



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ECONOMIA, SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM INTEGRAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA
AMÉRICA LATINA (PPGICAL)**

**CANDOMBE: TRANSFORMAÇÃO E PERMANÊNCIA-
UMA LEITURA DE RUA E PALCO**

MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ SILVA

Foz do Iguaçu - 2022

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA- BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

R696

Rodriguez Silva, Miguel Angel.

Candombe: transformação e permanência - uma leitura de rua e palco / Miguel Angel Rodriguez Silva. – Foz do Iguaçu, 2022.
255 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política, Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina. Foz do Iguaçu – PR, 2022.

Orientador: Félix Paulo Friggeri.

1. Candombe (dança). 2. Montevideu. 3. Integração. 4. Educação. I. Friggeri, Félix Paulo. II. Título.

CDU: 398. (8)

**CANDOMBE: TRANSFORMAÇÃO E PERMANÊNCIA-
UMA LEITURA DE RUA E PALCO**

MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ SILVA ¹

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração Latino-Americana Contemporânea da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Integração Latino-Americana nas áreas de Relações Internacionais e Cultura.

Orientador: Félix Paulo Friggeri

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Félix Paulo Friggeri

Prof. Dr^a. Senilde Alcântara Guanaes

Prof. Dr^a. Tereza Maria Spyer Dulci

Prof. Dr.. Vinicius Pereira de Oliveira

¹ RODRIGUEZ SILVA, Miguel Angel. Candombe: Transformação e Permanência - Uma leitura de rua e palco. 2022, 255 páginas. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração Latino-Americana Contemporânea da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Integração Latino-Americana nas áreas de Relações Internacionais e Cultura. Foz do Iguaçu- Paraná- Brasil 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador Prof. Dr. Félix Paulo Friggeri que aceitou, o desafio de contar uma parte da história da África na América. Ao presidente Luís Inácio “LULA” da Silva por criar e nos permitir a ter uma Universidade da integração Latino-americana a UNILA, a qual discute principalmente os temas referentes ao nosso continente. À minha mãe Yolanda e ao meu pai Juan Carlos (El pucho), por me dar a arte da música para fazer dela parte importante de minha vida. Agradeço à minha esposa Janeslei que sem o apoio dela esta escrita não teria começando ou até mesmo, finalizado. À minha mãe de Santo “*Iyá Gunã*” (Dalzira Aparecida) que me mostrou quais são meus laços com a África e me apresentou aos meus ancestrais, fornecendo-me elementos de conhecimento físico e espiritual, que foram fundamentais para a construção deste trabalho. Agradeço aos meus irmãos que sempre me cuidaram, Maria, José e Juan e Sílvia (irmã de coração) e aos meus sobrinhos e irmãos pequenos Diego, Marcelo, Elhein, Janaina e Maria pelo constante apoio. À Luna e Leon, meus filhos de coração. Aos meus irmãos da vida, os músicos Dionel, Javier e Mario. À tia Mirta, às minhas primas Graciela e Raquel. À professora Luzia (Lia) Ferreira e ao professor Edwin Pitre, pelo grande incentivo e apoio para voltar à vida acadêmica. A Madalena, Cristiane, Simone e o gurizinho (Sebastian) pelo apoio e carinho. E a todos os professores desta linha de pós-graduação do ICAL que me ensinaram uma nova forma de olhar e ler a minha história, o que foi muito importante para o desenvolvimento do meu trabalho. E aos os colegas de mestrado que sempre estavam me presenteando com novos conhecimentos nos debates nas nossas aulas. E finalmente, aos Orixás, que me permitiram conhecer, estudar, entender e que guiaram a minha escrita, para poder falar da África e da prática musical negra do Candombe, que é uma pequena parte da cultura de sua Diáspora e da sua história neste continente.

RESUMO

Este trabalho versa sobre o Candombe, uma expressão da cultura popular negra, nascida na cidade de Montevidéu colonial, como manifestação dos escravizados. A primeira vertente musical deste ritmo que tinha ligação direta com os rituais africanos deu passagem às novas representações, fruto das crescentes relações interculturais. Esses primeiros toques africanos, dos quais os historiadores dizem não ter registro, surgem novos toques que com o tempo ficaram conhecidos como “Toques Madres (Mães)” O Candombe, que é formado por música e dança, estará presente em diversos momentos da vida sociopolítica da cidade (festas religiosas, casamentos, festas, velórios, manifestações políticas, entre outros), e é na sua performance que temos as discussões que são apresentadas nesta pesquisa. Além do espaço de prática festiva, que incluem a rua desde a sua criação, as novas situações de concurso implantadas ao longo do século XX, farão com que essa prática musical negra se consolide no carnaval, em festas de ruas e palcos. Como resultado desse processo de expansão, a prática do Candombe, historicamente vinculada à comunidade afro uruguaia, ganha maiores proporções, alcançando novos atores e configurações sociais, o que fará que com o tempo essa prática musical da cidade de Montevidéu, seja elevada a símbolo de identidade nacional. No entanto, essa nova condição do Candombe e sua forma oficial de organização de grupo, que é a "Comparsa", é carregada de contradições e conflitos, principalmente de raça e gênero, estabelecem novos diálogos, devido à busca de espaço e legitimidade no seu interior. Buscou-se verificar qual foi o papel da ditadura militar, num processo de integração que trouxe, não apenas novos atores para a prática do Candombe, mas também novos espaços territoriais para esta manifestação musical. Procuramos verificar a existência de uma integração cultural regional, já que essa música negra de Montevidéu vem sendo praticada nos países vizinhos, Argentina e Brasil. No caso do Paraguai, teremos uma conexão com o candombe rítmica e mais antiga, e esta tem a ver com um episódio de migração forçada relacionada às lutas de independência da época, motivos não muito diferentes às migrações mais recentes. Refletimos sobre a cultura como símbolo de poder, utilizando para este diálogo a introdução do negro no continente americano, e a escravização como modo de produção e mercado fundamental para a consolidação do capitalismo. Analisamos a importância da cultura oral, já que o Candombe é uma cultura musical dinâmica que depende muito do ensino prático e também como essa prática musical nos permite dialogar com o nascimento de uma cultura latino-americana resultado da relação de diferentes culturas nesse território alvo das invasões coloniais. Abordamos também alguns processos históricos que geraram transformações significativas na atual cultura negra de Montevidéu, onde o Candombe desempenha um papel significativo de resistência na formação histórica e sócio político-cultural da cidade (UNESCO 2010) e por fim como o “Candombe” é apresentado pelas estruturas oficiais de ensino à população em geral.

Palavras-chave: Candombe, Montevidéu, Integração, Educação

ABSTRACT/ RESUMEN

Este trabajo habla del Candombe, expresión de la cultura popular negra, nacida en la ciudad colonial de Montevideo, como manifestación de los esclavizados. El primer aspecto musical de este ritmo tenía una conexión directa con los rituales africanos, dió paso a nuevas representaciones, fruto de crecientes relaciones interculturales. Y de estos primeros toques africanos que los historiadores dicen no tener constancia, surgen nuevos toques que con el tiempo se conocen como "Toques Madre". El Candombe, integrado por la música y la danza, estuvo presente en diferentes momentos de la vida socio-política de la ciudad (fiestas religiosas, matrimonios, fiestas, velatorios, manifestaciones políticas, entre otros), y es en su actuación que tenemos las discusiones presentadas en este trabajo. Además del espacio de práctica festiva, que incluía la calle desde sus inicios, las nuevas situaciones de concurso implantadas a lo largo del siglo XX, harán que esta práctica musical negra se consolide en el carnaval, en las verbenas y en los escenarios. Como resultado de este proceso de expansión, la práctica del Candombe, históricamente ligada a la comunidad afro uruguaya, adquiere mayores proporciones, alcanzando nuevos actores y configuraciones sociales, que harán que esta práctica musical en la ciudad de Montevideo, con el tiempo, sea elevada a símbolo de identidad nacional. Sin embargo, esta nueva condición del Candombe y su forma oficial de organización de grupo, que es la "Comparsa", estará llena de contradicciones y conflictos, principalmente de raza y género, y establecen nuevos diálogos, por la búsqueda de espacios y legitimidad en su interior. Veremos cuál es el papel de la dictadura militar en ese proceso de integración que traerá no solo nuevos actores a la práctica del Candombe, sino también nuevos espacios territoriales para esta manifestación musical, estableciendo además una integración cultural a nivel regional, ya que esta música negra montevideana se practicará en los países vecinos de Argentina y Brasil. En el caso de Paraguay, tendremos una conexión con el Candombe rítmica y más antigua, y esto tiene que ver con un episodio de migración forzada relacionado con las luchas por la independencia, motivos no muy diferentes a migraciones más recientes. Hablaremos de la cultura como símbolo de poder, utilizando para este diálogo la introducción de los negros en el continente americano, y la esclavitud como producto del mercado esencial para la consolidación del capitalismo. Trataremos la importancia de la cultura oral, ya que el Candombe es una cultura musical dinámica y depende mucho de la enseñanza práctica. Analizamos cómo esta práctica musical nos permite dialogar con el nacimiento de una nueva cultura latinoamericana resultado del encuentro de diferentes culturas en ese territorio alvo de las invasiones coloniales. Abordamos también procesos históricos que generaran transformaciones significativas en la cultura negra actual de Montevideo, donde el "Candombe" juega un papel significativo de resistencia en la formación histórica y socio política y cultural de la ciudad de Montevideo. Hablamos también brevemente de su patrimonialización (UNESCO 2010) y finalmente de cómo las estructuras oficiales de enseñanza presentan el "Candombe" a la población en general.

Palabras- Llave: Candombe, Montevideo, Integración, Educación.

ABSTRACT/ SUMMARY

This work will talk about Candombe, which is a manifestation of black popular culture, which was born in the colonial city of Montevideo, as a typical manifestation of slaves. The first musical aspect of this rhythm, which had a direct connection with African rituals, gave way to new representations, the result of growing intercultural relations. And from these first African touches, of which historians say they have no record, new touches arise that over time are known as "Mother's Touches". The Candombe, which is a group made up of music and dance, will be present at different moments of the socio-political life of the city (religious festivals, weddings, festivals, wakes, political demonstrations, among others), and it is in its performance that we will have discussions that will be presented in this work. In addition to the space for festive practice, which included the street from the beginning, the new competition situations introduced throughout the 20th century will make this black musical practice consolidate in the carnival, in festivals and on stage. As a result of this expansion process, the practice of Candombe, historically linked to the Afro-Uruguayan community, acquires greater proportions, reaching new actors and social configurations, which will make this musical practice in the city of Montevideo, over time, be elevated a symbol of national identity. However, this new condition of Candombe and its official form of organization of the group, which is the "Comparsa", will be full of contradictions and conflicts, mainly of race and gender, establish new dialogues, by the search for spaces and legitimacy within that manifestation. We will see what the role of the military dictatorship is, in an integration process that will bring not only new actors to the practice of Candombe, but also new territorial spaces for this musical manifestation. Also establishing a cultural unification at the regional level, since this Montevideo black music will be practiced in the neighboring countries of Argentina and Brazil. In the case of Paraguay, we will have a connection with Candombe, the oldest and oldest rhythm, and this has to do with an episode of forced migration related to the struggles for independence from the hegemonic power of the time. Reasons not very different from more recent migrations. We will talk about culture as a symbol of power, using for this dialogue the introduction of blacks in the American continent, and slavery as a product of the capital market. We will deal with the importance of oral culture, since Candombe is a dynamic musical culture; it depends a lot on practical teaching, more than theoretical. And we are going to analyze how this musical practice allows us to dialogue with the birth of a new Latin American culture, the mestizo. We also address some historical processes that will generate significant transformations in the current black culture of Montevideo, where the "Candombe" plays a significant role of resistance in the historical, sociopolitical and cultural formation of the city of Montevideo. We also briefly talked about its patrimonialization (UNESCO 2010) and finally about how the official teaching structures present "Candombe" to the general population.

Keywords: Candombe, Montevideo, Integration, Education.

“Que os Orixás permitam e guiem a minha escrita”

Imagens

- Imagem1- Barcos negreiros- p.30.
Imagem 2- Caserío dos de los negros- p. 32.
Imagem 3-Candombe de Carnaval- Pedro Figari-p.41.
Imagem 4- Desfile de Llamadas 2022 -p.85.
Imagem 5- Desfile de Llamadas 2022 -p.85.
Imagem 6- Desfile de Llamadas 2015 -p.90.
Imagem 7- Desfile de Llamadas 2015 -p.97.
Imagem 8- El tambor de la Línea -p.98.
Imagem 9- Benedito de Palermo -p.102.
10, 11, 12, 13, 14, 15- Conventillo medio mundo -págs., 105, 103, 106,113.
Imagem 16- Placa Cuareim 1080- pág. 109.
Imagem 17- Conventillo Réus al Sur (Ansina) -pág. 113.
Imagens 18, 19, - Conventillo “Barouquet” (Gaboto)- p.114.
Imagem 20, – Rua Ansina 1978- p.115.
Imagem 21,22 23, - Despejo Conventillo “Ansina” - p.117-118.
Imagens 24– 25,Camiones IMM- p.119
Imagens 26, 27 – Martinez Reina- p.117.
Imagem 28, - Carnaval 1979- p.120.
Imagem 29, - La primera vez que votó la mujer en Sudamérica - p.134.
Imagem 30, - La Melaza - p.138.
Imagens31,32,33,34, imagens de diferentes atabaques da América - pags.153 a 155.
Imagem 35-36- Claves madera -p.156
Imagem 37- tambores del candombe -p.157
Imagens 38-39 Claves piano -p.158
Imagens 40-41-42 Claves chico -p.159
Imagem 43- Candombe Litoraleño -p.163
Imagem 44 – La Clave -p.169
Imagem 45-46- Claves de Son e de Rumba -p.170
Imagem 47- Mãe Rita de Xangó -p.184

Tabelas

- 1- Origen declarado de los esclavos arribados vía marítima desde África y Brasil al Río de la Plata. Período 1777-1812- p. 31.
- 2 - Disposiciones legales sobre tráfico de esclavos y proceso de abolición. Período 1812-1862.p.38-39.
- 3- Arquivo Geral da Nação, Montevideú, fonte primária,1812. Págs. 48.
- 4- Sociedades Africanas en Montevideo en el último tercio del siglo XIX. Págs. 49.
- 5- População e Cortiços em Montevideú. p. 106.
- 6- Distribución de la población por grupos de edad (15 +). Montevideo (%)-Fuentes: Censo Nacional de 1908. p.107.
- 7- A população afro uruguaia no censo de 2011- Ensino superior. p.197
- 8- A população afro uruguaia no censo de 2011- Frequência segundo a idade. p.197
- 9- A população afro uruguaia no censo de 2011- 25 anos e mais que chegaram ao Ensino superior. p.198.

Análise das entrevistas- Gráficos-

Gráficos 1, 2 - p. 202

Gráficos 3, 4 - p. 203

Gráfico 5 - p. 204

Gráfico 6 - p. 205

Gráficos 7, 8- p. 206

Gráfico 9 - p. 207

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVAS	13
1. A ROTA	22
1.1. ROTA FORÇADA	22
1.2. A ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA	35
1.3. A PALAVRA CANDOMBE	51
1.4. PROIBIÇÕES DO CANDOMBE	54
1.5. UMA CULTURA SINCOPADA	60
2. CANDOMBE PATRIMÔNIO CULTURAL DA HUMANIDADE.	79
2.1. O CORPO QUE DANÇA- CANDOMBE	97
2.2. OS CORTIÇOS.	103
2.3. A DITADURA E O CANDOMBE	115
2.4. AS MULHERES E O CANDOMBE	125
3. O CHAMADO DOS TAMBORES.	138
3.1. A IDEIA DO “OUTRO” NA CULTURA LATINO-AMERICANA	138
3.2. OS TAMBORES (ATABAQUES) E SUA INTEGRAÇÃO NA CULTURA LATINO AMERICANA	149
3.3. CANDOMBE, UMA LINGUAGEM DE MONTEVIDÉU	161
3.4. O FOGO	172
3.5. CANDOMBE NO BRASIL – PORTO ALEGRE, A MÃE RITA E COMPARSA TAMBOR	184
3.6. O CANDOMBE NA ESCOLA	188
3.7. ANÁLISES DAS ENTREVISTAS	199
CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	220

PREFÁCIO

O desenvolvimento desta pesquisa tem por objetivo principal o descobrimento de fatos históricos que a educação oficial uruguaia negou e continua negando para os uruguaios, sejam esses brancos ou negros. Pretende-se aqui mostrar que se está ocultando a construção de uma história nacional integradora, com seus acertos e erros, que manifeste o aporte sociopolítico e cultural da raça negra na construção da cidade de Montevideu e por consequência do país, Uruguai. É importante marcar o fundamental que foi para a organização desta pesquisa, as disciplinas cursadas no programa de Pós-graduação, pois elas serviram de incentivo para ler e entender melhor aquelas informações que relatam uma maior participação do negro na identidade político-social e cultural da cidade de Montevideu. Momentos de discussões enriquecidos por leituras e debates através dos quais foi possível compreender a disputa contrária ao poder hegemônico, principalmente aquele branco, cristão, masculino, que continua (na maioria dos lugares e com diferentes armas e meios diferentes da época colonial), tentando padronizar e embranquecer a cultura latino americana.

A pandemia COVID19 atrapalhou, pois fui contaminado no meio da pesquisa de campo e assim que melhorei consegui terminar de coletar parte do material almejado. Lamentavelmente, não da forma e quantidade pretendida, já que tive que enfrentar a doença, novamente por outras frentes. Marcar entrevistas foi difícil, mais de cinco foram canceladas porque as pessoas que seriam entrevistadas também foram contaminadas com COVID19. Havia também horários reduzidos nos lugares públicos nos quais foi possível acolher alguma informação. Um deles a Biblioteca Nacional, lugar por momentos enigmático, pois dificilmente se conseguia a informação que aclarasse as dúvidas. Apesar da boa vontade dos funcionários, a temática negra não era um ponto muito claro (não querendo ser irônico), em locais tidos como guardião da história da cidade e do país.

Horário reduzido também em centros de referência da cultura afro, público e privado, e nos que estavam parcialmente abertos aparecia a famosa frase: *“Ahora no puedo atenderte”*. Outro enigma que dava sensação de estar frente a uma peça das tantas que foi me pregada pela COVID19, junto com outra não menos horrível

sensação de estar frente ao gostinho (amargo) do poder, tanto de pessoas brancas quanto negras.

Em outros espaços, a experiência também não se mostrou muito melhor, pois um homem negro de máscara entrando num sebo ou numa livraria, ou os atendentes queriam se livrar rapidamente porque não entendiam nada do tema, ou atendiam com um: *“No tenemos, no conocemos, no sabemos”*, ou seja, davam a entender que quanto menos tempo ficasse ali seria melhor.

Mesmo correndo o risco de errar, parte dessa escrita contém certo sentimento de raiva. Essa nota em que são trazidos fatos ocorridos na pesquisa de campo, é para que se possa fazer entender de forma que esteja lavrada a real justificativa para a realização deste trabalho de pesquisa. Não se está negando o que foi apresentado para justificar o pré-projeto, mas foi possível entender melhor e compreender qual é o papel desse autor que acaba sendo protagonista e narrador nesta análise que é um aspecto do confronto entre “opressor e oprimido” no escravismo.

Para perceber melhor do pouco que foi relatado, faz-se necessário observar o que Paulo Freire afirma:

A violência dos opressores que os faz também desumanizados, não instaura uma outra vocação – a do ser menos. Como distorção do ser mais, o ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscar recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter, roeste poder, a força de libertação dos oprimidos nem de si mesmos. Só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos. Por isto é que o poder dos opressores, quando se pretende amenizar ante a debilidade dos oprimidos, não apenas quase sempre se expressa em falsa generosidade, como jamais a ultrapassa. Os opressores, falsamente generosos, têm necessidade, para que a sua “generosidade” continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. A “ordem” social injusta é a fonte geradora, permanente, desta “generosidade” que se nutre da morte, do desalento e da miséria. Daí o desespero desta “generosidade” diante de qualquer ameaça, embora tênue, à sua fonte. Não pode jamais entender esta “generosidade” que a verdadeira generosidade está em lutar para que desapareçam as razões que alimentam o falso amor. A falsa caridade, da qual decorre a mão estendida do “demitido da vida”, medroso e inseguro, esmagado e vencido. Mão estendida e trêmula dos esfarrapados do mundo, dos “condenados da terra. (FREIRE.1997, p.16.)

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVAS

Ao longo de quase trezentos anos, o Uruguai e sua capital Montevidéo receberam mais de sessenta mil africanos. Na sua maioria, sujeitos trazidos da África subsaariana na condição de escravizados para servirem como mão de obra cativa nas cidades e alguns outros nas produções agrícolas:

Procedencia de buque y cantidad de africanos traídos al actual Uruguay
Portugueses: 20.000, legal y contrabando, vía Brasil Españoles: 12.000, en más de 100 buques ingleses:9.000, en no menos de 70 embarcaciones Norte americanos: 5.000, en 50 barcos franceses: 5.000, en más de 60 barcos. Barcos de bandera no identificada: 10.000 Total del período esclavista: más de 60.000 africanos en cerca de 550 buques. (MONTAÑO. 2001, p.18)

Homens e mulheres arrancados de suas terras, também foram responsáveis por salvaguardar os saberes tradicionais, religiosos, e os costumes culturais africanos, que existem e resistem, mesmo que ressignificados, na história nacional e na identidade da cidade de Montevidéo, capital do Uruguai. Nesta cidade assim como em outras de nosso continente, as contribuições socioculturais dos povos africanos e de sua diáspora, foram marginalizados e tratados em alguns momentos, como demoníacos a partir de um pensamento cristão eurocêntrico e excludente. Pensamento este que foi introduzido e teve seu principal predomínio no Período Colonial, onde se pensava, e ainda se pensa, que a África se encontrava e se encontra num estágio evolutivo inferior frente às demais sociedades “civilizadas”, ou seja, segundo essa ótica, os negros africanos eram e são selvagens, entendendo que estes se organizavam e organizam socialmente entre tribos sem qualquer tipo de civilização.

