboard". The Guitar part is marked *mf* and labeled "perc. over fingerboard on ⑥⑤". A yellow box highlights a specific percussive effect on the guitar soundboard in the final measure.

Fonte: elaboração do autor.

## 6. O acompanhamento do candombe distribuído em um conjunto de guitarras

Em “California Card”, a guitarra, por ser o instrumento do quarteto com maiores capacidades polifônicas, assumiu naturalmente a função de acompanhante em boa parte da peça, fornecendo a base harmônica sobre a qual os outros instrumentos agregam os elementos melódicos. Já em formações nas quais temos mais de um instrumento harmônico, abrem-se novas possibilidades de distribuição do acompanhamento entre os mesmos.

Da mesma forma em que, na *cuerda* de tambores, a soma dos elementos de cada instrumento gera uma sonoridade única, resultante da sobreposição das partes individuais, pode-se almejar obter uma textura homogênea ao sobrepor os ritmos de várias guitarras. Em ambos os casos – tambores e guitarras – por tratar-se de múltiplos instrumentos de timbre semelhante, escuta-se mais o todo do que as partes individuais. Foi o efeito que procurei obter nos arranjos de minhas canções em ritmo de candombe, listadas na Tabela 1.

**Tabela 1. Canções de Daniel Wolff em ritmo de candombe.**

Canção	Instrumentação	Gravação
“Cabana de Santa-fé”	4 vozes, 4 guitarras, piano, contrabaixo, bateria, tambores (piano, chico, repique), 2 trompetes, trombone	Álbum <i>Iberoamericano</i> (2018)
“Otro Rollo”	4 vozes, 4 guitarras, trompete, tambores (piano, chico, repique)	Álbum <i>Na Rua da Margem</i> (2021)
“Cabana de Santa-fé” (versão acústica)	4 vozes, 5 guitarras	Álbum <i>Na Rua da Margem</i> (2021)

Como observado na tabela, “Cabana de Santa-fé”,<sup>10</sup> música de minha autoria com letra de Raul Ellwanger, foi lançada em dois álbuns: primeiramente com instrumentação mais densa, de 13 integrantes, incluindo os tambores do candombe (CD *Iberoamericano*, 2018) e posteriormente apenas com o acompanhamento de guitarras (*Na Rua da Margem*, 2021). O acompanhamento de guitarras consta na Figura 11.<sup>11</sup>

**Figura 11. D. Wolff, “Cabana de Santa-fé” – acompanhamento de guitarras.**

Fonte: elaboração do autor.

Vemos na Figura 11 que o acompanhamento foi assim distribuído:

- guitarra 1 (cordas de nylon): realiza a clave, em textura de acordes repetidos;
- guitarra 2 (cordas de nylon): textura de arpejos, com o polegar reforçando os três primeiros ataques da clave;
- guitarra 3 (cordas de aço)<sup>12</sup>: rasgueados executados com palheta, reforçando a clave.

Em “Otro Rollo”, com música e letra de minha autoria, percebe-se uma textura bastante semelhante, com a diferença de que os arpejos da segunda guitarra preenchem todas as semicolcheias do compasso (tal como ocorre com a base fornecida pelos

<sup>10</sup> A canção “Cabana de Santa-fé” foi composta como resultado da premiação no IV Concurso Iberoamericano de Composição de Canção Popular “Ibermúsicas”.

<sup>11</sup> A figura inclui apenas as guitarras com função de acompanhamento rítmico. Há no fonograma também uma guitarra de 12 cordas (usada para efeito tímbrico, apenas em acordes ocasionais) e, na gravação de 2021, uma guitarra solista substituindo os metais da versão de 2018.

<sup>12</sup> Guitarras com cordas de aço foram utilizadas por músicos uruguaios de renome como Jaime Roos, que adaptaram com sucesso o candombe às canções populares.

tambores chico e piano), mas com as notas tocadas pelo polegar ainda reforçando os três primeiros ataques da clave (i.e., coincidindo ritmicamente com os três primeiros acordes da guitarra 1), como mostrado na Figura 12. No trecho apresentado – um interlúdio sem participação da voz – vemos também uma guitarra realizando o solo instrumental.

Figura 12. D. Wolff, “Outro Rollo” – guitarras.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. The top staff, 'Guitar solo (nylon)', features a melodic line with triplets and slurs. The second staff, 'Guitar 1 (nylon)', provides a harmonic accompaniment with chords and rests. The third staff, 'Guitar 2 (nylon)', plays a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff, 'Guitar 3 (steel)', plays a complex rhythmic pattern with 'rasg.' (rascado) markings and arrows indicating specific techniques.

Fonte: elaboração do autor.