Essa concepção da cultura negra africana como algo inferior que identifica aos setores marginalizados da sociedade, ainda persistem nos espaços socioculturais conservadores da sociedade de Montevidéo. São espaços onde predomina uma concepção que continua a dizer que a cultura do Norte desta América e da Europa são melhores. E assim, durante muito tempo, as ciências e a educação viram-se reféns da teoria entendida como racismo científico.

Com o termo Racismo se entende, não a descrição da diversidade das raças ou os grupos étnicos humanos, realizada pela antropologia física ou

pela biologia, mas a referência do comportamento do indivíduo à raça a que pertence e, principalmente, o uso político de alguns resultados aparentemente científicos, para levar à crença da superioridade de uma raça sobre as demais. Este uso visa a justificar e consentir atitudes de discriminação e perseguição contra as raças que se consideram inferiores. (BOBBIO. 2016, p.1059,).

O racismo científico era uma perspectiva de educação visando o princípio de instauração da desigualdade e assimetria. Atualmente é tido como excludente, discriminatório e elitista. Através da educação e movimentos sociais, se continua lutando para alterar currículos escolares que na sua maioria, estão longe de visibilizar e possibilitar que possamos encontrar neles as histórias e saberes dos grupos minoritários. Em geral, encontraremos currículos que têm pouco ou nada de narrativas contra hegemônicas, onde dificilmente teremos os saberes dos grupos marginalizados, que nos permitam organizar estratégias de resistência e ações suficientemente fortes, com as quais possamos promover e construir reflexões profundas a partir de práticas de ensino, teóricos pedagógicos e dessa forma estabelecer um currículo escolar que viabilize o ensino das culturas africanas e afro montevideana, trazendo para o conhecimento público saberes e experiências que foram e são silenciadas pelas práticas curriculares fruto de uma epistemologia euro centrada e colonialista.

Nesse sentido, é possível perceber que essa construção ideológica nos currículos escolares ocorre porque a história da América Latina está profundamente ligada à colonização europeia, ao seu processo de conquistas e à escravização a que foram submetidas as populações dos povos originários e depois os povos sequestrados e mercantilizados de África, trazidos por meio de um processo devastador de tráfico intercontinental de pessoas. Este sistema que durou quase quatro séculos deixou marcas profundas na construção sociopolítica cultural do continente.

Atualmente, encontram-se desigualdades estruturais que afetam a maioria da população da América, principalmente aqueles que estão longe do poder, como os povos indígenas e as populações afrodescendentes. Desigualdades que se acentuam pela permanência e reprodução do racismo, por meio da discriminação étnica e racial que ocorre em diferentes espaços, tanto na área da educação, do trabalho, na saúde e na proteção social.

A reprodução da desigualdade e da discriminação racial, ocorridas em por meio de estruturas institucionais e modelos culturais (herança do passado colonial, alguns vigentes até hoje), fazem parte dos motivos centrais que sustentam a desigualdade racial, política e social nos países da América Latina.

Essas desigualdades às quais nos referimos não só apenas se somam como são potencializadas, entrelaçadas e reproduzidas ao longo da história. Se olharmos para a situação atual das mulheres, homens, meninas e meninos afrodescendentes no continente, poderemos ver que as diferenças raciais e sociais são enfatizadas, apesar de algumas medidas conquistadas pelo povo negro, por meio de diferentes leis históricas de reparação. Já que a população negra em sua maioria está exposta a carências de todo tipo, violações de direitos em áreas fundamentais como alimentação, habitação básica e serviços de saneamento. E a tudo isso, pode se acrescentar a violência que, muitas vezes, é resultado da ausência de políticas públicas que as protejam.

Nesse ambiente inseguro, com poucas oportunidades efetivas de mobilidade social, raramente as pessoas marginalizadas conseguem avançar em suas conquistas individuais ou coletivas. São consequências que os afrodescendentes e sua cultura, continuam experimentando, porque seu aporte para a construção sociopolítica e econômica da cidade e da nação é praticamente apagado dos livros de História. É imprescindível, nesta pesquisa, tratar desta temática na cidade de Montevideu. Como e de que forma aconteceu a participação do povo negro nas lutas libertárias, que é em sua maior parte negada. Mesmo assim, resiste e segue viva na música, na dança, nas crenças e festas coletivas, sendo o Candombe sua maior expressão e que é o objetivo principal dessa pesquisa. Que pode vir a ser negada também se o resgate da cultura ancestral não acontecer e se nada for feito a esse respeito.

Ser uma criança negra na cidade Montevideu, vivendo uma situação econômica e social precária a qual estava submetida um setor discriminado da sociedade, significava não ter as condições de comprar um atabaque nem ter acesso ao conhecimento de como elaborar o instrumento atabaque. Portanto, era mais uma pessoa que tocava Candombe em cima de uma mesa, ou em qualquer objeto do qual pudesse extrair um som. Passado o tempo, consegue fazer seu instrumento de percussão com uma lata, um plástico e uma linha, assim como

muitas outras crianças na mesma situação de pobreza fossem elas negras ou brancas pobres. Como, por exemplo, retratado na música do cantor e compositor uruguaio Rodolfo Morandi:

Con mi lata y mi piolín

Papa los chicos se van
y no me quieren llevar
porque si ellos están de fiesta
y no tengo, un tambor para tocar.
Mira, que lindo que va
al ver los cueros parar
quiero que entiendas mi necesidad
yo también quiere tocar.

Aunque sea una lata
con este viejo piolín
yo sé que tú eres muy bueno
y que me harás un tamboril
Aunque sea más lerdo
aunque haga tilín, tilín
yo sabré sacar jugo a mi lata y mi piolín...

(Rodolfo Morandi -1979)



<https://www.youtube.com/watch?v=P9qGHMB1H3k>

E foi por meio dessa história de infância e outras músicas, que entramos no mundo do Candombe. Aos poucos abriu-se a curiosidade de querer aprender e entender uma parte da História do negro na cidade natal, porque o musical, pensava que já sabia. Hoje, na condição de professor e músico que, às vezes, tem a honra de tocar para os Orixás numa casa de Candomblé, ainda que não seja iniciado, mas é possível tocar os tambores com permissão das entidades. Esse diálogo entre o espiritual e o histórico, o qual nos desafiou a investigar as possíveis manutenções, desaparecimentos ou transformações da tradição e identidade dessa prática musical chamada Candombe na cidade de Montevideú. A necessidade de querer entender a relação com os nossos ancestrais arrancados de África e as imagens performativas da prática musical deste ritmo, nos levaram às perguntas que feitas ao observar a performance desta prática musical negra no ano de 1992, quando este Candombe era convocado a passear seu som pela rua “*Isla de Flores*” da cidade de Montevideú, atravessando os bairros Sul e Palermo.

Olhando para uma fogueira, onde ao seu redor havia sido feito um círculo de atabaques com a intenção de afiná-los, notamos que as pessoas que estavam se aquecendo possuíam poucos instrumentos. Em volta da fogueira eram escassos os percussionistas e curiosos reunidos, conversando, bebendo ou contando causos, antes da primeira saída. Mas esta mesma situação que nos chamou a atenção, se repete durante o intervalo da procissão entre os bairros, e de novo teremos pouca gente ao redor da fogueira. Dessa forma, despertou certa curiosidade que nos levou a perguntar o que poderia estar acontecendo além da afinação no fogo. Foi precisamente porque isto era um momento não só de parada para a afinação de instrumentos, também era uma ocasião de aglomeração e convivência. A partir de ter presenciado e viajando nas imagens de outrora, compreendemos que algo estava trazendo uma nova rotina, uma nova ordem organizacional a esse evento sociocultural do povo de Montevideú.

A partir dessa vivência nasce a necessidade de investigar o tema do Candombe, fazendo uma leitura teórica e histórica dessa prática musical de origem negra da capital do Uruguai. Com o objetivo de indagar quais são as possíveis metamorfoses em sua performance musical, que nos levariam de alguma forma a encontrar respostas para diferentes perguntas na ordem rítmica, sonora e performática, que vão se juntar questionamentos no campo das relações sociais. O que também exigiu um estudo mais aprofundado da comunidade que carrega esta prática musical do Candombe, declarada patrimônio material e imaterial da humanidade.

Embora o objetivo principal deste trabalho de pesquisa se concentre no fato musical, este estudo foi levado para além desse objeto, tentando abranger um campo mais amplo, considerando aspectos significativos sobre os usos e as funções que derivam do mesmo. Sendo assim, foi feita uma breve leitura sobre a cultura como elemento de poder, desde a chegada da população negra ao continente americano, propondo trabalhar essa temática, sob um olhar dos escravizados da cidade de Montevideú.

Abordamos também o tema da oralidade, e de sua importância no processo de aprendizagem do Candombe, para entender melhor como se estabelece a relação sócio-política, cultural e religiosa através do encontro (forçado) dos povos da Europa, América e África em Montevideú, pois este ritmo e seu legado

foram e continuam sendo transmitidos de forma oral e prática. Tratamos alguns processos históricos que geram transformações significativas na atual cultura negra uruguaia, uma vez que esta se apresenta como uma expressão conjunta de música, dança, e desempenhou e desempenha um papel significativo na história e formação social da cidade de Montevidéu.

O objetivo Geral deste trabalho foi pensado a partir da tradição do Candombe de Montevidéu, como já falamos, visando compreender os processos históricos da construção desta prática musical popular e os possíveis desaparecimentos ou transformações, significativos para a construção musical e sócio-político cultural da cidade. O objetivo específico abarca os seguintes aspectos:

a) trazer ao longo da pesquisa uma compreensão do Candombe como uma prática musical negra de luta, resistência e integração.

b) apresentar um trabalho cujo resultado forneça uma discussão sobre a contribuição negra na construção cultural da cidade de Montevidéu, e talvez em outros lugares onde o tema em questão, cultura negra e integração social, possam ser de interesse.

c) investigar como essa prática musical negra vem sendo integrada regionalmente ao Sul do continente.

d) levar ao conhecimento e divulgar diversos registros, que não são do conhecimento do grande público, por não estarem vinculados a materiais históricos, principalmente dos órgãos públicos que cuidam da educação.

No intuito de estabelecer um processo metodológico que tentou apontar alguns aspectos críticos: Primeiro, atender à necessidade de contextualizar à pesquisa, considerando os diversos aspectos de perda ou transformação de elementos na prática cultural negra do Candombe em Montevidéu. Os procedimentos metodológicos que aqui foram utilizados seguiram uma revisão bibliográfica, iniciada a partir documentos especializados, e aprofundada através de artigos científicos e livros; como também de textos relacionados diretamente ao Candombe, além de uma seleção de repertório musical, trechos de obras literárias e vídeos, que pudessem ilustrar alguns conceitos aqui abordados. Em segundo lugar, tentar entender a necessidade de olhar para essa cultura como um símbolo de poder.

Nesse sentido, para o filósofo, sociólogo, psicólogo e historiador francês Paul Michel Foucault, o poder não está relacionado apenas à dominação ou às formas em que se exterioriza: "não é uma instituição e não é uma estrutura, não é um determinado poder dos quais alguns seriam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa em determinada sociedade" (FOUCAULT, 1998, p. 112). Este (poder) está relacionado ao processo que se trama através: "da multiplicidade de relações de poder imanentes à esfera em que atuam e àquelas que constituem sua própria organização" (FOUCAULT, 1998, p. 92). Assim sendo, as relações de que falamos, estabelecem um sistema como processo, por meio de lutas, mudanças e com apoio recíproco entre as forças que dele participam. Ou se isolam, aparecendo estrategicamente por meio de um órgão estatal, ou de uma lei.

A metodologia nos remete a um olhar mais detalhado para as relações de poder dentro dos campos sociopolíticos musicais, e assim poderemos compreender como o poder opera nas relações categóricas de gênero, raça e sexualidade.

E para isso é importante considerar:

- a) Que saberes foram incluídos nas relações de poder.
- b) Que a metodologia qualitativa crítica era a melhor opção para desenvolver esta pesquisa, como forma de ouvir vozes que desafiavam e ainda desafiam as tradicionais relações de poder.

Houve elementos e situações considerados importantes para esta investigação, que trouxeram consigo dilemas ou contradições, porque as diferentes situações e circunstâncias que fazem parte do Candombe, assim como o tempo, são dinâmicas, não podem ser antecipadas. Por isso, precisei entender e principalmente, me ater às informações e tudo o que só podia ser visto no território desta arte negra e em seu contexto geral, buscando elementos que me permitissem reflexões fundamentais para a construção de uma investigação crítica e objetiva.

Portanto, almejamos trazer neste trabalho um desenvolvimento metodológico epistemológico crítico, para estabelecer as estratégias investigativas que permitiram a inclusão de informações esquecidas em um canto, das estruturas físicas (escolas, bibliotecas universidades entre outros espaços) e da sociedade, sobre a história e a prática do Candombe de Montevideu e sua cultura ancestral. E como é lógico conhecer os sujeitos que se desenvolveram e desenvolvem esta prática musical negra.

Para responder às questões levantadas na presente pesquisa, várias técnicas de trabalho foram necessárias. Primeiro foi um levantamento bibliográfico e posterior leitura, sobre o Candombe no passado e no presente, realizado por antropólogos, músicos e historiadores uruguaios, além de alguns outros intelectuais de outros lugares. Como segundo passo foi feita uma pesquisa de campo que incluiu a realização de entrevistas. Deixando claro que em todo momento do mesmo se continuou com a leitura de textos e colheita de dados vistos, o dinamismo que existe na cultura do Candombe. O que será confirmado, com um acontecimento muito importante para a comunidade candombeira, quase na trama final desta investigação, o qual não poderia pela sua importância deixar de ser apontado nesta pesquisa.

O levantamento bibliográfico sobre o Candombe, bem como o material coletado na pesquisa de campo que incluía as entrevistas, é importante para organizar e trazer a público, como foi e continua sendo a salvaguarda dos saberes contidos nesta expressão musical negra montevideana. Só gostaria de lembrar que a pesquisa de campo teve limitações no que refere à mobilidade urbana por causa da pandemia de “COVID-19”. O que levou a não poder fazer todas as entrevistas desejadas ou poder ter acesso a eventos ou locais pretendidos para a busca e coleta de material e informação que, com certeza, ajudariam a enriquecer ainda mais o resultado final deste trabalho.

“Laroyê Exu, Exu é Mojubá!”

“Òké Aro! Arolé! Oxóssi (Òsóòsi)”

Primogenio_

Duermo y despierto

Mientras sueño

Y cruzo el tiempo

Y vuelvo hasta el primer ayer

Entre la luz del primogenio

Me espera la memoria

Que otro vio nacer

Regreso a la primera huella

Cuando la vida comenzaba

En África, viaja eleggua

Sobre una estrella

Y abre el camino que conduce

América

El camino lo abre eleggua

Del "Clan de Iara", de la tierra de Arara

Vida que fluye del África

Nuestra fuente original

Desde un mundo sin pasado

Sin fronteras ni extranjeros

Cuando todo comenzaba
 Cuando no existía el dinero
 En mi entraña va el recuerdo
 De lo que otro ser sintió
 Vertical el horizonte
 La espiral que lo formó
 Un camino hecho de estrellas

Alumbrando a la distancia
 La raíz de un sueño nuevo
 Que sólo el que insiste alcanza
 La piel es pura geografía
 El alma, en cambio, es el proyecto universal
 Sangre del mundo que nos cría
 Del primogenio ser, la fuente original
 El camino lo abrió elegua



Compositores: Blades / Flores

<https://www.youtube.com/watch?v=E1uByxIHZsg>

(Ouvir a música)

Madume

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixe a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se
 Emicida -2015



<https://www.youtube.com/watch?v=OBSSGs4a0a0>

(Ouvir a música)

1. A ROTA

1.1. ROTA FORÇADA

(Para Yiagunã)

“Abasi seri Ekue maya beky” (Pelo Atabaque fala Deus)

(Frase Ritual Abakuá²)

Neste primeiro capítulo trataremos do sequestro de homens e mulheres africanos/as, para trabalhar em América. Como estes foram introduzidos à cidade Montevideu, num regime de escravidão. E como a prática musical negra do Candombe, nasce na cidade e se consolida como expressão cultural através de seu ritmo, dança e resistência. Abordaremos tema da cultura como forma de poder, bem como da abolição da escravatura, das proibições que foram impostas a este ritmo negro e da importância da oralidade na cultura africana.

Poderia começar este trabalho com uma definição de cultura de algum autor europeu ou latino-americano, mas a frase em Abakuá acima transcrita, traz uma carga muito grande que engloba o universo do conhecimento de uma cultura africana, guerreira, religiosa, resistente e viva na memória dos terreiros. Memória esta que se faz presente nos dias atuais com a sua energia ancestral. Esta investigação mostrará justamente aquelas pessoas, homens e mulheres, que não foram simplesmente tirados de suas terras, mas também explorados, usados, maltratados. Transformados em mercadoria e que mesmo depois de tudo isso, eles, os captores, comerciantes, escravocratas e a política de evangelização da Igreja Católica, não conseguiram extrair de dentro destes homens e mulheres, o pleno conhecimento de sua cultura, que se transforma, e que em alguns lugares e momentos, domina.

Mas abrir este trabalho com um dizer da cultura religiosa de matriz africana, não significa que não vamos usar autores e conceitos europeus ou latino-

² Abakuá teve origem no antigo Calabar africano, entre o grupo étnico-linguístico. Estruturada com base no fundamento religioso de adoração aos espíritos e com caráter de ajuda mútua, e integrada somente por homens. Nas Américas, unicamente se tem reproduzido em Cuba, e aí tão só nos portos das cidades de Havana e Matanzas. <http://www.afreaka.com.br/notas/belkis-ayon-e-o-mundo-afro-religioso-abakua>.

americanos a esse respeito. E para entender melhor essa relação cultural entre África e América é importante observar o que Beraza nos diz:

Los cuatro grandes países esclavistas, fueron las cuatro grandes naciones colonizadoras: España, Portugal, Inglaterra y Holanda. Las dos primeras potencias consideraron y consintieron la trata con ciertas limitaciones. Holanda e Inglaterra la iban a realizar en gran escala y sin ninguna clase de limitaciones ni consideraciones para el negro, aplicando el concepto sajón de que *el esclavo es cosa que pertenece a su dueño*". (BERAZA - 1968, p.14,)

Historicamente, África, América e o Caribe estão intimamente relacionados desde que colonizadores holandeses, principalmente ingleses, espanhóis e portugueses, ocuparam as costas do Atlântico Norte e do Sul. No século XVI, o processo de escravidão estabeleceu a primeira conexão de migração forçada, de milhões de africanos, desenraizados, sequestrados, roubados para abastecer o continente americano. Com a chegada da primeira leva de escravizados africanos, iniciou-se uma longa etapa cultural, que vai relacionar esses grupos com os europeus e os povos originários da América.

"En un parágrafo, a menudo citado, de su memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba, José Antonio Saco, escribía en 1832: El arte están en manos de la gente de color. Entre los enormes males que esta raza infeliz ha traído a nuestro suelo es haber alejado de nuestras artes a nuestra población blanca..." (CARPENTIER - 1988, p.123,)

Nesse período, os escravistas europeus que ocuparam o que hoje é a América e o Caribe, introduziram o trabalho negro que, torna estas pessoas, em uma das bases da composição social do novo mundo. Do trabalho manual, passando pela religião e pelas artes em geral (música, arquitetura, artesanato, etc.), os elementos culturais se transformam se misturam ou desaparecem. Novas identidades continentais começam a ser construídas, como resultado dos conflitos e encontros entre as três culturas mencionadas no parágrafo anterior.

osé Antonio Saco: Destinados tan solo al trabajo mecánico exclusivamente se les encomendaban todos los oficios como propios de su condición, y el amo que se acostumbró con desprecio al esclavo, muy pronto comenzó a mirar del mismo modo sus ocupaciones, porque en la exaltación o abatimiento de todas las carreras, siempre a de influir la buena o mala calidad de los que se dedican a ellas.(CARPENTIER - 1988, p.123)

Assim, desde cedo, a conexão entre África, América e Europa foi importante, pois gerou, além do aspecto econômico, uma dinâmica de relações Inter laborais, sociais e culturais. Mas, essas inter-relações não foram pacíficas dadas as necessidades do colonizador de dominar tudo. São estas, as novas necessidades que exigiam os novos desafios da vida nas colônias. Ainda que se tinha no novo continente parte da população europeia especializada em diferentes ofícios, a falta de elementos humanos para o trabalho é principalmente por questões econômicas, faz que os negros comecem a explorar a vida em serviços novos e desconhecidos. Mas, devemos considerar que esses seres humanos arrancados de suas terras também tinham seu conhecimento em diferentes ofícios. As pessoas escravizadas nas suas terras na África, também eram Luthiers, agricultores, caçadores, ferreiros, entre outras profissões.

Na região do Caribe, onde por falta ou desinteresse dos europeus que habitavam a ilha de Cuba, os negros passaram da construção de instrumentos para o papel de músicos, contribuindo fortemente com elementos das várias manifestações culturais da África, entre eles, a música, a dança, e a religiosidade.

Intentando distanciarse del etnocentrismo de las peculiaridades culturales europeas, los estudios sobre identidad y cultura negra, a lo largo del siglo XX, han señalado la importancia de la música y la danza entre las poblaciones afro-descendientes, tanto como una peculiaridad cultural atribuida a las culturas de donde provenían los deportados africanos como una práctica emergente en los procesos sociales y culturales del Nuevo Mundo. (FERREIRA – 2008, p.226-227)

Nos povos da África existe uma base rítmica principal, que é marcada por instrumentos de percussão. As danças africanas geralmente têm um ritmo e andamento rápidos, o que permite diferentes variações e movimentos. Estas artes musicais costumam ter conotações religiosas foram e ainda são usadas para marcar cultos tradicionais de forma de atrair e agradar os Orixás e outras entidades. A música e a dança também são utilizadas nas tribos em festas não religiosas, sendo praticadas por todos os membros da comunidade.

Muitos ritmos musicais ocidentais hoje são baseados na música africana, como o Samba, o axé e o Maracatu no Brasil; reggae na Jamaica; e jazz nos Estados Unidos.

Não há grande discussão entre os *experts* a respeito da origem africana dos componentes do Jazz. Os únicos instrumentos que eles trouxeram com siglo da África foram os ritmos, ou ritmos-melódicos, e suas vozes; porem os timbres e inflexões características da voz africana invadiram todos os instrumentos do Jazz desde então. (HOBSBAWN- 2009 p.52-53)

Talvez aqui estivéssemos falando do único lugar na América, onde o ritmo africano, através dos tambores, não consegue se manifestar de forma física. Nos EUA, as características da canção e resposta da cultura musical africana, estarão presentes no Blues, Jazz, Rap e liturgia cristã através da música gospel negra, mais conhecida como “*black spirituals* “. Aqui podemos entender segundo o que nos diz Eric J. Hobsbawn (2004) que a cultura nos é apresentada como forma de poder, dominação e resistência. Se por um lado não temos atabaques que acompanham a interpretação do jazz, temos a voz rítmica manifestada em seus instrumentos e principalmente na palavra cantada.

En estos aspectos la importancia del “hacer música/danza” debe ser pensada también en su eficacia y centralidad para los sistemas religiosos africanos y sus transformaciones en Latinoamérica y el Caribe, aspecto que no considera Paul Gilroy en su formulación del Atlántico Negro según advierte José J. de Carvalho (2002: 4). Se encuentran en este dominio formas de pensamiento cuyos enunciados y formas de verificación surgen del descentramiento del ego y la suspensión del logos intelectual por medio de la música polirrítmica y de la danza en cuanto técnicas sagradas, como enfatiza Piaget Henry (2000: 60-61). Inclusive, cuando la religión no es relevante en el caso de países cuyos Estados han desarrollado históricamente políticas culturales de fuerte secularización como en Uruguay, la eficacia de la música ritual es transformada e intensificada en una forma de arte performática en la esfera pública local de la sociedad envolvente (Ferreira, 1997; 1999). Sobre todo, para una parte de los afrodescendientes tienen continuidad formas de larga tradición de expresarse y de pensar a través de la música y la danza, de identificarse en muchos casos por sobre fronteras nacionales con la circulación de músicos, orquestas y discos. Esto es, la música y la danza, incluyendo al canto y a la narrativa oral, en tanto formas de pensamiento liminal, de posibilidad de una epistemología diferente a la hegemónica centrada en la retórica, la denotación y las certezas de la territorialidad de regiones y naciones. (FERREIRA - 2008, p.227)

Luís Ferreira Malk (2208) afirma sobre da importância que tem a música a dança e a sua centralidade nos sistemas religiosos africanos. Vale lembrar que isso também será relevante na construção das identidades culturais na América e no Caribe. O músico também sobre a importância que a música tem para que uma parte de população afro descendente, possa se expressar, e nos adverte sobre um diferencial performático, uma espécie de transformação no contexto do ritualístico no

caso do Uruguai: *“la eficacia de la música ritual es transformada e intensificada en una forma de arte performática en la esfera pública local de la sociedad envolvente”* (MALK 2008, p.227).

O desafio deste trabalho é procurar e conhecer essas transformações é tentar compreendê-las, de que forma a música e a dança, como elementos constitutivos importantes no Candombe participam na conformação da identidade cultura da cidade de Montevideu (verso do Candombe), e trazer á tona o seu aporte sociocultural para esta cidade. Para entender melhor como vai acontecer toda essa relação de integração de música e dança do Candombe na cidade, faz-se necessário observar primeiro como vai a acontecer tudo isso no novo continente, por isso precisamos saber como aqueles homens, mulheres, meninos e meninas, desarraigados de seus lugares de origem na África, foram trazidos para América.

Antes de desenvolver o tema O comercio humano da África, é importante esclarecer que por uma questão de tempo e para delimitar o alcance do objetivo deste trabalho, nos limitaremos a apresentar tabelas com números e dados de tráfico de escravizados na América espanhola e especificamente no que refere ao acontecido através dos portos do Rio da Prata.

Lo que comenzó con América fue mundialmente impuesto. La población de todo el mundo fue clasificada, ante todo, en identidades “raciales”, y dividida entre los dominantes / superiores “europeos” y los dominados / inferiores “no-europeos”. Las diferencias fenotípicas fueron usadas, definidas, como expresión externa de las diferencias “raciales”: en un primer periodo, principalmente el “color” de la piel y del cabello y la forma y el color de los ojos; más tarde, en los siglos XIX y XX, también Colonialidad del poder y clasificación social 319 otros rasgos como la forma de la cara, el tamaño del cráneo, la forma y el tamaño de la nariz. El color de la piel fue definido como la marca “racial” diferencial más significativa, por más visible, entre los dominantes / superiores o “europeos”, de un lado, y el conjunto de los dominados / inferiores “no-europeos”, del otro lado. De ese modo, se adjudicó a los dominadores / superiores europeos el atributo de “raza blanca”, y a todos los dominados / inferiores “no-europeos”, el atributo de “razas de color”²³. La escalera de gradación entre el “blanco” de la “raza blanca” y cada uno de los otros “colores” de la piel fue asumida como una gradación entre lo superior y lo inferior en la clasificación social “racial”. (QUIJANO- 2014, p.318-319)

Aníbal Quijano assevera que começou aqui um processo que verá a cor, como símbolo da classificação social e universal do mundo colonial, moderno e eurocêntrico do capitalismo. E é assim que América será o primeiro lugar onde a "cor" é registrada como classificador de indivíduos em relações de poder. Foi a

instauração do euro centrismo que deu origem, explicação e sentido à imposição entendida através da categoria “cor” e “raça”, como sua marca externa, desde o século XVI até os dias atuais que determina um novo modelo de poder. Neste mesmo livro "Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina" Aníbal Quijano também nos diz: "*Raça, uma categoria mental da modernidade*" (Quijano, 2000, p.202). É muito importante trazer essa reflexão de Quijano, a fim de compreender uma das partes mais tristes e violentas do processo de escravidão negra africana e as consequências que ainda afetam sua diáspora.

Las carencias y omisiones en los registros aduaneros, sumadas al tráfico clandestino, impiden establecer una cifra exacta de los esclavos arribados a América Latina y el Caribe. Sin embargo, se ha establecido que entre 1500 y 1867 algo más de 12.000.000 de africanos cruzaron el Atlántico forzosamente, casi la mitad de ellos entre 1750 y 1825. Para el caso del Río de la Plata, recientes investigaciones han establecido cifras que constituyen el mínimo de una estimación. En todo el siglo XVII se estima que arribaron, por vía marítima, unos 14.000 esclavos a Buenos Aires, y en la primera mitad del siglo XVIII o hicieron algo más de 20.000.7 Entre 1786 y 1812, al menos 60.000 esclavos fueron traídos al Río de la Plata desde África (y Brasil, más aquellos que llegaron a través de la frontera entre la Banda Oriental y Río Grande; lo que muestra hasta qué punto el crecimiento de la región en el último tramo del período colonial se sustentó en un mayor comercio de esclavos, al que a la vez contribuyó. (FRAGA, "et al.".2008, p.7)

O tráfico de escravizados dependia do desenvolvimento econômico do local de destino, de modo que a migração forçada de africanos para a América Latina começou praticamente com as primeiras incursões das conquistas, e foi direcionada principalmente para as minas de ouro e prata do México e do Peru. A partir de meados do século XVII, a maior demanda de pessoas escravizadas foi para as plantações de açúcar da América portuguesa e do Caribe. No final do século XVIII, a escravidão estava firmemente enraizada, as pessoas arrancadas e sequestradas na África eram consideradas por aqueles que exploravam as riquezas americanas, como a força de trabalho mais conveniente para as diversas atividades econômicas que ocorriam em todo o continente.

el rey Sebastián (1554-1578), decretó una ley en 1570 sobre el status de los indios. Incluso los nacidos libres podían ser esclavizados en dos situaciones: (1) en el curso de una «guerra justa» declarada por el rey o su gobernador; (2) si eran sorprendidos practicando el canibalismo. El sistema de rescate —la práctica primitiva por la que se rescataba o redimía a los indios capturados en las guerras intertribales y a los condenados a muerte, imponiéndoles a cambio una servidumbre de por vida en beneficio del

redentor— fue declarada ilegal. Se habían cometido muchos abusos: se incitaba a las tribus a luchar una contra otra para conseguir cautivos, y pronto cualquier indio apresado y hecho esclavo por los portugueses era nominalmente «redimido». De éstos, el más importante fue el incremento de esclavos negros importados de África. (BETHELL-1990, p. 223)

Na citação acima, Bethell apronta que diversos acontecimentos são apresentados como resultado de abusos de poder contra os povos nativos da América, que somados a outros eventos, respondem à exploração do trabalho escravizado pautado pelo capitalismo comercial e que vão dar passo ao estabelecimento da escravidão negra africana no novo continente.

En América la esclavitud fue deliberadamente establecida y organizada como mercancía para producir mercancías para el mercado mundial y, de ese modo, para servir a los propósitos y necesidades del capitalismo. Así mismo, la servidumbre impuesta sobre los indios, inclusive la redefinición de las instituciones de la reciprocidad, para servir los mismos fines, i.e. para producir mercancías para el mercado mundial. Y, en fin, la producción mercantil independiente fue establecida y expandida para los mismos propósitos. (QUIJANO- 2000, p. 219,)

Deliberado, estabelecido, organizado, assim foi o processo de escravidão, onde as pessoas passam a ser mercadorias tanto para o mercado mundial, como para o novo sistema do capital. Deixando de ser os seus captos e logo para quem os compram, seres humanos que tinham a uma história, uma origem, uma cultura, e passar a ser forçados a adotar outra que não é a deles, a europeia.

Eso significa que todas esas formas de trabajo y de control del trabajo en América no sólo actuaban simultáneamente, sino que estuvieron articuladas alrededor del eje del capital y del mercado mundial. Consecuentemente, fueron parte de un nuevo patrón de organización y de control del trabajo en todas sus formas históricamente conocidas, juntas y alrededor del capital. Juntas configuraron un nuevo sistema: el capitalismo. (QUIJANO -2000, p. 219,)

E o novo continente se tornando o ponto de partida para o novo formato de comercio, um novo conceito de divisão social, o de raça e como centro a exploração dos seres humanos, povos originários da América e povos arrancados da África.

El primer esclavista de América fue el mismísimo señor Cristóbal Colon, quien comenzó a enviar aborígenes caribeños España... la Reyna Isabel con su categórico no '¿Quién es el señor Almirante para hacer esclavos a mis vasallos?' a mediados del siglo XVI ante los ya sublevantes abusos al

que eran sometidos los indígenas... Fray Bartolomé de las casas...influyo ante la corte española aconsejar la importación de negros africanos para aliviar aquella trágica situación.(PELFORT- 1996, p.13,)

A entrada e distribuição legal de escravos negros na América pelo Oceano Atlântico, foi feita através de numerosos portos, que foram estabelecidos para retirar os mesmos, de Norte a sul da África. Essa entrada no nosso continente será feita através de diferentes regiões:

- a. México (Vera cruz, Bahia de Campeche e costas de Honduras).
- b. Porto de Cartagena.
- c. Rio da prata pelo porto de Buenos Aires.
- d. Caribe (Havana, Santo Domingo e San Juan)³

A introdução de homens e mulheres africanos no continente ocorrerá entre os seguintes regimes e períodos:

1) Regime de licenciamento (1493-1595): Fala de um contrato entre o Rei e uma pessoa que ele autoriza a introduzir negros em algumas regiões das Índias. Essa pessoa tinha a obrigação de pagar uma quantia em dinheiro ao Rei sem o compromisso de transpor o contingente humano escravizado para as Índias.

2) Regime de sede (1595-1789): trata-se de um contrato de direito público em que uma empresa ou pessoa física é obrigada a substituir o governo espanhol na administração do tráfico de escravizados nas Índias em uma região das Índias Ocidentais. A partir do século XVII, as empresas garantiram o monopólio comercial e o domínio do comércio de escravos. Essas potências expansionistas foram: Portugal, França, Inglaterra e Holanda.

3) Regime de Liberdade (1789-1812) conta a história do decreto de liberdade do comércio negro realizado em 1789 no reinado de Carlos IV. As províncias de Caracas, Cuba, Santo Domingo e Porto Rico são registrados, estendendo esta liberdade de comércio aos vice-reinados de Santa Fé e Buenos Aires em 1791. Em 1793, súditos americanos recebem permissão para viajar diretamente para a África e obter escravizados negros, com uma licença para transportar produtos locais com os quais as trocas serão realizadas no referido continente.

³ Estudio sobre a Cultura afro-rioplatense. História y presente. Facultad de humanidades y Ciencias de la Educación – Uruguay, 2005.

Para poder entender como estes escravizados chegam a Montevidéo – lembrando que esta cidade é especificamente o foco da nossa pesquisa- precisamos entender primeiramente como estes foram introduzidos no Uruguai.

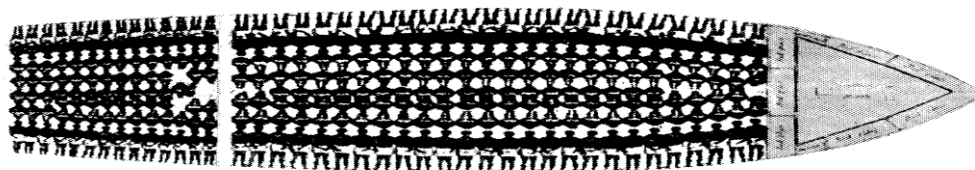
De acordo com Pelfort os negros africanos foram os primeiros importados no território sul americano:

los primeros africanos importados a nuestro territorio- de los que se tenga certeza- lo fueron por vía terrestre lo fueron en 1680 por el portugués Manuel de Lobo, en su incursión que derivó en la fundación de colonia del sacramento [...]. apenas fundada Montevideo, sus primeros cabildantes la introducción de africanos como mano de obra... Así en 1743 llegó procedente de Guinea el primer buque. (PELFORT- 1996, p.14,)

Na época da fundação da "Colônia do Sacramento" em 1680, ponto de assentamento português entre o que depois seria, o porto e cidade de Montevidéo e o porto de Buenos Aires, os portugueses introduziram a mão de obra escravizada. Após a fundação de Montevidéo (1726), os "regedores"⁴ espanhóis recomendaram a entrada de mão de obra da África, e em 1743 chegou o primeiro navio da Guiné.

Además de las ganancias reportadas a los comerciantes involucrados en el tráfico de esclavos, la actividad también fue beneficiosa para el erario público, quien ponía el pago de derechos de introducción. Entre 1787 y 1809, la trata esclavista dinamizó la economía colonial, enriqueciendo a los comerciantes locales, quienes mayormente participaron como intermediarios. Desde 1787 se extendió permiso a la Real Compañía de Filipinas para traficar esclavos, cuyos primeros arribos se verificaron en 1788. En 1791 se designó a Montevideo único puerto de introducción de esclavos para el Río de la Plata, Chile y Perú. (FRAGA, "et al." - 2008, p.8)

Imagem1



Los barcos negreros adaptaron "tecnológicamente" sus bodegas para el maldito tráfico

(BERAZA- fig. – 1968, p.170,)

⁴ São eles os responsáveis por representar os cidadãos na Câmara Municipal, tanto no Cabildo como nas Comissões que lhes foram atribuídas. Sendo um cargo de eleição popular (ou seja, foram escolhidos por você), os regidores (as) têm a principal responsabilidade de cumprir e fazer cumprir a lei. <https://regidores.planjuarez.org/que-es-un-regidor/> (acesso em jul. 2022)

Origen declarado de los esclavos arribados vía marítima desde África y Brasil al Río de la Plata. Período 1777-1812

Tabela 1

Origen	Esclavos arribados
Angola y Congo	5.687
Costa de Oro	1.055
Guinea Occidental	1.740
Mozambique	11.425
Otros puertos	4.207
África s/especificar	2.291
África subtotal	26.405
Río de Janeiro	15.155
Salvador de Bahía	7.955
Otros puertos	2.185
Brasil s/especificar	6.792
Brasil subtotal	32.087
Total	58.492

(Fonte: Alex Borucki: «O tráfico de escravizados no vice-reinado do Rio de la Plata, 1777-1812», comunicação apresentada no simpósio 200 anos da Junta. Governo de Montevideú, Montevideú, Câmara Municipal, 1 e 2 de outubro de 2008.)

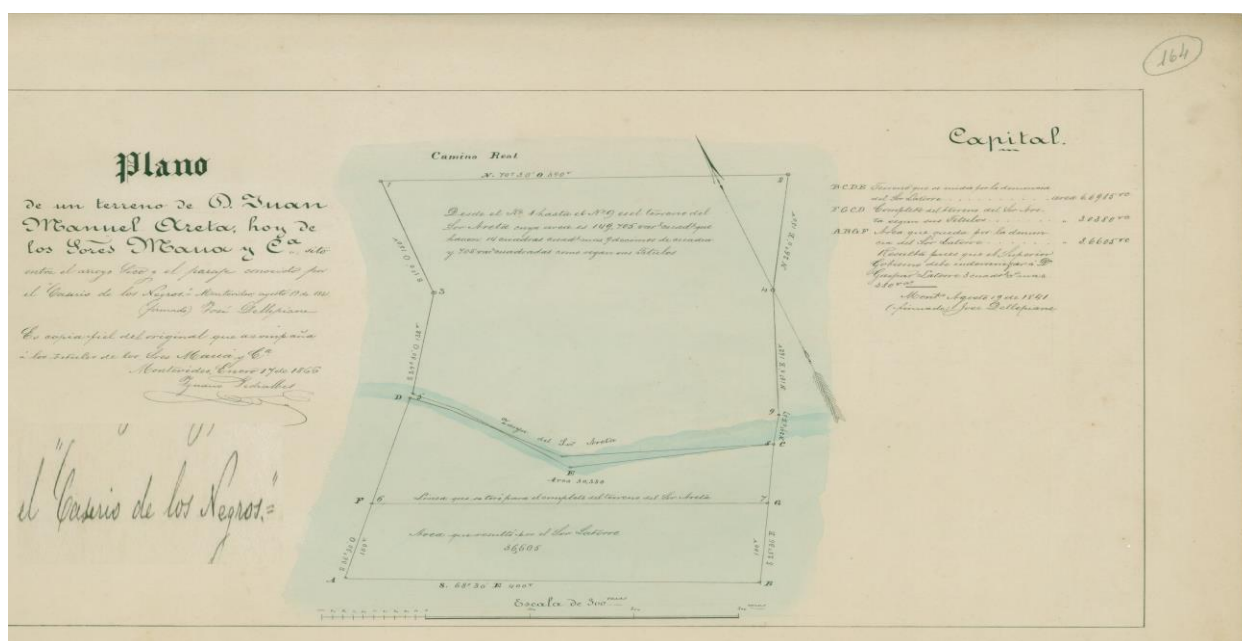
A raíz do comércio da cidade portuária de Montevideú impulsionado pelo tráfico negreiro, principalmente para as regiões do planalto andino, se exige cada vez mais esse tipo de mão de obra, para a cidade passar a ter um trânsito maior de navios negreiros. Com medo das doenças que algumas dessas pessoas escravizadas traziam em decorrência das más condições a que foram submetidos na travessia da África para a América latina, foram criados centros de controle de saúde, no que outrora seria a periferia da cidade murada. Conhecida hoje em dia como A “Ciudad Vieja” de Montevideú.

Una vez arribadas a puerto, las naves que conducían esclavos negros, debían sufrir la cuarentena, a los efectos de las comprobaciones sanitarias a que nos hemos referido. Este término de cuarenta días, era fijado por la Real Cédula de 22 de abril de 1804, que ampliaba el plazo de ocho días que había establecido la de 24 de noviembre de 1791. Pero la denuncia del Cabildo iba a tener otra consecuencia. Los negros esclavos no podrían ya permanecer más en la ciudad, por lo que fue necesario abocarse a la construcción de los depósitos que debían recibirlos. El Presbítero Dr. José Manuel Pérez Castellano, dejó constancia de este hecho, ya que en su correspondencia con su Maestro de Latinidad Dn. Ramón Riva, expresaba:

"Se están esperando por días dos embarcaciones inglesas cargadas de negros y los apoderados de este Asiento (que dicen subsistirá) van a hacer galpones sobre la orilla del Miguelete a su entrada en la Bahía, para hospedarlos. La ciudad los ha determinado allí consultando la salud del pueblo y la de los infelices esclavos. Ciertamente causa lástima sólo la memoria de este triste comercio, pero su necesidad para la América o la costumbre si no ahoga, al menos prevalece siempre a todos los sentimientos de la humanidad y de la razón. (BERAZA- 1968, p.172-173)

Essas construções começaram antes de 1787, com capacidade suficiente para abrigar escravizados que transportavam duas fragatas inglesas, que deveriam chegar ao porto nos meses de outubro e novembro daquele ano. Antes da chegada dos barcos, a obra já estava concluída, cobrindo um quarteirão, na foz do "Arroyo Miguelete", em sua margem esquerda em frente a "Punta de Piedras", com cinco casas, duas lojas de departamentos, armazéns, cozinhas, etc. Servia para a quarentena e depósito dos escravizados negros que chegavam à Praça. Foi chamado, desde então, com o nome de "Caserio de los Negros".

Imagen 2



Plano de un terreno de D. Juan Manuel Areta, hoy de los Sres. Mauá y Ca., sito entre el arroyo Seco y el paraje conocido por el "Caserío de los Negros", 1866. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/> (acceso em jul 2022)

Isidoro de María ("Montevideo Antiguo"), relata "que el lugar estaba ocupado por una manzana, aproximadamente, bajo muro, teniendo entre cuatro o cinco piezas edificadas, dos grandes almacenes, cocinas, techos de teja. (PELFORT – 1996, p.14,)

Os africanos serviram de trabalhadores durante os tempos coloniais e durante a independência. A justificativa moral para a escravidão estava enraizada em fatores de diferenciação racial. É por isso que o racismo e a escravidão mantinham uma ligação estreita. Assim, sem grandes questionamentos morais, o racismo permitiu a incorporação avassaladora do trabalho escravizado.