## 7. Considerações finais

O candombe, conforme vimos, é uma manifestação cultural muito rica, com mais de dois séculos de história. Sua abrangência geográfica ainda é bastante restrita, extrapolando pouco as fronteiras de seu berço, o Uruguai e, em menor proporção, a vizinha Argentina. Já obteve importante reconhecimento por parte da UNESCO; contudo, uma produção musical desta envergadura mereceria ser mais conhecida internacionalmente.

Desde o final do século XIX, os movimentos nacionalistas demonstraram como o uso de material folclórico pode valorizar a criatividade musical, despertando interesse para sonoridades outrora pouco exploradas, como foi o caso, na época, de países europeus fora do eixo italo-germânico. Na primeira metade do século XX, o mesmo se daria na América Latina, com compositores valendo-se das práticas musicais nativas para criar um corpus composicional novo e menos dependente de modelos europeus. Como visto, o candombe também fez parte deste processo. Contudo, sua utilização em obras para guitarra clássica é ainda modesta, sobretudo no repertório camerístico.

No presente trabalho, vimos alguns exemplos de como gerar, a partir dos elementos rítmicos do candombe – sobretudo aquele de sonoridade mais identificável: a clave – novas estruturas melódicas e rítmicas, reagrupando, sobrepondo ou reordenando os padrões originalmente executados pelos tambores. Espero que este artigo incentive os leitores a se interessar mais pelo candombe, e que possam desfrutar mais dessa música tão peculiar, seja ouvindo, tocando ou – por que não? – compondo seus próprios candombes.

## Referências

- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Escuela Universitaria de Música.
- Añón, A. (2016). El candombe en el Río de la Plata: Evolución y espectacularización de ambos lados. *Estudios Históricos*, 16, 1–23. <https://estudioshistoricos.org/16/eh1613.pdf>
- Ayestarán, L. (1953). *La música en el Uruguay* (vol. 1). Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.
- Ayestarán, L. (1967). *El folklore musical uruguayo*. Arca editorial.
- Carámbula, R. (1995). *El candombe*. Ediciones del Sol.
- Delgado, B., & Barceló, R. (1998). *Por las calles de Maldonado* [álbum]. Plectrum-Factor.
- Escande, A. (2005). *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Aguilar.
- Fernández, E. (2017). *Qué es eso de “música sudamericana”?*. Centro de investigación de la interpretación musical – Facultad de Artes – Universidad de la República – Uruguay. <https://www.eumus.edu.uy/eum/investigacion/interpretacion-musical/>
- Ferreira, L. (1997). *Los tambores del candombe*. Colihue-Sepé Ediciones.
- Foschiera, M. M. (2019). *Violão sem fronteiras: Criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte]. Repositório Institucional da UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/34211>
- Foschiera, M. M. & Barbeitas, F. T. (2020). O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista Música*, 20(1), 177–218. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193>
- Goldman, G. (2003). *Candombe: Salve Baltasar. La fiesta de reyes en barrio sur de Montevideo* (2.ª ed.). Perro Andaluz Ediciones.
- Johnson, P. C. (2002). *Secrets, gossip, and gods: The transformation of Brazilian Candomblé*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1086/426746>
- Josefina, P. (2016). Suite afrolatinoamericana [obra gravada pelo Octeto Sicarú]. Em *Candombe* [álbum]. Tempus Clásico.
- María, I. (1957). *Somos candombe: Transcripciones*. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/isidoro\\_de\\_maria/textos/bibliografia/montevideo\\_antiguo\\_1.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/isidoro_de_maria/textos/bibliografia/montevideo_antiguo_1.pdf)
- Marino Rivero, R. (1988). *El bandoneón contemporáneo* [álbum]. Sendor.
- Med, B. (1996). *Teoria da música*. Série Musicologia – 17. MusiMed.
- Méndez, L. (2013). *Montevideo antiguo: Tradiciones y recuerdos* (Tomo 1). Casa de la Cultura Afrouguaya.
- Ruiz V., Brena, V., Márquez, D., & Picún, O. (2015). *Patrimonio vivo de Uruguay: Relevamiento de Candombe*. Comisión Nacional del Uruguay para la UNESCO. [https://www.researchgate.net/publication/362343269\\_Patrimonio\\_vivo\\_del\\_Uruguay\\_Rellevamiento\\_de\\_Candombe](https://www.researchgate.net/publication/362343269_Patrimonio_vivo_del_Uruguay_Rellevamiento_de_Candombe)
- Wolff, D. (2018). *Iberoamericano* [álbum]. Wolff Produções.
- Wolff, D., & Ellwanger, R. (2021). *Na rua da margem* [álbum]. Independente.

[recebido em 13 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 04 de julho de 2024]