La comida que mayoritariamente consumieron fue la sopa o el guiso, que mezclaban verduras, hortalizas y en ocasiones carne. También ocasionalmente consumían alguna fruta, como durazno o membrillo. La yerba y el tabaco fueron los «vicios» que, junto con el vino de menor costo o alguna bebida destilada como la caña, complementaban la dieta de los esclavos y formaban parte de la dieta de la población. La vestimenta de los esclavos varones consistía mayormente en un poncho y calzoncillo —más tarde el chiripá—, y las mujeres llevaban vestido, rebozo y algún pañuelo, como los sectores pobres en general.” ((FRAGA, “et al.”. 2008, p.8)

Segundo Ana Fraga, no que se refere à alimentação, não era muito diferente à de seus donos, e as roupas, algumas similares às de seus donos, mas não iguais. Naquela época, os proprietários de escravizados tinham o direito de usar a força para regular o trabalho de seus servos, mas, em caso de ferimentos graves, estes podiam denunciar aos seus donos na Ouvidoria de Menores Escravos. Certamente muitas pessoas escravizadas não sabiam desta lei, mas caso os abusos fossem confirmados, o defensor lhes outorgava a possibilidade de mudar de dono. Era pouco comum, mas em alguns casos isolados, a posição de poder do proprietário de escravizados não impediu o estabelecimento de vínculos mais estreitos que os estritamente trabalhistas. A existência desses vínculos supunha uma relativa melhora na qualidade de vida de alguns poucos que possibilitava a sua liberdade.

Tras la fundación republicana, el lugar ocupado por los esclavos en el orden social continuó vigente, aunque con ciertas salvedades. Los esclavos fueron la mayor parte de la fuerza laboral de la economía rural y urbana del territorio oriental; su trabajo se utilizó en casi todos los rubros desde la época colonial, durante el período revolucionario y tras el establecimiento del Estado Oriental.” ((FRAGA, “et al.” - 2008, p.11)

Para compreender as questões étnicas e raciais, é necessário realizar uma análise de classe, pois durante o período colonial os grupos dominantes imaginavam estabelecer uma ordem social baseada em um sistema de castas, em que a última camada era constituída pelos africanos. O serviço doméstico era apenas parte da atividade dos escravos, embora também exercessem outras

atividades como: ambulantes, lavadeiras, passadeiras, costureiras e outras atividades nas operações portuárias. Exerciam também alguns ofícios, como sapataria, alfaiataria, carpintaria, alvenaria ou serralharia, e trabalhavam em estabelecimentos de produção e comércio como: salgarias, padarias, lojas de velas. Fora da cidade, nas anteriormente mencionadas salgarias, eles eram vaqueiros, açougueiros, saleiros, entre outros.

“En ocasiones los esclavos trabajaron para otras personas recibiendo una paga. El dinero obtenido por estos *conchabos* iba mayoritariamente a las arcas del amo, salvo el generado por las tareas realizadas los domingos y feriados, el cual podía ser retenido por los esclavos y ahorrado con el fin de poder comprar su libertad y/o la de su familia.” (FRAGA, “et al.” - 2008, p.11)

Mas, não só na cidade se estabeleceu o trabalho escravizado, também este será utilizado no campo. Na medida em que a população de origem africana integra aos trabalhos nos estabelecimentos rurais, o trabalho escravizado vai garantir aos proprietários rurais o acesso a um trabalhador permanente, por outro lado o trabalhador livre flutuava de acordo com as necessidades da época e da conjuntura. Os estabelecimentos de produção existentes no território oriental usavam a mão de obra escrava de diversas maneiras. Embora isso fosse mais frequente nos lugares com maior concentração de gado, também ocorreram em pequenas e médias propriedades e fazendas, complementadas com formas de trabalho livre (peões e diaristas) e/ou com trabalho familiar.

Empregaram-se africanos em diferentes ofícios: na pecuária (pastoreio, errante, abate), na produção agrícola e ocasionalmente podiam trabalhar na fabricação de cal, moagem de trigo, etc. Algo que é importante apontar aqui é a integração dos africanos principalmente, com os povos originários de América (chamados genericamente de índios). Relação que se tornara muito importante na conformação populacional dos quilombos e nas lutas pela independência no novo mundo. Pois é justamente na vida do campo, que o homem negro, teve contato com a outra fronteira, segundo os europeus, mundo este onde se estabeleceu um encontro de cultura mais amplo, entre os povos do novo continente com a cultura africana. Mas, também será um espaço de luta permanente e de resistência. Espaço de fuga e de uma espécie sensação de liberdade.

Pois, o processo de abolição da escravatura, assim como aconteceu em outros lugares da América Latina, também vai soprar forte por estas terras ao sul deste novo continente.

1.2 A ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA

Así el decreto del Triunvirato del 9 de abril (o 15 de mayo por la publicación, siempre en Buenos Aires), de 1812, prohibiendo la introducción de expediciones de esclavatura en el territorio de las Provincias Unidas », y se dispone la devolución de las que llegaren dentro de un año de la expedición del decreto y la confiscación de las que arribaren para lo sucesivo...La legislación propiamente uruguaya se inicia con la declaración de independencia del 25 de agosto de 1825, que terminando con la Provincia Cisplatina decide la unidad de ese territorio con las demás Provincias del Río de la Plata. Desde entonces, y hasta 1830, y exactamente el 18 de Julio de ese año, en que se proclama la Constitución del nuevo estado llamado Uruguay, la Banda Oriental hizo parte legalmente de las Provincias Unidas del Río de la Plata, sin perjuicio de las disposiciones locales de carácter provincial. Esa legislación local, y durante los primeros cinco años — incluso provincial — la inicia el decreto del 7 de setiembre de 1825, por la cual «se declaran libres sin excepción de origen a los que nacieran en la provincia desde la fecha, y se prohíbe el tráfico de esclavos de país extranjero», como indica el art. 1º. RAMA – 1968, p.85)

Antes de chegar à data da independência de 1825, a primeira grande revolta de escravizados na Banda Oriental ocorreu em 1803. Nesse momento, um grupo de vinte pessoas fugiram de seus donos e foram para as margens do “Rio Yí”, até “Monte Grande”, onde fundaram uma República Negra Independente, constituída sob as premissas da Liberdade, igualdade e fraternidade. Tempos depois, na revolução de 1811, os negros se juntaram ao exército em grande número. A abolição começou com o recrutamento de escravizados para o exército e terminou com a sua remoção.

Embora a legislação para a abolição da escravatura tenha base nos princípios liberais que reconhecem a liberdade como um direito natural e individual, ela teve início oficialmente em um processo iniciado em 1825, com o governo da Flórida na Banda Orienta⁵, onde se declara a “lei do ventre livre” e a proibição do tráfico de escravos.

A pocos días de la declaratoria del 25 de agosto, la Asamblea de la Florida decretó el 7 de setiembre de 1825, la “libertada de los vientres”, es decir:

⁵ Região conhecida hoje como Uruguai

Para evitar la monstruosa inconsecuencia que resultaría que en los muchos pueblos en los que se proclama y sostienen los derechos del hombre, continuasen sujetos a la bárbara condición de siervos los hijos de éstos, se declara: Serán libres sin acepción de origen los que nacieran en las provincias de esa fecha en adelante, quedando prohibido el tráfico de esclavos del país extranjero. (RAMA. 1968, p.50)

Mas de certa forma este foi um processo de fachada, e teve que ser ratificado por alguns anos, através de outros tratados que tinham a ver com o tráfico de escravizados e a abolição, determinados pela necessidade e influência política. Assim, a abolição da escravatura em Montevideu foi um processo gradual e lento entre 1815 e 1850.

“Por ley n° 223, el Poder Legislativo el 13 de julio de 1839 autoriza al Gobierno la ratificación del tratado celebrado con Inglaterra sobre abolición del trato de esclavos, que se inserta en el conjunto de doce tratados que la potencia europea concertó entre 1825 y 1850. Este tratado internacional fue recién aprobado a fines de 1841, y el tráfico se mantuvo — aunque clandestinamente — en el Atlántico hasta 1860.” (RAMA – 1968, p.86)

Houve um começo do processo que se aproximou do fim da escravidão negra, por volta dos anos de 1843, no início do chamado "Sitio de Montevideu ou Sítio Grande", que foi o conflito entre os governos de Buenos Aires e Montevideu. Se somado a esse conflito (para alentecer ou acelerar o processo de abolição dependendo da forma que olhemos esses eventos), o fato de ambos os países terem tumultos internos, ou verdadeiras guerras civis, e ainda prolongados com a intervenção de outros países estrangeiros, inclusive europeus.

Anteriormente em 1841, o então presidente Fructuoso Rivera libertou seus escravizados pessoais para que o Ministério da Guerra pudesse usá-los como soldados e no mesmo ano, o governo uruguaio elaborou um plano militar baseado na transformação de escravizados em soldados de linha, para ter registros departamentais e poder determinar o número exato de negros que existiam no país, como escravizados, colonos ou libertos, e sem esperar o resultado final do processo, impôs aos negros e pardos livres a obrigação de se alistarem.

El interés histórico-social de esta disposición es que en la llamada «campana de las Misiones», el General Fructuoso Rivera había ordenado expresamente reunir «a los morenos que se hallan diseminados por los pueblos y campana, de la región misionera, atento a que esta zona, que en la época colonial dependía de la corona española, debía quedar en poder del Imperio de Brasil. Siempre el mismo jefe militar, siguiendo el

antecedente del virrey Ceballos del siglo XVIII, asimismo «dispone la remisión de ellos (los morenos) al Pueblo de Durazno en donde serán recibidos por el jefe nombrado para este propósito» (RAMA – 1968, p.87)

O general Frutuoso Rivera e o seu exército na campanha oriental de 1842 vão sofrer importantes baixas militares contra as forças de general branco Manuel Oribe. Em seis de dezembro de 1842, o governo do partido Colorado, perde definitivamente o controle militar da campanha, seu exército foi derrotado por Oribe na batalha de Arroyo Grande. A partir desse momento, as operações militares se localizaram em território oriental e deu-se início ao prolongado cerco de Montevideu pelas forças de Oribe, situação que se manteve até o fim das hostilidades em 1852. Nesta situação, com governo Colorado, praticamente encarcerado na capital, decreta-se a lei para abolir a escravidão, e esta propõe o seguinte:

Después de la derrota de Rivera en la batalla de Arroyo Grande, se precipitó la medida y por la ley del 12 de diciembre de 1842, arguyendo que «son muy pocos los que de uno y otro sexo que deban considerarse tales (esclavos) y tienen compensado en parte su valor con los servicios que han prestado. Que en ningún caso es más urgente el reconocimiento de los derechos que estos individuos tienen de la naturaleza, la Constitución y la opinión ilustrada de nuestro siglo, que en las actuales circunstancias en que la República necesita de hombres libres, que defiendan las libertades y la independencia de la nación», se dispone, primero: «Que desde la promulgación de la presente resolución no haya esclavos en todo el territorio de la República », y 2do. «El gobierno destinará al servicio militar a los varones útiles que han sido esclavos, colonos o pupilos. Alfred Demersey observa que como el art. 3o. dejaba para una ley posterior el pago de las indemnizaciones a los propietarios de esclavos expropiados, aquellos fueron remisos en el cumplimiento de la ley, y fueron necesarios varios llamados por la prensa de Montevideo, y nuevas disposiciones complementarias a cumplir la ley del 12 de diciembre de 1842. (RAMA – 1968, p.87, 88)

Esta lei de 1842, trazada por Carlos Rama, responde, como dissemos antes, a uma necessidade circunstancial do governo. Ela garante alguns direitos aos proprietários de escravos, permitindo-lhes manter a servidão e no caso de que estes se sintam prejudicados, também podem pleitear uma indenização, como está colocado no artigo 3º acima, que deixou para uma lei posterior o pagamento de indenizações aos proprietários de pessoas escravizadas e que foram expropriadas para integrar o exército.

La lucha entre el gobierno de la Defensa, en Montevideo, y los sitiadores del Cerrito o gobierno de la Unión del Gral. Oribe, aliado de Rosas, no

impidieron que, por comunes necesidades militares, o para responder a una opinión pública generalizada, se vieran obligados a adoptar medidas comunes. La disposición paralela a la ley de 1842 de abolición de esclavitud por Montevideo, la expide el Cerrito el 26 de octubre de 1846, y expresa en su art. 1º que: «Queda abolida para siempre la esclavitud en la República». Después de referirse ampliamente a la compensación a los propietarios, dispone por el art. 6o. que «la ley del 14 de junio de 1837 (de patronato) se aplica a los esclavos libertados por esta ley». Un decreto del día 29 de octubre del mismo año reglamenta esa disposición, estableciendo la formación de un registro de los esclavos existentes, y expedición de constancias a los propietarios expropiados. (RAMA. 1968, p.88, 89)

Tendo aqui informações variadas sobre como se deu o conturbado e lento processo de abolição da escravatura em Montevideu e entendendo que existe uma vasta literatura que trata do tema, a nível do Uruguai e da cidade de Montevideu, acho que não é necessário neste trabalho aprofundar este tema, mas sim, considero pertinente nos próximos capítulos trazer algumas informações complementares sobre o mesmo, o que vai contribuir para o objetivo central desta pesquisa.

A tabela a seguir mostra uma cronologia do tráfico negreiro e dos processos de abolição ocorridos nas cidades de Montevideu e Buenos Aires entre 1812-1862. A importância de apresentar esses dados conjuntos se dá porque as decisões sócio-políticas adotadas nessas cidades, afetaram tanto uma como a outra.

Disposiciones legales sobre tráfico de esclavos y proceso de abolición. Período 1812-1862

Tabela 2

1812 abril. Provincias Unidas. Prohibición del tráfico de esclavos.
1813 2 de febrero. La Asamblea en Buenos Aires decreta la «libertad de vientres», que también se habría aplicado en la Provincia Oriental artiguista.
4 de febrero. Decreto que dispone que los esclavos de países extranjeros serían libres en el territorio de las Provincias Unidas. Se suspende por protestas de Brasil.
6 de marzo. Reglamento aprobado por la Asamblea de Buenos Aires que fija las condiciones de los libertos o pupilos, quienes alcanzarían plena libertad a los 20 años los varones y 16 las mujeres.
1825 5 de setiembre. Florida. Sala de Representantes. Ley de Libertad de Vientres. Prohibición del tráfico de esclavos de país extranjero.
1830 20 de enero. Montevideo. Asamblea General Constituyente y Legislativa. Se extiende a todos los puntos del territorio la ley del 5 de setiembre.
18 de julio. Estado Oriental. Constitución de la República. Art. 7: Son ciudadanos naturales los hombres libres nacidos en cualquier parte del territorio del Estado. Art. 131: En el territorio del Estado nadie nacerá ya esclavo; queda prohibido para siempre su tráfico e introducción en la República. Art. 132: Queda para la futura legislatura reglamentar la aplicación de la prohibición del tráfico de esclavos.
1832 12 de noviembre. Montevideo. Firma del primer contrato para la introducción de «colonos» africanos.
1837 14 de junio. Montevideo. Ley de reglamentación del tráfico de esclavos. Se establece régimen de patronato de 3 años para los africanos introducidos ilegalmente, y el patronato de los africanos menores se prolonga hasta los 25 años

1839 13 de julio. Montevideo. Firma del tratado anglo-uruguayo para la supresión del tráfico de esclavos. El tratado se ratificó el 21 de enero de 1842.
1846 28 de octubre. Campo sitiador (Gobierno del Cerrito). Ley de Abolición de la Esclavitud. Al día siguiente se aprueba la reglamentación de la ley, que crea las comisiones clasificadoras de esclavos.
1851 12 de octubre. Río de Janeiro. Firma de los tratados con el Imperio de Brasil, entre los que figura la devolución de esclavos.
Frontera uruguayo-brasileña. Tras el fin de la guerra se establecen contratos de peonaje entre amos y esclavos brasileños, quienes son forzados a trabajar en el territorio oriental.
1853 2 de mayo. Estado Oriental. Eliminación del patronato sobre los hijos de los esclavos emancipados por las leyes de abolición.
Ley que declara «piratería» el tráfico de esclavos.
1862 2 de julio. Estado Oriental. Prohibición de establecer nuevos contratos de peonaje entre amos y esclavos brasileños para trabajar en el territorio oriental. Los contratos firmados antes de esa fecha mantienen su vigencia.
12 de diciembre. Montevideo (Gobierno de la Defensa). Ley de Abolición de la Esclavitud.

(PNUD- "Población afro descendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay"- 2008, p.14,)

Com a abolição da escravatura começam os movimentos pela ocupação de novos espaços necessários para esta nova classe trabalhadora, antes escravizada e agora livre e assalariada. Com o tempo, alguns negros que deixaram de ser escravizados tentaram se estabelecer em bairros e lugares distantes do centro da cidade, onde seus antigos donos já moravam. O que determina que sua situação habitacional, já era no início, uma etapa controversa no processo de liberdade e motivo de discriminação.

Os novos limites de moradia para negros se estendiam desde o portão da "Cidade Velha" (entrada do que antes era a cidade dentro da muralha) até o chamado Cubo do Sul, hoje Rua Rio Negro, (cidade fora). Os negros que viviam livres na primeira expansão da cidade perto do mar, onde já existiam algumas famílias espanholas, chamavam esta parte do bairro "Palermo", em homenagem ao santo negro nascido em Messena-Itália, San Benito de Palermo.

A cidade Intramuros, hoje conhecida como "*Ciudad Vieja*" (cidade velha), ponto de fundação da cidade de Montevideu esta era o centro do poder econômico, social e religioso. E também era onde morava a alta sociedade branca da época colonial. Fora da cidade murada, se instalavam principalmente negros e alguns brancos pobres, trazer este esclarecimento do funcionamento geográfico e social da cidade é importante para entender a divisão cultural que influenciará as variantes do Candombe desta cidade no futuro. Por isso, torna-se relevante falar dessa questão

de ocupação territorial da cidade, porque este ritmo popular negro, começa nas mãos dos escravizados fora da “Cidade Velha”.

Para os escravizados, a música era uma forma de expressão, conforme afirma Maria Cobo (2014)

La música no sólo fue una forma de expresión en el periodo de esclavitud, sino también una manera de comunicarse mediante un lenguaje en clave, insertado audazmente en las clave son y en los spirituals, que ayudaba a los esclavos a recibir mensajes para organizar evasiones furtivas y huir del yugo del sometimiento atroz..(COBO. 2014, p.70)

Cobo fala de música como uma forma de comunicação, através de uma linguagem chave, para organizar a luta e a resistência. E é de uma dessas formas de música que guardavam e guardam a memória histórica da África, de onde nasce o Candombe.

Intentando distanciarse del etnocentrismo de las peculiaridades culturales europeas, los estudios sobre identidad y cultura negra, a lo largo del siglo XX, han señalado la importancia de la música y la danza entre las poblaciones afro-descendientes, tanto como una peculiaridad cultural atribuida a las culturas de donde provenían los deportados africanos, como una práctica emergente en los procesos sociales y culturales del Nuevo Mundo. (FERREIRA-2008, p.227)

Na citação acima Luiz Ferreira (2008), aponta sobre a importância dos elementos culturais negros como a dança e a música nos processos socioculturais, tanto para os afros descendentes quanto para a formação das culturas latino-americanas. Sendo assim, a escravidão negra colocou os ensinamentos africanos em contato com outros, nas extensas regiões da América Latina. Mas, a objetificação, discriminação e exploração do escravizado negro, forma motivos fundamentais e limitantes para a livre expressão de suas culturas maternas. Muitos elementos das culturas originárias da África aparecem na música, na literatura, na arte ou em outras manifestações dessa ordem no novo continente. Mas outras desapareceram totalmente, e muitas delas pertencentes ao universo religioso, ancestral. Mesmo assim onde quer que a cultura negra apareça, ela se integrará e deixará sua marca.

E esses traços ou marcas de integração cultural estão hoje fortemente representados nas novas práticas musicais, que ao longo do tempo nasceram ou se reformularam nas diferentes regiões do nosso continente, nas nossas cidades. E

uma delas é o "Candombe" de Montevideu. Conforme aponta Ayestrán (1972, p. 146-1972) “El negro trae un vasto repertorio de posibilidades y danzas o condiciones, más aún que un vasto cancionero e un rico show de danzas. Trae un espíritu más que una música...”

Imagem 3



(Candombe de Carnaval- Pedro Figari- Montevideu Uruguai 181-1938.)

“*Trae un espíritu más que una música*” (p.146/1972), nos diz Lauro Ayestarán, e é justamente disso do que eles (os africanos) trouxeram culturalmente para o Montevideu colonial.

A modalidade de escravidão implantada no Montevideu colonial foi estruturalmente diferente ao estabelecido em outras regiões do continente. Esta cidade assim como as estabelecidas nas margens do Rio da Prata, não tinha plantações ou grandes depósitos minerais que justificarem a presença de um grande número de pessoas escravizadas. Mas, as mesmas possuíam, uma área com um estuário natural, cuja importância econômica era o fato de ser útil como uma porta facilitadora para a entrada e saída de matérias-primas e mercadorias em todo o Oceano Atlântico. E assim que o predomínio da atividade comercial nos portos de Montevideu e sua vizinha Buenos Aires resultaram em um tipo peculiar de escravidão urbana, conhecido como “escravidão doméstica”.

En el período colonial, el esclavo no parece haber sido mayormente destinado al trabajo agropecuario en las estancias cercanas a Montevideo. Se le ocupa sin duda, en la actividad saladeril y en el pequeño cultivo de subsistencia, pero sus funciones son principalmente de servidores domésticos... De particular importancia resulta la presencia de esclavos en

la residencia urbana de españoles o extranjeros adinerados de la ciudad.
(ALTEZOR- 1990, p.20)

Neste tipo de sistema os escravizados encarregavam-se principalmente do serviço doméstico, mas, ao mesmo tempo, tinham alguns destinados à produção e venda de diversos produtos e artesanato na rua. Os donos deles também os alugavam para os outros poderosos da cidade, também estes trabalhavam como artistas, artesãos ou estivadores de navios para o seu benefício.

Comerciantes dedicados a la exportación e importación, hacendados, asentistas y funcionarios enriquecidos a fines del periodo de la dominación española, sobre todo gracias al auge comercial que toma Montevideo y su puerto después de la Pragmática de Libre Comercio, cuentan con un número importante de esclavos a su servicio en las viviendas que a la vez que funcionan como comercio o almacén, constituyen su residencia familiar.
(ALTEZOR-1990, p.20)

Diferentemente do que aconteceram nas minas de plantações de grande parte do continente americano, nesta forma de escravidão urbana, os escravos, em pequeno número (já que as cidades não precisavam de um grande contingente de trabalhadores escravizados), geralmente viviam juntos como seus donos, em quartos humildes dentro dos casarões. Mas, eles criaram seus próprios espaços privados de reunião, distante do centro de poder e moradia de seus amos, momentos de encontro que foram permitidos por seus mestres e autoridades. E é justamente nesses espaços liberados que nasce o Candombe, em princípio localizado fora das muralhas e posteriormente mudando-se para o interior da mesma.

O Candombe era para os escravizados africanos uma desculpa para encontros e atividades recreativas entre pessoas das mesmas ou de diferentes etnias sem supervisão do seu dono. Esta era a única oportunidade de recreação da cultura africana, de sincretismo Inter étnico, de troca social, bem como de planejamento de fuga e outras formas de resistência.

Fueron los originarios candombes realizados por aquellos africanos con su música y danza una válvula de escape a la tragedia que les estaba tocando vivir. Eran además, y por sobre todas las cosas, una forma de sentirse vivos, un íntimo e intenso llamado a la rebeldía ante las imposiciones y al avasallamiento de que eran objeto. Al reunirse en esos momentos en las costas cercanas, evocaban sus vidas en África y hacían del mar el enlace,

el nexos entre aquella y ellos, e incluso afianzaban esas tradiciones a través de su fuerza cultural. (FRAGA, et al. 2008, p.30)

NA "*Sala da Nación*" era o local onde os eles faziam reuniões secretas, e estes locais quase sempre ficavam perto do mar, e era na beira do mar também que aconteciam as suas festas, pois, ali parecia se estender uma linha imaginaria que os ligava espiritualmente em seus rituais a suas terras na África. Rituais que tiveram dois momentos performativos: um em espaço fechado, o de comunicação ancestral e outro que também poderia ter um tipo de comunicação ancestral, mas, mais superficial segundo o músico e historiador Lauro Ayestáran:

Existen, pues dos corrientes en el orden de la música afro-uruguaya, continuación la segunda de la primera. La inicial es secreta y está constituida por la danza ritual africana sólo conocida por los iniciados, sin trascendencia socializadora y desaparece cuando muere el último esclavo llegado del otro continente. La segunda es superficial —superficial en el sentido de su rápida y extendida afluencia— y fuertemente colorida; en el siglo XVIII constituyó la Comparsa que acompañaba a la custodia en el festival de Corpus Christi, organizó luego la "calenda", "tango" "candombe", "chica", "bámbula", o "semba" que se bailaban entre la Navidad y el Día de Reyes alrededor del 1800 y se transformó por último en la comparsa de carnaval de las sociedades de negros, desde el 1870 hasta nuestros días. (AYESTARÁN. 1972, p.147)

Na frente dos brancos faziam uma performance diferente, que trazia uma fusão de estilos que se misturam com o Minue, Contradança (esta última muito relevante em Cuba)⁶, e um tipo de cenas africanas que recordam a coroação dos Reis Congos. Estas performances chamadas, segundo Ayestarán (1972, pag.147), "*por viejos memorialistas y viajeros*" de "candombes" tinham lugar normalmente em extramuros, fora da cidade de "Adentro", ao som de tambores e marimbas. Junto ao mar, cada nação expunha sua música e seus cantos acompanhados com tambores e as palmas ritmadas dos atores. Cada sala de Nação tinha seu trecho do caminho a recorrer, donde outros, simbolizando os reis africanos presenciaram a festa.

Candombe designaba entonces las ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y creaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen...mantenían una parte de su vida fuera del control absoluto que una sociedad propietaria de esclavos trataba de ejercer sobre

⁶ A função da contradança francesa com os ritmos africanos na ilha de Cuba, deram origem ao que hoje se conhece como a rumba cubana, que por sua vez influenciou nos tempos de hoje ao que se conhece como rumba flamenca na Espanha. "*La música en cuba*". (Alejo Carpentier-Letras Cubanas-1988).

ellos...En la posterior etapa neo-esclavismo a lo largo del siglo XIX...los africanos y su descendientes criollos debieron no solo edictos policiales sino...la presión ideológica represiva y desvalorización de la clase gobernante...Con el paso de la colonia a la república aparecerán, para el marco de la <legalidad>, como junta de Morenos(especificándose el etnónimo): <asociaciones...públicas...con Presidente conocido> con su jueces de Fiestas y de Muertos.” (FERREIRA. 1977, p. 36-37)

Luís Ferreira em “*Los tambores del Candombe*” destaca dois momentos históricos na formação desta prática musical:

1. O primeiro momento vai do final do século XVIII até a abolição da escravatura na segunda metade do século XIX, onde a música e a dança tradicional das suas personagens, foram o resultado de processos de transformação intercultural entre as diferentes culturas africanas.

2. E no segundo momento, se inicia com a constituição do Estado Nação uruguaio no último quarto do século XIX, que é uma fase de reelaboração do Candombe com os sucessivos processos de modernização impostos pelas elites brancas.

Fica claro que tínhamos duas correntes de música e dança: A primeira apesar de sabermos de sua existência, não temos o conhecimento exato de como era realmente, pois, grande parte delas tinha função litúrgica, em cultos dedicados a santos.

Hay una razón todavía más fuerte que impide la comunicación de sus danzas al colono americano: la mayor parte de ellas son litúrgicas, es decir aplicadas al culto de religión, razón de más para que no se manifiesten a los que no puedan hallarse iniciados, tratándose de un estadio religioso y hermético. (AYESTARÁN. 1972, p.147)

Difícilmente encontravam-se aqueles que quiseram revelá-las, já que estas danças, como pontua Lauro Ayestarán (1972), eram feitas dentro de um sistema hermético de confrarias religiosas e secretas. A pesar de contar com registros escritos onde se fala da existência das mesmas, não dá para saber sobre a sua performance e afirmar que estas danças e músicas tradicionais litúrgicas, desapareceram totalmente. Por outro lado, também não dá para dizer que elas não tenham transcendido, ainda que de forma espontânea e anônima.

A integração da prática negra do Candombe com a liturgia cristã vai se dar no Montevideu colonial, depois de uma reunião das oligarquias, já na primeira metade do século XIIIIV depois de uma reunião no “Cabildo”⁷:

“El 7 de mayo de 1700 reúne el Cabildo de Montevideo para deliberar sobre los festejos a realizarse ese año por las calles de la ciudad con motivo de la Procesión de Corpus Christi.” AYESTARÁN- 1972, p.157).

Na segunda corrente de música e dança, em 1760, o Cabildo de Montevideu (Máximo poder político) financia a compra de vários calçados leves para os bailes de negros na procissão de Corpus Christi. Logo se organiza a “Calenda, Tango, Chica, Bambula e Semba” que eram dançadas no Natal e no dia de Reis (nas festas de São Baltasar) a partir de 1870.

Explicado o processo acontecido que diferenciam duas correntes musicais do Candombe, a primeira “Ritualista” e a segunda “Superficial”, segundo Ayestarán (1972), seria importante destacar que esta prática musical negra nasceu como um espaço cultural necessário de manifestação do povo afro descendente. Vale ressaltar que com as leituras de Ayestarán e Luís Ferreira, é possível perceber que houve desaparecimento ou transformação de elementos ritualísticos africanos na prática do Candombe desde o seu surgimento. É importante frisar isso porque falar sobre transformações e possíveis desaparecimentos nessa prática musical negra da cidade de Montevideu, é uma das questões sobre as quais se baseia este trabalho de pesquisa. Essa confirmação da existência de duas correntes do Candombe é o que nos prova que houve uma transição. Uma passagem do primeiro estilo ritual, íntimo, próprio e exclusivo dos negros, para um ritual público e controlado, e que se mistura com outros estilos músicas.

É nesta recopilação de leituras e informações, que não podemos dispensar a fala críticas de Marcelino Bottaro⁸ trazida por Lauro Ayestarán. Pois, ele

⁷ Los cabildos fueron corporaciones municipales creadas en Canarias y posteriormente en vocaciones por las Indias, América y las Filipinas por el Imperio español para la administración de las ciudades. (Juan VILLEGAS **El Cabildo de Montevideo**. 2003)

⁸ Marcelino Horácio Bottaro (1883-1940), escritor e ativista uruguaio pelos direitos dos afro-uruguaiois. No início do século XX, foi uma das principais figuras dos movimentos organizados de afro-uruguaiois que desenvolveram uma intensa atividade na época. Bottaro acreditava que para alcançar maior igualdade entre negros e brancos no Uruguai, todos os afro-uruguaiois deveriam se unir em torno de um único objetivo, chegando até a fundar uma única organização que englobasse todos os que existiam naquele momento e que ser chamado de "Casa da raça"

enumera três momentos distintos das danças negras do Uruguai, entenda-se dança do Candombe como um todo, e entenda-se reclamação, porque Botero fala de degeneração da dança:

En este sentido levanta un tanto el vuelo del valor y significación de las danzas negras en el Uruguay y nos habla de tres etapas bien diferenciadas. La primera sería la auténtica danza negra. La segunda la formación del Candombe en la cual se aprovechan y asimilan todos los blancos. La tercera sería la degeneración del Candombe, alrededor de 1880, que fue combatida hasta por los propios negros de sensibilidad y cultura. (AYESTARÁN. 1972, p.151)

A prática musical do Candombe, trazida pelos africanos, encontra-se em livros didáticos nas escolas, atualmente. Sem fazer nenhum tipo de discussão de como se deu seu o processo de construção ou se esse ritmo se mantém original, ou de que lugar da África ele veio. O que Ayestarán (1972) afirma é que o ritmo atualmente conhecido como Candombe é da própria construção de origem, na cidade de Montevidéu, entendendo esse novo Candombe como fruto de várias mudanças performáticas. Aclaremos aqui que estamos falando do ritmo musical do Candombe e não da palavra Candombe, do que trataremos mais adiante. No intento de esconder o processo, ou ignorá-lo, não só se esconde a construção de uma arte, também se esconde ou ignora parte da história cultural da cidade de Montevidéu. Portanto, aqui temos a respostas a um dos principais questionamentos, que dão origem a esta pesquisa, têm mudanças sim, porque o Candombe é dinâmico, como a cultura, portanto, o ritmo negro de ontem, não é o mesmo de hoje, nem será o mesmo de amanhã.

Esta prática musical negra de montevidéu existiu e existe como uma história que se conta, na qual o texto original já foi riscado, para dar lugar a outro na história da vida do negro na cidade de Montevidéu, capital do Uruguai, desde a colônia até os dias atuais. Um Candombe que está presente nos casamentos e batizados, funerais, festas religiosas e nos feriados. Nas ruas dos bairros nos finais de semana, nas lutas sociopolíticas e culturais. Ele não é aquele de antigamente, o que começou com lembranças da África o ritualístico, e que depois foi festivo, o do atual espetáculo. Mas, hoje igual a antigamente, esta prática musical negra e seus praticantes tiveram que voltar a ser guerreiros, para conquistaram a liberdade. Mas o Candombe de hoje nos apresenta a interrogantes: Qual e como será o Candombe

do futuro? Ou se em algum momento teremos que recorrer a espaços fechados, como os de as salas de nação e confrarias para nos garantir, resistir e nos preservar como cultura?

As "Salas da Nação" e as "Confrarias" foram espaços criados para o fortalecimento espiritual e recreativo dos escravos, mas não se pode desconsiderar que estas também foram criadas como formas de vigilância, controle e evangelização, principalmente as confrarias, dos escravizados africanos em seus momentos de manifestação cultural.

Si bien las naciones como las Cofradías fueron formas de control social impuestas por el colonialismo europeo y continuando después por los gobiernos criollos, ellas permitieron después a los africanos y sus descendientes crearlas con sus respectivos etnonimos, reunirse crear danzas y géneros festivos en los límites de la legalidad del gobierno; desde las estructuras de las Naciones y de las Cofradías religiosas reglamentadas ala manera europea las cuales, como sucediera en toda América, «irían a transformarse y cimarronamente ». (FERREIRA A997, p.38)

Fraga (2008) também aponta sobre a importância das congregações descendentes dos africanos.

Las cofradías fueron congregaciones en las que se agruparon africanos y descendientes con una finalidad religiosa de parte de las autoridades, pero que fueron bienvenidas por determinados grupos, ya que se pregonaba la ayuda mutua. Además, fueron de las pocas posibilidades de tener participación, algún protagonismo y ascenso social. La contrapartida de estas instituciones organizadas por la Iglesia Católica era la difusión de sus preceptos, evangelizando en este caso a los africanos. (FRAGA, "et al." - 2008, p.35)

Mas de que lugares do continente africano foram trazidos aqueles povos que compunham o contingente humano que manifestava suas culturas nos salões da nação e confrarias? Para ter parte dessa informação, vamos trazer a seguinte tabela entrada de escravizados para o "Rio de la Plata" em 1812, lembrando que Montevideu e Buenos Aires são cidades vizinhas e suas margens estão ligadas pelas águas do o "Rio de la Plata", que leva eventos acontecidos em uma poderia ter impacto na outra.

Arquivo Geral da Nação, Montevideu, fonte primária, 1812⁹.

Tabela 3

Origem:	Montevideu 1812 (A.G.N.)		Buenos Aires 1810- 1820 (Andrews)	Rio da Prata 1742-1806 (Studer)
África Oriental	13%		16%	33%
Congo:	23%		19%	
Angola:	+ 35%		+ 31%	26%
África Meridional:	+ 7%			
África Equatorial	= 58%		= 50%	= 33%
Sub-total (culturas Bantú) área Ecuatorial y Oriental	= 71%		= 66%	= 66%
África Ocidental	+ 29%		+ 34%	+ 34%
Totais	100%		100%	100%

(Luis Ferreira -Montevideo desde la perspectiva del Atlántico Sur Tráfico y presencia de africanos y afrodescendientes. 2009. p.14).

A tabela mencionada acima, de acordo com Ferreira (2009), apresenta a comparação dos índices calculados por regiões de origem estimadas da amostra da população africana, pelo censo de Montevideu em 1812, com os do estudo de George Reid Andrews (1979, p, 35-36). A origem da população africana em Buenos Aires de 1810 a 1820, com o estudo de Studer (1984:323) dos navios que entraram no Rio da Prata (Buenos Aires e Montevideu) diretamente da África, como consequência do tráfico, no período de 1742 a 1806.

Comundá, Casanche, Cabinda, Benguela, Manyolo essas eram apenas algumas das etnias africanas que viviam em Montevideu, e em outras cidades portuárias latino-americanas, e caribenhas. Esses grupos formaram organizações conhecidas em Montevideu como as "nações" africanas. Durante a primeira metade de 1800, a cidade tinha entre 15 e 20 organizações que atendiam às necessidades dos africanos do Congo, Mina, Benguela, Carabalí, entre outros.

Sociedades Africanas en Montevideo en el último tercio del siglo XIX:

⁹ Fonte primária consultada: Arquivo Geral da Nação, Registro Geral por ruas, Montevideu, 1812: livros ,249, 250, 251 e 252. Inscrição correspondente às ruas: San Benito, San Fernando e "(La del Pilar, San Gabriel, San José, San Juan, San Luis, San Pedro, San Ramón, San Tomás)". Arquivo Geral da Nação, Montevideu. Amostra total revisada: 1.294 escravos.

Tabela 4

M. H. Bottaro (1934):	L. Suárez Peña (1924):	Grandes regiones:	Regiones:
<i>Mozambique</i>	África Oriental	Mozambique	
<i>Congos</i>	<i>Congos Africanos</i>	África Ecuatorial	Congo
<i>Melombes</i>	Congo		
<i>Angola</i>	Angola		
<i>Angunga</i>	Angola		
<i>Bengales</i> [Benguelas]	<i>Banguela</i>	Angola	
<i>Lubolos</i>	Angola		
<i>Magises</i> [Mahíses]	<i>Mina-Magí</i>	África Occidental	Mina/Guinea
M. H. Bottaro (1934):	L. Suárez Peña (1924):	Grandes regiones:	Regiones:
<i>Mozambique</i>	<i>África Oriental</i>	Mozambique	
<i>Congos</i>	<i>Congos Africanos</i>	África Ecuatorial	Congo
<i>Melombes</i>	<i>Congo</i>		
<i>Angola</i>	<i>Angola</i>		
<i>Angunga</i>	<i>Angola</i>		
<i>Bengales</i> [Benguelas]	<i>Banguela</i>	Angola	
<i>Lubolos</i>	<i>Angola</i>		
<i>Magises</i> [Mahíses]	<i>Mina-Magí</i>	África Occidental	Mina/Guinea

(Luis Ferreira -Montevideo desde la perspectiva del Atlántico Sur Tráfico y presencia de africanos y afrodescendientes. 2009, p. 21).

É importante lembrar, que algumas dessas pessoas de diferentes nações tinham suas próprias salas de nação, mas também haverá espaços como este, onde pessoas de diferentes nações estavam juntas em condição de escravas na mesma casa, no mesmo trabalho, na mesma sala.

Jacinto Ventura de Molina, *el Licenciado*, en sus extensos escritos, fue de los primeros en mencionar la función de unión que cumplían las salas, realizando un repaso de cuáles eran las autoridades de varias de las

existentes en Montevideo durante 1832 y cuál era la relación entre ellas. Molina se refiere a una resolución del Departamento de Policía para permitir «a las Naciones Ausá y Mina» disfrutar de las diversiones y fiestas que acostumbraban, sin dependencia alguna. Ello estaría confirmando la existencia de dos grupos de naciones; por un lado, la alianza entre las naciones bantúes —Lubolo, Banguela, Mozambique, Muñanbano, Cambundá, Casanche— en torno al numeroso pueblo Congo. Por otro, la alianza en torno a los Ausá y Mina, que congregaba a las naciones que en África se ubicaban en el golfo de Guinea: Carabalí, Nagó, Tacuá, Santé y Moro. En su escrito, el Licenciado ponía énfasis en la buena relación entre las naciones africanas y de estas con las autoridades nacionales, y recomendaba al Departamento de Policía que impidiera y castigara «como corresponde cuales quiera infracción de la armonía y buen orden en este nuestro territorio». (FRAGA, et al. 2008, p.29)

Considerando que existem muitas nações africanas que viviam juntas no mesmo lugar, era lógico que a confraternização e a rivalidade, estivessem sempre presentes. Por isso, é concebível que nem todos cantassem e dançassem juntos, a menos que as reuniões fossem realizadas ao ar livre, pois os cultos mais representativos (os que referem às deidades africanas) só eram permitidos aos membros de uma mesma nação.

Primero fueron las cofradías religiosas, de las cuales se ha ubicado documentación de tres de ellas: la “Cofradía del Rey San Baltasar” que funcionaba en la Catedral de Montevideo, la “Archicofradía de San Benito de Palermo” en la parroquia de San Francisco, y la de “Nuestra Señora del Rosario” en la parroquia Nuestra Señora del Huerto. Estas instituciones fueron herramientas evangelizadoras y de control social que se fundaron a partir del año 1773, fecha que aparece en el documento de constitución de la Archicofradía de San Benito de Palermo, y perduraron -al menos ésta- hasta fines del siglo XIX. (GOLDMAN- 2008, p.13)

As salas de nação estiveram relacionadas com a conservação de um espaço cultural o qual tentava manter os laços com a África. Por isso, é importante frisar que na época existia uma diversidade cultural entre as diferentes salas.

Casi sesenta años después, Daniel Muñoz, con el seudónimo de Sansón Carrasco, rememora la fiesta de reyes de su juventud y su infancia, resaltando también la diversidad: “Y no era uno, ni dos, ni cinco candombes los que se organizaban, sino quince o veinte, uno cada media cuadra, bailándose en todos de distinta manera: aquí los negros Minas, simulando evoluciones guerreras, con palos que acompasadamente chocaban a cada mudanza; allí los Angolas haciendo trenzados de pies y gimnasia de brazos frente a las negras, que sin moverse del sitio, contoneaban las caderas, al par que seguían el compás de la danza con las manos, cantando al mismo tiempo coros destemplados con palabras guturales. (GOLDMAN. 2008, p.13)

E é através desses encontros que aconteciam nas chamadas casas de nação e que mais tarde se tornaram “Irmandades”. Nessas irmandades se reuniam negros, escravizados e libertos e alguns brancos. Lugar onde se supõe que através de suas atividades tenha nascido o atual Candombe de Montevideú.

1.3. A PALAVRA CANDOMBE.

De onde vem essa palavra? O que é Candombe?

Candombe, de acordo com Lopes (1995, p.70) é uma rede pequena preparada para pescar camarões e essa rede também servia para transportar panelas, as quais também serviam para fazer batuque de danças. Mas que nos fornece a melhor definição de candombe e Fraga

Candombe es el nombre genérico que se les dio a las diferentes danzas de origen africano en estas tierras. El candombe ha sido, a grandes rasgos, una síntesis o suma, una amalgama, un riquísimo mosaico en el que fueron confluyendo determinados aspectos de esos diferentes pueblos. El candombe tenía una riqueza instrumental impresionante. Su raíz es inequívocamente africana. El papel que cumplió fue fundamental, resistiendo todos los embates de la esclavitud, toda la represión que sufrían los afrodescendientes. (FRAGA, “et al.” - 2008, p.31)

Segundo Lauro Ayestarán as danças negras uruguaias tinham dos títulos: “Calenda e Tangos”. Depois de 1830 começa a aparecer o nome de Candombe. Luciano Lira pública em 1835 o primeiro volume de “Parnaso Oriental” aparecendo em ele uma das primeiras composições de Francisco Acuña de Figueroa¹⁰, pagina que data de 1830 aproximadamente. A composição mostra a presença da palavra Candombe no documento mais antigo já encontrado:

“Canto Patriótico de los negros celebrando la ley de libertad de vientre y La constitución”:

“Compañelo di candombe
Pita pango e beba chicha
Ya le sijo que tiengemo
Noo léso lo cumanda,
Lo Casanche, lo Cobinda
Lo Benguele, lo Manyolo

¹⁰ Francisco Esteban Acuña de Figueroa (Montevideú, 3 de setembro de 1791 –, 6 de outubro de 1862) foi um escritor y poeta uruguaio.

Tulo canta, tulo grita" ... etc.
(AYESTARAN-1972, p.167)

Segundo o Dicionário de Música Espanhola e latino-americana de Otto Mayer Serra, *Música e Músicos Latino-Americanos*, "*Candombe é uma festa popular de origem Bantu para os negros do "Rio da prata"*. Também é mencionada lá como uma "festa dançante com canções e música" (Olivera Chirimini e Varese. 2000, p.93). Essa referência alude à descrição artística geral do Candombe como dança.

Luís Ferreira destaca a presença de uma espiritualidade afro-religiosa no Candombe uruguaio em "Performance Musical e Dimensões Espirituais no Atlântico Sul Negro: em busca de significados míticos na percussão do Candombe.

Todas las manifestaciones artísticas, sociales y culturales de los hombres de pigmento oscuro han sido objeto de dilatados comentarios, laudatorios los adversos los más. El candombe no constituye la excepción ni mucho menos. Ciertos apologistas lo acogieron de buen grado, aunque desde el punto de mira del hueco pintoresco y turístico. (ORTIZ. 1969 p.11).

Em seu livro *Calunga* no capítulo "Apologias y detractores del Candombe" Ortiz (1969, p.11) aponta que existiam difamadores que faziam notas e comentários desajeitados e vulgares, assim como de diversos lugares ridículos. E essas notas e comentários falavam de sensualismo, primitivismo, barbárie, e de selvagens, isso eram os ecos de uma selva tenebrosa, e todo isso num momento onde as manifestações culturais africanas não eram bem recebidas e até mal compreendidas por parte da comunidade branca da época.

el término candombe-en el Rio de la Plata aparece por la primera vez en la tercera década del siglo pasado-, una onomatopeya. Deriva de un vocablo del idioma Kinbundu...que significa "negro", "perteneiente a los negros", "propio de los negros" etcétera." (ORTIZ. 1969, p.19).

Ortiz Oderigo (1974) refere-se à etimologia da palavra Candombe como proveniente da língua Quimbundo (uma das línguas Banto falada em Angola, Congo e outras regiões da África Austral), e composta pelo prefixo "Ka" e pelo sufixo "Ndongue" (preto). A explicação linguística de Ortiz Oderigo 1969, p.19) questiona concepções onomatopaicas¹¹ anteriores. Seu estudo de (observa que o Candombe

¹¹ É a reprodução aproximada de um som natural, de qualquer natureza, de qualquer origem, tentada por uma pessoa.

significa "preto", "pertencente aos negros" ou "próprio dos negros". Sob essa denominação, estariam incluídas quatro entidades distintas:

- a. Os “municípios” que regiam a vida dos negros durante a colônia
- b. As cerimônias realizadas.
- c. A música executada em tais rituais.
- d. O tambor unimembranofono que acompanhava o ritual.

Embora Rama aborda muito bem sobre o Candombe em Buenos Aires, é bom prestar atenção a um detalhe das diferentes denominações, pois em sua última denominação que aparece como "d", encontramos uma diferença no que se refere ao nome do atabaque com o do Candombe de Montevidéu. Isso é possível perceber na citação de Lauro Ayestarán (1972 p.152) *“Estos cantos y oraciones eran siempre acompañados de contorciones gritos de admiración o sorpresa, que correspondían perfectamente a los sonidos en el “Macú” – tambor grande”* (Rama diz que o nome do tambor grande que acompanha o ritual em Montevidéu chama-se de “Macú”).

Assim como veremos também no capítulo três, que teremos diferentes estilos de candombes aqui pelo sul do continente. Entendemos isto que acabamos de falar através da definição: *“Candombe es el nombre genérico que se les dio a las diferentes danzas de origen africano en estas tierras”*. (FRAGA, et al..2008, p.31), cujos atabaques dependendo do estilo, aparecerão com diferentes nomes, ritmos e formatos. Então, se falamos de diferentes estilos e ritmos, se temos diferentes Candombes, também temos diferentes culturas? É uma pergunta que não podemos responder agora, pois aprofundar neste ponto, seria uma tarefa que pela sua extensão, teria que ser desenvolvida em um estudo a futuro.

Mas, como tudo o que o novo mundo proporcionou a este contingente de homens e mulheres escravizados, sempre foi de forma sofrida, na vida cultural não ia ser diferente. Tanto dentro como fora das “Salas de nação” o Candombe tentará ser proibido, os atabaques também tentarão ser silenciados. No entanto, lembranças tentaram ser apagadas, não só no passado, mas no presente também, Muitas vezes os ritmos negros passaram a ser tocados na palma da mão, quase em silêncio, como no começo da escravidão. Tocados na palma da mão, para este ritmo de candombe não morrer, nem ser esquecido.

1.4. PROIBIÇÕES DO CANDOMBE

Em 1807 se proíbem os candombes em Montevidéu, que eram chamados na época de “tangos e tambos”, sob o discurso da moralidade pública, e castigando fortemente a quem o praticasse. O governador de Montevidéu Francisco Javier de Elío convoca ao “Cabildo” o dia 26 de novembro de 1807 e resolve a questão Sobre Tambos bailes de negros

Que respecto a que los bailes de negros son por todos motivos perjudiciales, se prohíban absolutamente dentro y fuera de la ciudad, y se impongan al que contravengan el castigo de un mes a las obras públicas. (AYESTARÁN. 1972, p.160)

Assim mesmo, essa resolução não teve o resultado esperado pelas autoridades. Os negros continuaram com suas festas, o que provocou uma reclamação dos vizinhos da cidade, onde se fala pela primeira vez das salas de Nação, dirigida diretamente na pessoa do governador Javier Elío¹², para que este tome medidas mais drásticas de punição. O que gera um novo documento onde aparecerão denúncias de roubos por parte dos negros aos seus próprios donos para pagar as casas onde aconteciam os bailes.

Além disso, manifestaram que estes ficavam incomodados se não puderam participar das festas, não cumprindo as suas tarefas com vontade e solicitando uma carta de venda. Como resultado os escravizados negros que foram privados de seus momentos de reunião para o relaxamento e encontro com parte de sua cultura ancestral, vão se revelar nas contra os seus donos e contra o poder público se for necessário.

As idas e vindas da autorização e desautorização do Candombe continuam no transcurso do governo José Artigas¹³ (homem de cuja importância se

¹² Francisco Javier de Elío foi governador de Montevidéu desde 1807. Em 1809 organizou a Junta de Montevidéu, independente da autoridade vice-real de Buenos Aires. Ele governou a Banda Oriental como Vice-rei de Montevidéu e enfrentou as primeiras ações da Revolução Oriental. Participou a favor repressão absolutista que Fernando VII organizou na Espanha. Durante o triunfo da Revolução Liberal espanhol de 1820, foi executado. Jose Gervácio Artigas (Montevideo, 19 de junho de 1764/23 de setembro 1850) foi um político e militar uruguaio, herói nacional de seu país. Grande enciclopédia universal- ed. Amazonas 1980.

¹³ Jose Gervácio Artigas (Montevideo, 19 de junho de 1764/23 de setembro 1850) foi um político e militar uruguaio, herói nacional de seu país. Grande enciclopédia universal- ed. Amazonas 1980.

falará no capítulo três). Lauro Ayestarán afirma que em 1813, durante o sitio¹⁴ de Montevideu, Francisco Acuña de Figueroa escreve em seu célebre diário histórico com data 4 de novembro o seguinte:

En tanto se miraba
 La casa de los negros que brillaba
 Con hogueras y Luces y se oía
 Allá en sus campamentos,
 De músicas marciales la armonía;
 Y el rumor de sus gritos de alegría,
 Demostración notoria
 De la nueva feliz victoria. (AYESTRÁN-1972- p.162)

Ainda que continuassem as proibições, os negros sabiam que a nova pátria ia trazer uma esperança de liberdade. Em 1816 vão para a praça e junto com o povo branco, dançando seus Candombes com as vestes típicas de cada uma das Nações, celebrando o fim da opressão imposta pela coroa espanhola. É importante destacar aqui, que pela primeira vez num folheto editado pela Imprensa da província em 1816 intitulado “*Descripción de las fiestas cívicas celebradas en la Capital de los Pueblos Orientales el 25 de mayo de 1816*” (Ayestarán 1971, p.163), o autor também aponta que a decência deste espetáculo de Candombe é “a costa sul era o lugar dos “Candombes”, o campo de jogo, o palco da raça negra para suas danças ao ar livre... “Aos domingos, já era sabido, não faltava o “Candombe”. (AYESTARÁN- 1972, p.170).

Nos finais de semana e fora dos muros, podia ainda se encontrar o Candombe, mas as proibições continuaram e no dia 28 de junho de 1839 a polícia notifica uma lei que regulamenta os bailes de negros chamados de Candombe. Nela estabelece a sua proibição e de outras danças no interior da cidade de Montevideu. Na parte de dentro das muralhas (“*Ciudad Vieja*” ou “*Ciudadela*”) só serão permitidas frente ao mar em direção à parte sul e nos dias festivos, com o compromisso de finalizar as danças às nove da noite. Depois foram permitidas no interior das casas dentro das cidades.

É oportuno destacar que essas proibições de Candombe não ficaram restritas ao Montevideu colonial, a ditadura cívica militar também tentou sua

¹⁴ O Segundo Cerco de Montevideu, ocorrido durante a Guerra da Independência Argentina, foi o cerco militar à cidade de Montevideu pelas forças do Diretório das Províncias Unidas do *Río de la Plata* e auxiliares orientais contra os monarquistas, que durou de 20 de outubro de 1812 a 23 de junho de 1814, e terminou com a queda de Montevideu nas mãos pró-independência. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/42969> (acesso em jul. de 2022)

proibição e extinção, através do intento de cerceamento da cultura, impondo restrições nas movimentações das comparsas, assim como da apropriação e destruição dos cortiços emblemáticos para a população negra, no centro e centro sul da cidade de Montevideu (tema a se tratar mais adiante).

O decreto governamental do ano 2020, para reduzir a mobilidade das pessoas no período mais crítico da pandemia de COVID 19, não foi bem aceito pela comunidade “*candombeira*”, que compreende participantes diretos como: comunidade das comparsas, tocadores de Candombe e público em geral, já que foi tomado como uma nova proibição do mesmo:

“Ley 19.932

Fecha de Publicación: 21/12/2020

Página: 18

Carilla: 18

Reglaméntanse los arts. 37° y 38° de la Constitución de la República por los plazos que se determinan.

(5.463*R)

PODER LEGISLATIVO

El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General,

DECRETAN:

CAPITULO I

REGLAMENTACIÓN DEL ARTÍCULO 38 DE LA CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA

Artículo 1

Limitase transitoriamente, y por razones de salud pública, el derecho de reunión consagrado por el artículo 38 de la Constitución. Suspéndense las aglomeraciones de personas que generen un notorio riesgo sanitario por el plazo de sesenta días desde la publicación de la presente ley, entendiéndose como tales, la concentración, permanencia o circulación de personas en espacios públicos o privados de uso público en las que no se respeten las medidas de distanciamiento social sanitario, ni se utilicen los elementos de protección personal adecuados, tales como tapabocas, mascarillas, protectores faciales y otros elementos de similar naturaleza, según el caso, destinados a reducir la propagación de enfermedades.” (<http://impo.com.uy/bases/leyes-originales/19932-2020>) (acesso set. 2022)

Não é a nossa intenção falar que as medidas não foram corretas, uma vez que o isolamento social era uma das prerrogativas da Organização Mundial da Saúde (OMS), para poder conter o avanço dessa doença e desacelerar o aumento da mortalidade causado pela mesma. Mas, por outro lado, a suspensão das atividades sob o discurso do distanciamento social, e a não permissão de

aglomeração, afetando o Candombe e a sua prática, já que esta é essencialmente de rua. Ela precisa sair para a rua, porque através do seu andamento pelas mesmas, poderá ter como grupo sua prática instrumental, necessária também para estabelecer sua importantíssima prerrogativa de interação musical e social. Por outro lado, esta lei, também irá expor o abuso das autoridades que deveriam manter a ordem pública. Ao invés de exercer o controle sobre o movimento da população para atividades, toma-se por parte das autoridades ações de tipo repressivas e violentas. Prestemos atenção na história de uma das pessoas entrevistadas para esta pesquisa que relatou sobre esse tema da seguinte maneira

si, he sabido, que desde el inicio de la pandemia una de las dificultades y obviamente fundamentales es las aglomeraciones y ha habido casos de represión policial, reuniones de compañeros o ensayos de compañeros en la vía pública, en plazas, en la calle, que incluso hubo un incidente el año pasado, 2021 que termino, o sea, que la policía disparo tiros y cosas a gente que estaba intentando disfrutar del momento de juntarse y expresarse. Bueno, creo que esa es la principal dificultad para salir a la calle y aglomerarse, este, que el Candombe tiene eso, o sea, no se puede pensar en un Candombe en la calle sin pensar en la gente junta. Ya sea la gente que toca el tambor que baila, como el pueblo que está a su alrededor disfrutando y acompañando, esa llamada, ese caminar, ese toque". Me parece que ese es uno de los efectos fundamentales o consecuencias o impactos que ha tenido, en lo que yo puedo entender. También es cierto que hay varios sectores vinculados al candombe que son los sectores económicamente vulnerables del país entonces ha tenido otros efectos la pandemia en las composiciones de las comparsas y en cómo la gente vive la situación y la realidad actual. (Tania Rodriguez entrevista 14/2/2022)

Conforme relatou a entrevistada Tania Rodriguez, foi um ato não repressivo. Através de um decreto que atinge o direito de reunião, proibindo ensaios de comparsa em locais fechados e nas ruas, ainda que num item de dito decreto, era permitida a reunião de até 10 pessoas, com um mínimo de distanciamento de 1 metro entre elas, e a utilização de máscara. Também teve o cancelamento do carnaval, o que será um duro golpe econômico na cultura do Candombe.

Da mesma forma, existem alguns eventos relacionados a essa prática negra, que não podem ser cancelados. Um em especial é aquele que remete ao culto de San Baltasar, o "*El día de los Reyes Magos*", que é o verdadeiro dia das crianças no Uruguai. Claro que há um aspecto religioso, pois, esta atividade, responde a um feriado cristão, mas, aqui o que aconteceu, que no meio à crise pandêmica, teve uma forte pressão exercida por todo um sistema comercial, focado

na venda de brinquedos para crianças, à que se deve somar todo o comércio secundário tanto formal, como o informal, que dependia desse evento e que não poderia ser cancelado, sob pena de causar prejuízos político aos governos municipal e nacional.

Fraga (2008) aponta para algumas questões sobre o dia de São Baltasar-
Los niños Del tambor

Durante todo el siglo XIX se mantuvo el homenaje al rey mago Baltasar como fiesta tradicional de las diferentes naciones. Estas conmemoraciones eran excepcionales, cuando se lucía toda la vistosidad que era posible. Se nombraba un juez de fiestas y reunían un fondo especial que dedicaban a la conmemoración del rey mago, convertido en santo. Jacinto Ventura de Molina, miembro de la nación Congo de Gunga y juez de muertos, tenía un destacado papel que cumplir. Conocedor como ninguno de qué pueblos conformaban la nación Congo y cómo se organizaban, las enumeraba así: [La] nación Conga, compuesta naturalmente de estas siete Provincias hacia el Oeste africano, 1ª Gunga, 2ª Guanda, 3ª Angola, 4ª Munyolo, 5ª Basundi, 6ª Boma, Seys Provincias de la Nacion Congos de Gunga.” (FRAGA, et al .2008, p.43)

A cerimônia de seis de janeiro, dia no qual se venerava “*San Baltasar*”, o santo negro, era uma celebração de grande significado entre os negros da Montevideu colonial. Momento onde todas as Nações vestidas de acordo com os seus costumes e tocando cada uma ao seu ritmo, se reuniram na praça e percorreriam a cidade continuando com sua festa de Candombe. “... *en la festividad de los Reyes magos del 6 de enero de 1827 día oficial de los candombes guerreros...*” (AYESTARÁN. 1972, p.165)

De acordo com Ayestarán, pode-se verificar essa relação entre a celebração cristã e o Candombe. Ele conta no seu livro, depois de estes ter percorrido a cidade, os negros continuariam em associação de nações, até a residência das autoridades. A partir de 1830 começaram a marchar em procissão até a frente da Presidência da República, onde seriam recebidos pelas autoridades, e que também visitariam “*los Ministros, el Vigário y a los jefes Militares*” (Ayestarán-1972, p.168). Demonstrando assim sua lealdade e respeito para com eles, recebendo em troca as doações que cobririam as despesas do jantar clássico, que aconteceria nas diferentes sedes de cada irmandade.

El día de Reyes! ¡Oh! en ese día de regia fiesta, era lo que había que ver. - Vamos a los Reyes, a las salas de los benguelas, de los congos y demás, por el barrio del sur, era la palabra de orden del ama de casa, y apróntense muchachas; y los chicos saltaban de contento. ¡Y como la sogá va tras del caldero, allá iba también el padre de bracete con la señora, y toda la sacra familia por delante... Los Reyes y sus acompañantes asistían en corporación a la Matriz a la fiesta de San Baltasar, cuyo altar pertenecía a doña Dolores Vidal de Pereira, quien por de contado lo preparaba con magnificencia para la función del Santo. (DE MARIA- 1957, p.280-281)

É assim que Isidoro de Maria considerado o poeta da pátria uruguaia, nos apresenta a festa de reis do século XIX.

Los tíos agenciaban sus casacas, calzones, levitas, aunque fuesen color ratón pelado, corbatines, elástico, galera alta, y por fin, en cuanto podían para vestir de corte. En cada sala un trono, con su cortinaje y el altar con San Antonio o San Baltasar, y el platillo a la entrada para los cobres o pesetas, con el capitán guardián de la puerta y de la colecta. En el trono aparecían sentados con mucha gravedad, el rey tía Francisco Sienta, o tío José Vidal, o tío Antonio Pagola, Con su par de charreteras, su casaca galoneada y su calzón blanco con franja, y sus colgajos con honores y decoraciones sobre el pecho. A su lado la reina tía Felipa Artigas, o tía Petrona Durán, o tía María del Rosario, la mejor pastelera, con su vestido de rango, su manta de punto, su collar de cuentas blancas o su cadena de oro luciendo en el cuello de azabache; y las princesas y camareras por el estilo. (DE MARIA. 1957, p.281)

Cada uma das nações africanas que estavam representadas em Montevideú se reunia em sua respectiva casa para celebrar a São Baltasar, e ao mesmo tempo aproveitar para homenagear e prestar culto de suas entidades religiosas mais profundas.

“Las diversas naciones africanas
Elegían su Rey con aparato,
Que era algún negro de lanudas canas,
y en el día de Reyes, el Rey chato,
Con marimbas, tan-tan, y macanas,
Era paseado en triunfo con boato.”
(DE MARIA- 1957, p.282,57)

Em cada uma das nações, sem importar a origem, tinha um altar de Santo Antônio ou de São Baltasar, e era comum ver uma placa na entrada com um pratinho para recolher algumas moedas, e do lado, um capitão de guarda que ajudaria a cuidá-lo, assim contava Isidoro de Maria (1957, p.283). Segundo ele este tipo de porteiro zelava pelas corajosas doações em dinheiro que ajudariam a pagar as despesas do referido evento. Mas, não pode se descartar, que aquele guarda

poderia estar ali para preservar a manutenção e segurança de alguns dos rituais segredos, que eram mais do ambiente interno, para os ancestrais, aqueles da África.

Antigamente e até hoje há uma comemoração de "San Baltasar" também chamada "Día de los Reyes Magos", que é um momento onde se estabelece uma relação muito próxima com o evento cristão que narra a visita dos três Reis Magos ao menino Jesus. Onde as crianças, após estabelecerem um ritual simbólico de alimentação imaginária dos camelos com água e capim, deixadas em pequenos recipientes debaixo da árvore de Natal, irão dormir para que na manhã seguinte tenham como resposta, o fruto deste ato de bondade para com os animais, o recebimento mágico de presentes.

Não se sabe ao certo quando começou esse peculiar ritual festivo de agradecimentos, alimentação e presentes que tinham as crianças como centro das atenções, e pelo que se sabe, é conhecido como único em seu formato ritualístico no continente. O aspecto comercial deste evento se apresenta atualmente na sociedade de Montevideu e em todo o país. Este tipo de festa de formato comercial começara na primeira metade do século XX, após a declaração em 1925 do Dia Internacional da Criança. Proclamação do dia das crianças que se fará pela primeira vez em Genebra, durante a Conferência Mundial no Bem-Estar da Criança, e desde então tem sido comemorado no dia primeiro de junho na maioria dos países.

No que se refere propriamente à festa nas ruas com os tambores, ficará estabelecido que as crianças sejam as primeiras a sair para brincar (o que nem sempre acontece) ou dançar diante de uma corda de tambores. E elas serão escoltadas por outra corda composta por adultos, já que as crianças são os protagonistas da história nesse dia. Os donos da festa, são "*Los niños del Candombe*" (As crianças do Candombe), símbolos que representam uma parte da construção cultural da cidade.

1.5. UMA CULTURA SINCOPADA

La división internacional del trabajo consiste en que unos países se especializan en ganar y otros en perder. Nuestra comarca del mundo, que hoy llamamos América Latina, fue precoz: se especializó en perder desde los remotos tiempos en que los europeos del Renacimiento se abalanzaron a través del mar y le hundieron los dientes en la garganta. Pasaron los siglos y América Latina perfeccionó sus funciones. Éste ya no es el reino de las maravillas donde la realidad derrotaba a la fábula y la imaginación era

humillada por los trofeos de la conquista, los yacimientos de oro y las montañas de plata. Pero la región sigue trabajando de sirvienta. (GALEANO-2004, p.15)

O termo conhecido como América Latina foi inventado por um publicitário francês¹⁵ a serviço de Napoleão III. A concepção desta palavra teve a ideia de mostrar uma suposta unidade dos países de línguas latinas e conseqüentemente marcar um distanciamento da América anglo-saxônica. Essa significação em seu itinerário ideológico e político, tivera como intuito, distanciar-se claramente das tendências do Pan-americanismo¹⁶, que se impusera ao longo do século XX, sob a direção dos Estados Unidos. Mas, a concepção de América Latina, também se distancia da ideologia Hispânicidade¹⁷ patrocinada em princípio pela Espanha “franquista”, para eventualmente adquirir uma personalidade própria que expressasse tendências nacionalistas e antiimperialistas na região.

A partir do século XIX aparecerá na cultura popular e na literatura do continente sul-americana, da qual podemos citar a obra "*Facundo civilização e barbárie nos pampas argentinos*" de 1845. É um ensaio de Domingo Faustino Sarmiento, político e escritor argentino, onde o personagem do “gaucho” (nome dado ao homem que trabalha e vivia nos pampas) aparece talvez como o primeiro tipo humano autenticamente americano na literatura. Idealizado, mitificado, portador de virtudes e características que dizem expressar a alma nacional no caso desta obra, de Argentina. Ainda que devemos aclarar que a leitura do “*gaucho*”, nome de Sarmiento se apresentada numa forma pejorativa (tema que não daria para desenvolver aqui pela complexidade, além de não ser o foco em este trabalho).

¹⁵ O conceito foi introduzido pelo político e economista francês Michel Chevalier depois que descobriu a riqueza, especialmente em matérias-primas, em sua viagem ao México pelas mãos de Andrés Manuel del Río, um dos mineralogistas mais importantes de seu tempo. Já na França, Chevalier vai ser um dos grandes propagandistas dos benefícios que seu país poderia obter no México, daí a ideia de desvincular o passado hispano-americano e introduzir o conceito de “latino” para legitimar a aquisição francesa. Abramson, Pierre-Luc, Utopias sociais na América Latina no século XIX, Fondo de Cultura Económica, México, 1999

¹⁶ Suas origens remontam ao ano de 1800, partindo da luta pela emancipação da América Latina, e implantando a ideia de que, como países vizinhos e nações americanas, deveriam unir forças e apoiar-se mutuamente em termos de soberania e segurança, independência que antes ganhou das nações ... História Geral da América Latina UNESCO- 2008

¹⁷ O termo “Hispanidad” foi proposto por Vizcarra por analogia com “humanidade” e “cristianismo”, apesar das vozes hispânicas ou hispanitatem que desde o primeiro século provavelmente se referiam a giros idiomáticos do latim peninsular, especialmente as de Quintiliano De Unamuno, Miguel (1997). Oiumette, Victor, ed. de patriotismo espiritual. Artigos em “La Nación” de Buenos Aires (1901-1914) (1ª edição). Salamanca: Universidade

Posteriormente, o tema da população indígena torna-se relevante para a imaginação de numerosos escritores latino-americanos, dos quais podemos citar Juan Zorrilla de San Martín e seu "*Tabaré*", a maior obra do poeta uruguaio, composta por cerca de 4.500 versos e considerado um épico nacional. Também podemos citar Jorge Icaza no Equador, José María Arguedas no Peru, entre outros que desenvolvem a narrativa dos povos originários de nosso continente.

No século XX há uma busca por identidade, tanto em nível continental, como regional e nacional, que estará presente em diferentes cenários artísticos das culturas latino-americanas. Na música, na literatura e em outros campos de expressão, tenta-se explorar a "essência" da sabedoria continental e reafirmar a unidade da América Latina. E isto se fará para além das fronteiras nacionais, e através de discursos onde se afirmará que o verdadeiro nacionalismo não seria limitado por fronteiras políticas, mas é também um nacionalismo regional latino-americano.

Foi através de uma multiplicidade étnica, que a conformação das culturas latino-americanas foi marcada, surgindo um processo de combinação biológica e cultural, através de um contato estabelecido de forma não pacífica, brutal, arrebatadora, por aqueles que exerciam o poder hegemônico no momento da conquista. E é entre as três grandes linhagens étnicas da região (a europeia, especialmente em seus aspectos ibéricos e mediterrâneos, a indígena e a africana), que ocorrerá esse processo que resultará na constituição de um novo grupo étnico, que será identificado com a personalidade de mestiços. Porém, esse processo de Mestiçagem não significa apenas uma união entre homens e mulheres de diferentes raças e culturas. Significa o surgimento de tipos humanos e o que é ainda mais importante, de culturas fundamentalmente diferentes, sob certas características de suas raízes originais.

Por sus características, el mestizaje se convirtió en un motivo de reflexión social cuando demostró la capacidad de diversificación social a finales de la colonial. Consideramos que con el avance del proceso colonial, se produjo el fortalecimiento de lo que Aníbal Quijano describe como la formación de identidades sociales construidas históricamente, así como la redefinición de los espacios de dominación y los roles sociales locales, eso significa que la realidad colonial estaba mostrando un proceso histórico e irreversible. (IBARRA- 2002, p.98)

Como resultado desse processo de mestiçagem, se formou uma nova cultura latino-americana que não é propriamente europeia, nem indígena, nem africana, mas, inclui elementos básicos dessas diversas origens, é ao mesmo tempo algo diferente.

Se por um lado, os europeus impuseram uma forma de linguagem, também impuseram e oficializaram a religião, as armas e graças a elas, leis e instituições políticas. Os povos originários da América contribuíram com seus hábitos alimentares, crenças populares, artesanato, tecnologia agrícola, e os outros povos, os africanos, também contribuíram com sua medicina, sua força, sua música, suas artes, as suas religiões populares, entre outros conhecimentos. A inter-relação cultural representada pela mestiçagem se manifesta em todas as áreas dos serviços humanos e sociais. Se de alguma forma pode ficar a sensação de que uma cultura se impôs às outras, na realidade o resultado desses processos foi o surgimento na América Latina de uma nova cultura "sincrética" ou "transculturada" ou "mestiça".

Mas como esta história da mestiçagem é interpretada no Uruguai?

En comparación con la gran mayoría de los países latinoamericanos, la población uruguaya se ha caracterizado por la homogeneidad de su composición étnica y racial. Su carácter de "pueblo transplantado", como lo denominó Darcy Ribeiro (1985) para dar cuenta de la importancia del aporte migratorio en su proceso de poblamiento y el temprano exterminio de las poblaciones aborígenes, determinó una fuerte primacía de la población blanca de origen europeo. La migración de ultramar se superpuso, sin embargo, a un sustrato nativo compuesto por los descendientes de indígenas, migrantes guaraníes y fronterizos (argentinos y brasileros) y descendientes de africanos que ingresaron al territorio en calidad de esclavos (Pellegrino 2003). La debilidad demográfica de estos grupos, sumada al énfasis puesto por el proyecto modernizador del batllismo en conformar una sociedad integrada y mesocrática, a expensas del desdibujamiento de las diferencias sociales, religiosas y étnicas, contribuyeron a consolidar una autoimagen colectiva homogénea y básicamente europeizada (Arocena & Aguiar 2007). Es sólo a finales del siglo XX que la etnohistoria, la historia, la arqueología y la antropología biológica ponen de manifiesto que el mestizaje tuvo un papel más importante en la conformación de la población uruguaya que el hasta entonces aceptado por las corrientes dominantes de la historiografía nacional (Cabrera & Curbelo 1988, Sans et al. 1997). Si bien estas nuevas vertientes contribuyen a reinterpretar el poblamiento del territorio y a arrojar nueva luz sobre los procesos de exterminio de las culturas originarias, lo cierto es que, como señala Bracco, una larga serie de derrotas biológicas y culturales iniciadas con la conquista determinaron la desaparición temprana de las culturas indígenas. Los conquistadores españoles primero, y desde fines del siglo XVIII, la cultura gaucha o mestiza, compitieron con éxito con los grupos aborígenes por el espacio, los recursos y el potencial reproductivo. De acuerdo a ese autor, la matanza de Salsipuedes, perpetrada por las fuerzas militares del primer gobierno independiente,

coronó un proceso de aniquilación de las culturas indígenas que venía procesándose desde hacía tres siglos (Bracco 2004). (BUCHELI-CABALA, p.5, 2006)

Existe uma ideia de que no Uruguai, não há comunidades indígenas identificáveis como grupos étnicos (segundo os órgãos oficiais), nem como setores sociais com perfil particular, embora tenha um número crescente de organizações de descendentes indígenas que travam uma batalha cultural para conseguir ser reconhecidos. Já o crescente número de organizações de afro descendentes, mobilizou-se para estabelecer demandas cujo principal objetivo é combater a discriminação contra a população negra, melhorar sua posição na sociedade e que se reconheça sua contribuição na construção da sociedade uruguaia.

La segunda fuente de explicación considerada en este documento, refiere a procesos sociales de transformación de las identidades colectivas y es pertinente mencionarla ya que en ambas encuestas la identificación fue subjetiva, es decir quedó librada a la decisión de los encuestados. En este caso, la revalorización de las raíces indígenas y la movilización de las distintas organizaciones en pro de la afirmación de la conciencia racial o étnica, pudieron incidir en el aumento de la declaración de la ascendencia racial afro e indígena. No es posible contrastar esta hipótesis, pero sí es cierto que desde la década de 1990, el contexto cultural propició la reconsideración de una imagen de la sociedad uruguaya racialmente homogénea y formada casi exclusivamente por inmigrantes europeos, en favor de la construcción de una identidad mestiza, más compatible con el estereotipo latinoamericano (Porzecanski 2005). En particular, este fenómeno de promoción de la indianidad, pudo haber influido en el aumento de la población autoclasificada en la categoría "indígena". (BUCHELI-CABALA, p.11, 2006)

Tanto a construção do sentido de entendimento de uma identidade nacional uruguaia, quanto o imaginário coletivo, enfatizam que o extermínio indígena, foi marcado pela massacre ocorrido no "*Arroio de Salsi puedes*" realizado em 1831, evento este que fez parte de várias campanhas planejadas pelo General Fructuoso Rivera¹⁸. Por tanto a suposta ideia de homogeneidade da população uruguaia, da qual Maria Buchel e Wanda Cabala nos falam, pode infundada e estando contramão de aquele processo de Mestiçagem que aconteceu no restante do continente. Por tanto isto nos leva a que em outro momento, em outra pesquisa,

¹⁸ **José Fructuoso Rivera y Toscana** (Durazno, gobernación de Montevideo, 27 de octubre de 1784 – Melo, Uruguay, 13 de enero de 1854) fue un militar y político de larga trayectoria y activa participación en la Banda Oriental, donde tuvo un destacado papel en las guerras independentistas. José Salga Historia De La República Oriental Del Uruguay: La Presidencia Del Brigadier General Don Fructuoso Rivera- 2011

estudemos de forma mais aprofunda o conceito de mestiçagem no Uruguai, já que dá a sensação, visto o não reconhecimento da existência de uma diáspora herdeira dos povos originários, de uma suposta homogeneidade que pode estar tendenciosamente inclinada a mostra uma construção cultural e social que tem como ponto de partida a Europa.

Feitas estas esclarecimentos sobre a particularidade de como aparentemente se trata o conceito de mestiçagem no Uruguai, gostaria voltar para a ideia que me faz construir este sub tema e dizer que precisamos deixar muito claro, embora isto possa ser considerado repetitivo, a nova cultura que nasce em nosso continente, se alimenta de raízes europeias, das raízes dos povos originários da América e a dos povos arrancados da África, e que ela como emergente, desenvolveu seus próprios elementos que a distinguem.

É nesse sentido de desenvolvimento de elementos próprios na construção de uma nova cultura latino-americana, que vamos entendê-la como uma espécie de linguagem sincopada. Porque se a analisarmos do ponto de vista musical, que é o ponto de partida deste trabalho, a definição de síncope (da qual falaremos mais adiante) é a nota do tempo fraco que se prolonga em duração, deslocando alguns dos acentos naturais. Essa ação produz um fraseado e variação rítmica na regularidade do sistema métrico ocidental. E como consequência disso, toda sucessão de notas sincopadas carrega um movimento contrário à ordem natural, ou seja, vai contra o tempo (segundo os europeus).

A síncope não se encontra apenas na música, ela aparece inserida em vários elementos da cultura. Tomemos um exemplo na literatura (síncope), que é na palavra falada no espanhol, uma ação onde encontraremos uma abreviação que provoca um arredondamento na palavra (sentado = sentao, cansado = cansao), características linguísticas da já mencionada literatura gauchesca da América do Sul e em elementos linguísticos de outros países da América e do Caribe. “*La sincopa es un recurso musical y característica fundamental de los ritmos de raíz afro. Es un recurso y una característica*”. (IPUCHE, Mario 8/6/2022¹⁹)

Vale lembrar que cultura se refere ao conjunto de bens materiais e espirituais de um grupo social transmitido de geração em geração e com o objetivo

¹⁹ Vídeo entrevista ao músico uruguaio Mario Ipuche-

de orientar as práticas individuais e coletivas, é que nos atrevemos a dizer que ao fazer parte importante de uma das culturas que se entrelaçam em América, a africana, a sincopa também será transmitida nas práticas culturais do novo continente.

O ritmo na música adquire condiciones específicas baseando-se nas culturas e nos instrumentos através nos quais ele se expresso. O músico ao executar uma obra, também interfere na forma como os ritmos são articulados, mesmo partindo de uma mesma representação rítmica. (CARVALHO, DEUSANY. 2011, p. 281)

Carvalho e Deusany afirmam que a música, e os músicos, influenciarão a cultura, por isso é que nesse processo de transmissão cultural, onde se incluem vários elementos de linguagem, metodologias, modos de vida, costume, tradições, hábitos, valores e conhecimentos, é que vamos passar a entender a cultura como Sincopada, é olhar para um processo que vai trazer desde o seu começo, uma construção cultural que navegara por fendas deixadas ou despercebidas pelo poder hegemônico.

Con la sociolingüística podemos comprender las estructuras lingüísticas subyacentes o las variaciones lingüísticas en las construcciones de sentido, llámense estas frases, textos, poesías u obras literarias, variaciones que pueden tener huellas de factores socio-culturales identitarios, de raza o de género. Lo que importa, empero, es que desde el punto de vista sociolingüístico, los dialectos como el afro se comprenden como resultados de la asimilación forzada de la lengua española en América por quienes sufrieron los procesos de esclavización. Así aparecen las asimilaciones de lengua criolla y las *pidgin* o, en otro caso, las de los hablas de los negros y las del *bozal*. Lipski establece una diferencia entre éstas considerando, por principio, que quienes sufrieron la esclavitud debieron aprender como segundas lenguas o el español, o el portugués, o el inglés o el francés, o, en otro caso, renunciar (y olvidar) su lengua madre. De este modo, el *pidgin* es “un lenguaje de contacto surgido por razones de urgencia en medio de grupos de personas que no comparten una lengua mutuamente conocida”... Esta forma de lengua era hablada en las plantaciones y era reducida en sus expresiones, adoptada y, por su urgencia, obligada a ser pronunciada dado que se requerían de palabras para facilitar la comunicación. Sor Juana Inés de la Cruz es una de las primeras literatas que recogió algunas de las expresiones de esclavos que hablaban el *pidgin* en forma de villancicos: ¿Ah, Siñol Andlea? / ¿Ah Siñol Tomé? / ¿Tenemo guitarra? / Guitarra tenemo / ¿Sabemo tocaya? / Tocaya sabemo (...). (MENDIZÁVAL- 2012, p. 94)

Ivan Rodriguez Mendizábal em seu ensaio trata da oralitura²⁰, que é um conceito que alude à comunicação oral, ritual, sócio performativa, descreve das práticas da escrita em comunidades afro, passando pelos processos de registro da língua espanhola durante a colônia. Na qual tiveram que aceitar e adaptar a instituição linguística dominante, violentamente. Também nos fala da assunção local e pessoal da língua por meio de flexões para derivar em onomatopeias; até a apropriação coletiva da linguagem e a incorporação de uma visão de mundo nela. O seu ensaio discute os postulados de sociolinguística versus os da etnometodologia²¹. A ideia no seu trabalho é ver como os afro-americanos elaboram suas narrativas.

Con la sociolingüística podemos comprender las estructuras lingüísticas subyacentes o las variaciones lingüísticas en las construcciones de sentido, llámense estas frases, textos, poesías u obras literarias, variaciones que pueden tener huellas de factores socio-culturales identitarios, de raza o de género. (MENDIZÁVAL. 2012, p. 94)

Ao retomar primeira parte da citação anterior de Ivan Rodriguez que é uma reflexão dentro do campo da sociolinguística, também gostaríamos de registrar que em determinado momento de seu texto ele nos diz: “A oralitura se tornaria o dispositivo comunicacional como língua-nação” (MENDIZÁBAL. 2012, p. .93), e isso nos permite arriscar a dizer que a cultura que se manifesta no novo continente rompe com uma ordem natural, assim como a sincopa (deixemos claro, que estamos falando de um conceito de ordem natural, assim entendida pelos ocidentais), para caminhar no contratempo de todo aquilo que queria-se, e ainda quer ser imposto, pela antiga e atual classe dominante.

As culturas africanas e a dos povos originários da América tornaram-se, luta e persistência, a aquele aporte cultural (abrangendo a cultura como um todo), entendido pelos europeus como fraco, transformando-o em forte.

²⁰ A oralidade é definida como uma forma literária diferente da escrita. Embora alguns estudiosos a tenham chamado de "literatura oral", segundo Walter Ong não é pertinente chamar assim a tradição oral, pois a raiz littera do termo "literatura" indica a presença da escrita. *ORALITURA Y TRADICIÓN ORAL. UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE LAS FORMAS ARTÍSTICAS ORALES* http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-55872014000100012

²¹ A etnometodologia é a investigação empírica dos métodos utilizados pelos indivíduos para dar sentido e ao mesmo tempo realizar suas ações cotidianas: comunicar, tomar decisões, raciocinar. Henrique Urban El enfoque etnometodológico en la investigación científica. <http://www.scielo.org.pe/scielo>

Estabelecendo-se um processo de “Transculturação” ou de “Mestiçagem”, entre diferentes povos. Em linhas gerais, refiro-me à América do discurso do “*Lo Barroco y el Real Maravilloso*” da qual nos fala Alejo Carpentier:

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre: Las cosmogonías americanas, ahí está el Popol Vuh, ahí están los libros de Chilam Balam, ahí está todo lo que se ha descubierto, todo lo que se ha estudiado recientemente a través de los trabajos de Ángel Garibay, de Adrian Recinos, con todos los ciclos del tiempo, delimitados por la aparición de los ciclos de los cinco soles. (En una antigua mitología azteca estaríamos actualmente en la era del sol de Quetzalcóatl.) Todo lo que se refiere a cosmogonía americana siempre es grande americane- Está dentro de lo barroco. (CARPENTIER, 1975)

Pensar cultura latino-americana como em um contexto sincopado, pode parecer um paradoxo, porque a própria sincopa e tida como uma abreviação, mas, ela não só abrevia, porque ao mesmo tempo ela cria. Porque a cultura é constituída por elementos herdados do passado, por influências exteriores adotadas e por novidades inventadas localmente. Falar deste conceito (que precisaria de um estudo mais aprofundado), o que acredito arriscadamente de novo, o fato de entender a cultura como sincopada, como já falamos anteriormente, vai se dar com a inter-relação entre variados conhecimentos trazidos para o novo continente com a escravidão da África e seu encontros com outros povos na América.

Sobre cultura africana Chuche afirma:

A invenção da noção de cultura é em si mesma, reveladora de um aspecto fundamental da cultura no seio da qual pôde ser feita esta invenção e que chamaremos, por falta de um termo mais adequado, a cultura ocidental. Inversamente, é significativo que a palavra "cultura" não tenha equivalente, na maior parte das línguas orais das sociedades que os etnólogos estudam habitualmente. Isto não implica evidentemente (ainda que esta evidência não seja universalmente compartilhada) que estas sociedades não tenham cultura, mas que elas não se colocam a questão de saber se têm ou não uma cultura e ainda menos de definir sua própria cultura. (CUCHE. 1999, p.17-18).

Ainda que entendamos a cultura através de conceitos de autores europeus, existe sim uma cultura africana, não de forma unificada, assim como em outros continentes, cada região tem a sua. Como já falamos anteriormente, colocar uma frase da religiosidade africana, é porque em ela podem se representar muitas coisas, ou trazer vários significados: Uma folha é um vegetal, mas, pode representar a vida, ou ser um elemento de cura, de comunicação.

“*Cosi Ewe, Cosi Orixá*” (*Sem folha não há orixá*). Esta frase loruba diz que as folhas são elementos fundamentais. Elas estão presentes nos processos iniciativos (se tornar filho de santo) através também dos banhos de purificação, limpeza e energização; nos pós e nas comidas oferecidas ao Sagrado. Nas mãos dos possuidores da sabedoria ancestral, são usadas como verdadeiras armas na limpeza e equilíbrio dos campos energéticos. E na música elas também são celebradas:

Salve Folhas

Sem folha não tem sonho
 Sem folha não tem vida
 Sem folha não tem nada
 Quem é você e o que faz por aqui
 Eu guardo a luz das estrelas
 A alma de cada folha
 Sou Aroni
 Maria Betânia- Brasileirinho- 2003



<https://www.youtube.com/watch?v=PoHXiJlu7cw>

(Ouvir a música)

Portanto, esse conhecimento em seu contato com outro se transforma. Outro exemplo o qual podemos trazer são os atabaques, que não só tem como função ser instrumentos de música, pois, assim como a folha também são um meio de comunicação entre os homens e as entidades, que abre as portas a novos conhecimentos, que transmitem as nossas inquietudes, tristezas, alegrias ou agradecimentos do Ilê (a terra) ao Aiyê (o céu). Instrumentos que através deles e de seus ritmos, junto com as danças dos Orixás, contarão histórias,

Saber que essas conexões existem no universo africano é importante porque durante séculos tivemos desvirtulização e desvalorização da cultura trazida pelo contingente negro escravizado, imagem que ainda se tem em pleno século XXI. Monica Olaza nos diz no que refere a esse tema que:

Es pertinente recordar la imagen que durante siglos se ha transmitido de África... como un espacio exótico, salvaje, tribal, diverso en naturaleza y culturas. Tomadas estas últimas en un estadio de desarrollo muy primitivo. O sea, desvalorizada. Sin la comprensión en su adecuado contexto histórico, social y cultural diferenciado de la cultura occidental y cristiana. (OLAZA- 2008, p.51)

A dominação não só visava o comércio, como já falamos anteriormente, ela atuava também no campo religioso e cultural. Outro fator que pode ter contribuído para a desvalorização da cultura africana, foi a falta de informação de como era realmente a vida, a organização social, no lugar de procedência das pessoas escravizadas. Os seus captores, assim como quem os compravam, não se importaram em levar registros individuais que especificasse de onde exatamente vinham eles escravizadas. Ainda que existam registros grupais, só temos registros de quantidades vindo da África e por região. Portanto, é impossível tentar individualizar uma das tantas culturas específicas do continente africano, que se manifestam e se integra às várias formas culturais que se entrelaçam nesta América.

la población negra forzada a trasladarse, arrancada de su estructura familiar y social, proveniente de distintos puntos de África y sin cuestionamientos éticos acerca de su estatus como esclavos por parte de los *negreros* y el resto de las instituciones de la época, fue *marginalmente* incluida....Los negros están atrapados por *las ideologías del blanqueamiento*, que por una parte discriminan lo negro y privilegian lo blanco y por la otra los incluyen como iguales dentro de ideario de homogeneidad nacional. (OLAZA- 2008, p.16-17)

Monica Olaza nos fala de uma integração sociocultural e política conveniente, promovidas por brancos e negros, sempre e quando o poder hegemônico e a situação o determinem (entendamos essa “integração promovida”, dentro de um marco de diferentes posições na cadeia do poder e intencionalidade). Encontraremos muitos negros escravizados ou libertos, lutando pela independência das colônias europeias em América, assim como nas suas próprias revoluções internas, antes, durante e depois de suas independências. Acharemos os negros tanto como subordinados ou como protagonistas. Um exemplo é Haiti²². Em 1794, Toussaint L’Ouverture assume a liderança do processo revolucionário.

Hermanos, amigos, yo soy Toussaint L’Ouverture, mi nombre quizás os resulte conocido. He iniciado la venganza. Quiero que la Libertad y la Igualdad prevalezcan en Santo Domingo. Lucho por darles vida. Unios a nosotros, hermanos, y aliaos a nosotros en la misma causa, etcétera. Su muy humilde y muy obediente servidor. (Firmado) Toussaint L’Ouverture, General de los Ejércitos del Rey, por el Bien Público. (JAMES.1938, p.101)

²² A **Revolução Haitiana** se destaca por ter sido a única dentre os movimentos de independência dos países latino-americanos protagonizada pela população escrava.

Não é objetivo central desta pesquisa abordar a temática da revolução haitiana, visto que existem muitos trabalhos escritos a respeito. O intuito é trazer o exemplo de um general negro, que teve que enfrentar negociações, com o poder branco hegemônico, mas, que sempre fez pesar a sua liderança. Voltando a análise da citação acima, é possível observar que dentro de uma identidade comum revolucionária nacionalista, eram todos iguais, brancos, índios e negros. Passadas as revoluções as camadas sócias voltaram ao mesmo patamar de antes, onde principalmente os brancos europeus, continuariam tentando exercer seu poder hegemônico.

As pessoas, homens e mulheres africanos/as, foram sequestrados, arrancados de suas terras e costumes e também foram impedidos de exercer a sua liberdade cultural. Mas quando podiam fazê-lo, tinham formas de expressões que geralmente eram muito diferentes, porque eram de diferentes povos e regiões, motivo pelo qual as culturas foram misturadas. A partir da compreensão de que as culturas africanas em América também foram reprimidas até quase desaparecer, é que devemos e precisamos dialogar com o conceito de culturas de Matriz africana em nosso continente.

Predomina na consciência ocidental um histórico da África como um continente escuro e obscuro, abrigando tribos primitivas, imóveis no tempo e no espaço, com suas culturas arcaicas e estáticas. De acordo com essa imagem não haveria comunicação de ideias entre as várias etnias africanas, e muito menos entre elas e o restante do mundo, sobre todo nos tempos antigos. A realidade histórica é o contrário desse estereótipo. Desde seus primórdios, a África tem sido palco de intensas movimentações, migrações, trocas comerciais e culturais. Trata-se de um fenômeno ocorrido não apenas no território continental, como também no exterior. Com efeito, o africano e sua cultura se fizeram presentes em todos os cantos do mundo antigo. (NASCIMENTO- 2008, p.80)

Nesta citação de Elisa Larkin Nascimento, é possível compreendermos que as matrizes culturais africanas são como marcas na experiência social dos sujeitos trazidos como escravos. E que são acionadas nas interações sociais, que se misturam com novas experiências e novos movimentos. São ações na vida desses sujeitos, sejam elas individuais ou coletivas. Por isso, que a influência cultural da África no continente americano acaba sendo um componente muito importante na formação da identidade dos povos que compõem a cidade de Montevidéu, fundamentalmente, desde os aspectos demográficos, históricos, religiosos e culturais.

Por falar dessas integrações culturais, tomemos como exemplo o Caribe, a ilha de Cuba, e vejamos o que Fernando Ortiz nos diz sobre uma integração cultural que ele chama de “Transculturación”:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana “aculturation”, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de Nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (ORTIZ- 1978, p.96)

Obviamente, América é um encontro e um confronto entre povos onde as culturas são absorvidas pela força em alguns casos, e outra de forma espontânea, ou talvez sistematizadas e pensadas. O processo de "Transculturación", conceito idealizado por Fernando Ortiz, refere-se à situação em que várias culturas em contato se influenciam e sobrevivem por muito tempo. E é assim que a produção de cultura através do teatro, da música, dos rituais religiosos, etc., são meios pelos quais os seres humanos se comunicam. É justamente nesses processos de comunicação e aprendizado, que a cultura passa a ser num conjunto de formas e elementos, pelos quais a sociedade responde aos desafios de sua existência, em seu espaço físico e em seu tempo. Assim por meio desses conjuntos de formas e elementos que o grupo humano aprende a viver e transmitir um estilo de vida para se constituir em um grupo social, desenvolvendo pela sua vez, uma linguagem própria para expressá-lo.

Mas essa linguagem pode ser manipulada para atender as necessidades principalmente econômicas, de uns poucos. E precisamente neste momento, em que a nossa sociedade necessita e deve responder a grandes desafios para a continuidade da sua existência, é que voltamos a encontrar formas de atuação do poder hegemônico, querendo acabar com a cultura. Principalmente, com aquela parte da cultura popular que não convenha aos seus interesses, deixando aos setores mais fracos e pobres, em total abandono.

Neste momento, é possível falar de um racismo epistêmico aquele, que é articulado com o sexismo e a origem geográfica. Aquele que é uma atitude colonial, patriarcal e epistemicamente racista e sexista.

Ao repetir o padrão epistêmico ocidental como modelo referencial do conhecimento, tornou-se possível a tutela subordinadora dos sujeitos e dos saberes que escapavam à lógica dicotômica do pensamento europeu, ao modelo de organização política dos Estados-nação modernos e ao sistema econômico capitalista, baseado na propriedade privada dos meios de produção. O epistemicídio... ao negar a capacidade de produção de conhecimento de povos não europeus, historicamente, teve a função de destruir as formas de saber locais em detrimento da imposição de uma única racionalidade legitimada, vinculada ao processo de eurocentração da modernidade/colonialidade. Sem considerar o racismo epistêmico, não é possível compreender os múltiplos efeitos do epistemicídio na desqualificação de saberes, das formas de organização da vida e na destituição ontológica de humanidades desconsideradas. ” (DOS SANTOS. 2020, p.7)

Racismo epistêmico que ainda continua com um desenho de seguir impondo a ideia de pensamento ocidental para assim poder controlar principalmente os saberes populares, e controlar muitos deles através de um processo de negação que visa à extinção dos mesmos:

La construcción de la epistemología de los hombres «occidentales» como superior y del resto del mundo como inferior forma parte inherente del racismo/sexismo epistemológico que ha prevalecido en el sistema mundo durante más de quinientos años. (GROSOFOGUEL. 2011, p.5.)

E esse racismo epistêmico está sempre em volta das culturas populares, é o seu resultante, que é o epistemicídio de um pensar na destruição de algumas formas de saberes locais, ou até curvar outras.

É oportuno fazer um breve relato sobre a cultura popular em perigo de extinção:

São João é trabalho e renda para a população mais pobre, por que o povo que trabalha com a cultura popular é o povo pobre... O que eu gostaria de sugerir para ser discutido... é que se discuta junto com a cadeia produtiva de Carnaval é que se discuta a possibilidade de cancelamento de contratos de artistas de cachê altos e que não são de Pernambuco... é um pleito da cadeia produtiva pernambucana... isto é uma disparidade, cachês muito grandes... Mas, tirar emprego e renda de quem mais precisa eu perdi as contas de quantas vezes fale dos mestres e mestras da cultura popular... eu faço isso por que essas pessoas são mais que músicos, eles presentificam a cultura popular e a nossa cultura popular é um patrimônio cultural ambiental e imaterial. Essas pessoas são muito mais importantes do que nós, porque nós não somos patrimônio imaterial do povo de Pernambuco, eles são, os mestres que são homenageados por nós eles presentificam a cultura popular eles são o patrimônio imaterial de Pernambuco e sem eles nós perdemos esse patrimônio que não é só nosso é das gerações futuras. Eu quero dizer vereadores, que o direito à cultura é disciplinando pelo direito ambiental, os mesmos princípios do direito ambiental disciplinam o direito à cultura y por tanto o princípio da prevenção também se aplica à cultura. Se hoje em Nazaré da Mata só temos apenas 16 grupos de

Maracatu Rural quando a dois anos atrás nós tínhamos 27 isso significa vereador que a nossa cultura popular está correndo risco de extinção e a minha fala não é alarmista, eu vou repetir, a nossa cultura popular e está correndo risco de extinção e a minha fala não é alarmista não e exagerada. A gente tem que entender que a cultura é marcada pela oralidade isso significa que um livro não consegue produzir essa cultura e se a gente ficar uma única geração sem um tipo de manifestação cultural, essa manifestação cultural, ela vai se perder para sempre. Por isso que a cultura é tutelada pelos princípios ambiental, por isso que a cultura é tutelada pelo princípio da preservação. Não é da cultura que essa verba tem que sair... se for para ver deslocamento orçamentário que seja da publicidade, mas, da cultura jamais, porque a cultura não é entretenimento, cultura é patrimônio do povo, é a nossa identidade e sem cultura a gente não tem identidade". (LINS, 1/6/2022)²³



<https://www.instagram.com/tv/CePluvoFAFI/?igshid=YmMyMTA2M2Y>

Para encerrar este item que tem como tema central a cultura, achei pertinente trazer a fala da Vereadora Liana Lins do Partido dos Trabalhadores (PT), na Câmara Municipal do Recife - Pernambuco, que aborda sobre a cultura popular e como o descaso do poder público com a mesma e que afeta a população mais pobre. Fala da possível ameaça, de sua extinção pela falta de proteção à cultura regional, com a possível perda da memória histórica. Ela aponta para a importância dos mestres e mestras da cultura popular pernambucana (leia-se aqui, todos os mestres da cultura popular), e o importante papel da Oralidade. Porque a cultura e a linguagem, vão se desenvolvendo através de diferentes processos de transmissão e aprendizado. Em muitos momentos de transmissão de conhecimentos, como ela bem enfatiza, vai se dar através das expressões orais.

O fragmento a seguir traz um breve debate sobre a Oralidade.

La oralidad ha existido desde la aparición del hombre en la tierra. El ser humano en general y, en este caso, los abuelos de la tercera edad del municipio de Tota, en su afán por la supervivencia, se han valido de ella para comunicarse por medio del lenguaje, desde el sollozo de un angelito que tiene hambre, el monólogo para reflexionar sobre sí mismo y lo concerniente a los hechos que lo aquejan, hasta la conversación con los demás seres, para llevar a cabo un intercambio sociocultural. La oralidad logró que el pensamiento se relacionara de modo articulado con el sonido, que el lenguaje existiera como hablado u oído, independientemente de la escritura; vale la pena aclarar que muchas lenguas existieron y se

²³ (Liana Lins Vereadora na câmara municipal de Pernambuco 1/6/2022)

transformaron en otras sin haber llegado a la escritura...La oralidad es, entonces, fugacidad y permanencia. Es la conjunción entre lo inmediato y lo mediato, entre la memoria ancestral y la no memoria. (SUESCÚN, TORRES. 2009, p.33)

Suescún e Torres (2009) definem a oralidade como um sistema simbólico de expressão, ou seja, um ato de significação direcionado de um ser humano a outro ou a outros, e talvez seja a característica mais significativa da espécie. A oralidade foi durante muito tempo o sistema de expressão mais importante para homens e mulheres, e também para a transmissão de conhecimentos e tradições.

Es sustancial la relevancia de la transmisión oral, en conexión con las vivencias de los cuerpos en los toques y las danzas de la fiesta familiar o del culto religioso. Fuerte carga energética, mental y espiritual. (OLAZA-2008, p.99)

A oralidade só pode ocorrer quando há um ouvinte individual ou coletivo, real ou virtual. Implica também que a linguagem é dinâmica e mutável, mas essa mudança ocorre no coletivo e não pela ação de um único indivíduo. A vida em sociedade exigiu um sistema de comunicação eficiente e foi justamente a linguagem que promoveu a socialização. E nas muitas formas de linguagem que encontramos, a oralidade é uma das formas mais remotas. Essa cultura oral se divide em: primária e secundária.

A cultura primaria era basicamente a forma de comunicação usada pelos membros das antigas comunidades, que se caracterizava pelo total desconhecimento da escrita e de tudo o que a cultura escrita, pode proporcionar a quem a utilizava.

Os indivíduos desse tipo de sociedade aprendem através da prática, convivendo com pessoas mais experientes, a partir das quais o conhecimento é transmitido. Ou seja, o conhecimento é transmitido oralmente de pais para filhos, dos mais experientes para os incipientes, que são insipientes. Já os indivíduos das sociedades modernas reúnem conhecimento de outra forma: vários elementos tecnológicos, a escrita é um deles, transmitem o conhecimento. (BOTELHO. 2007, p. 4)

A “*Cultura Oral Primaria*”: período em que os homens não conheciam a escrita. Aprende-se muito através da prática e da repetição. A forma de aprendizado era o treinamento através do domínio de técnicas e combinações, reunisse informações e por assimilação de outros elementos apresentados, se

armazenam numa espécie de memória corporativa²⁴. Nesse tipo de sociedade os indivíduos convivendo com pessoas mais experientes, a partir das quais o conhecimento é transmitido oralmente de pais para filhos, dos mais experientes para os que estão dando os primeiros passos.

Como se pode observar, os indivíduos das culturas orais primárias também aprendiam e muito e, por conseguinte, possuíam uma sabedoria considerável, entretanto não estudavam propriamente dito, já que o estudo se caracteriza por uma análise ampla e sequencial, que só é possível com a realização física de um elemento palpável, como o é o texto escrito. Eles “estudavam” com a fala, que se forma com o som, que é um evento – realização fugaz, passageira, que tão logo se inicia e já deixa de existir. (BOTELHO-2007, p. 5)

E é nesse primeiro processo de oralidade, onde a palavra vai fazer parte do relato que refere às origens, à natureza, à vida, à comunidade, onde encontraremos um elo momentâneo entre presente e passado. Quando um grupo se reúne, por meio da palavra falada, para compartilhar as histórias de seus ancestrais, não se limitam a relembrar e relatar o passado, no momento de narrá-lo, quem conta os fatos do decorrido, o interpreta, o ressuscita e o atualiza. E é justamente neste ritual, que a palavra utilizada é a palavra que conta. Ouvir falar do passado, nos traz a necessidade de saber mais sobre a nossa origem, sobre a nossa vida, sobre a natureza, e nos provoca a pensar o que fazer, sobre aqueles acontecimentos que se passaram.

Denomino a oralidade de uma cultura totalmente intocada por qualquer conhecimento de escrita ou impressão, ‘oralidade primária’. É “primária” em contraste com a “oralidade secundária” da cultura de alta tecnologia atual, na qual uma nova oralidade é sustentada pelo telefone, rádio, televisão e outros dispositivos eletrônicos que dependem para sua existência e funcionamento da escrita e da impressão. Hoje, a cultura oral primária no sentido estrito quase não existe, pois, toda cultura conhece a escrita e tem alguma experiência de seus efeitos. Ainda assim, em graus variados, muitas culturas e subculturas, mesmo em um ambiente de alta tecnologia, preservam muito da mentalidade da oralidade primária. (ONG.1982, p.11)

A “*Cultura Oral Secundária*”: Pertence à cultura da tecnologia, onde esta se dá através do rádio, televisão, telefone e outros aparelhos eletrônicos. Aqui devemos aclarar que a existência destes aparelhos e o seu funcionamento,

²⁴ A **Memória** Organizacional está dentro da área de gestão do conhecimento, atua sobre a explicitação do conhecimento dentro da organização. Também conhecida por **memória corporativa**, é todo o dado, informação e conhecimento criado durante a existência de uma organização. <http://www.sbgc.org.br/memoacuteria-corporativa.html> (acesso em jul 2022)

dependem de algo muito importante para estabelecer este segundo momento de tempo cultural, que é a escrita.

Todo conhecimento possuía significado social, e a partir do momento em que o mesmo deixasse de fazer sentido nas experiências diárias dos membros de uma cultura oral primária ele era “apagado” de suas memórias. Por outro lado, o praticante de uma oralidade secundária, membro da atual cultura de alta tecnologia, apresenta uma fala mais organizada com estruturas sintáticas mais complexas e extensas. Porém, o advento da escrita não proporciona apenas uma nova forma de comunicação e expressão do pensamento, ela provoca também mudanças sociais e cognitivas. (BOTELHO-2007, p. 22)

Uma pessoa que sabe ler consegue associar a palavra escrita com um objeto físico ou com uma ação pré-determinada. Estamos frente a um processo sistematizado de aprendizagem (com isto não queremos dizer que este é um processo mais efetivo ou esquemático de absorção de conhecimento que o método oral), que depende muito da habilidade de ensino do professor, como da capacidade de aprendizado do aluno para o sucesso do mesmo. O que realmente temos aqui é uma forma sistemática de universalização do conhecimento, saindo de um grupo reduzido de professores e alunos para um público geral, visto que agora contamos com meios escritos que nos permitem levá-lo para muitos lugares e pessoas, e até fazê-lo em forma simultânea.

em todos os mundos maravilhosos que a escrita descobre, ainda é inerente a eles e neles vive a palavra falada. Todos os textos escritos têm que estar relacionados de alguma forma, direta ou indiretamente, com o mundo do som, o ambiente natural da linguagem, para transmitir seus significados. "Ler" um texto significa convertê-lo em sons, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba nos traços lentos ou longos na leitura rápida costumeira em culturas altamente tecnológicas. A escrita nunca pode prescindir da oralidade... A expressão oral pode existir, e quase sempre existiu, sem qualquer escrita; no entanto, nunca houve escrita sem oralidade". (ONG-1982, p.8)

O conhecimento oral, o escrito, o registro fílmico, os fotográficos, a conservação do acervo material e imaterial, farão que entendamos as conformações Etno-culturais de nossas sociedades latino-americanas. Todos os povos do mundo têm uma longa história, a nossa história nos diz de onde viemos, e ensina-nos a compreender onde estamos agora, permitindo-nos pensar, às vezes, aonde realmente queremos ir. Na literatura e na música também vamos encontrar a

importância da Oralidade no tema da africanidade que estamos tratando neste trabalho.

Toni Morrison insiste en que su literatura es una “aural literature” y que el lector debe tener la sensación de estar oyendo la historia al leerla, porque para las personas afro-estadounidenses el discurso musical y la transmisión de historias de forma oral fueron fundamentales durante la esclavitud: “Black people have a story, and that story has to be heard. There was an articulate literature before there was print. There were griots. They memorized it. People heard it. It is important that there is sound in my books—that you can hear it”. (McKay 427) (COBO- 2014, p.70)

Maria Cobo aponta sobre a importância da oralidade na narrativa, na literatura e na música, já que foi através delas que as histórias da África foram narradas. E aqui eu gostaria de chamar a atenção, para ter uma melhor compreensão sobre o tema tratado neste momento, porque devemos entender a narração das histórias da África, como um conjunto de canto, dança e ritmo musical que encontraremos nos rituais dos terreiros onde são praticadas as religiões de matriz africana. Pois ali, cada gesto, canção, dança, ou batida no atabaque, fazem parte do processo que conta as memórias da África. E traduzindo parte da citação de McKay trazida por Cobo: “Os negros têm uma história, e essa história deve ser ouvida”. (COBO- 2014, p.70)

E retomando a citação de Nelly McKay na sua íntegra, que Cobo nos traz: *“Black people have a story, and that story has to be heard. There was an articulate literature before there was print. There were griots. They memorized it. People heard it. It is important that there is sound in my books—that you can hear it”*²⁵. Ele fala sobre a existência de uma literatura articulada que se baseava na oralidade, na forma como a história era contada. E essa oralidade é necessária não apenas para fazer resgate histórico do Candombe como arte musical, e sobre isso ao que nos referimos, quando colocamos ao começo deste trabalho, um trecho da música “Mandume” do músico de RAP brasileiro “Emicida”, aponta que *“é aquela coisa toda a ser contada”*. E porque toda essa história que precisa ser contada, muito dela, ainda continua sendo feita de forma oral.

²⁵Tradução: “Os negros têm uma história, e essa história precisa ser ouvida. Havia uma literatura articulada antes da imprensa. Havia gritos. Eles memorizavam. As pessoas ouviam. É importante que haja som na minha livros, que você possa ouvir”.

Para acrescentar, ressaltamos que essa prática musical negra de Montevideu é dinâmica, por isso exige que a oralidade exista, pois, o que uma pessoa aprende ritmicamente hoje pode ter uma pequena variação amanhã. E o que uma pessoa não aprende de sua história, pode desaparecer amanhã. Hoje, são muito poucas as pessoas que sabem entender e separar o candombe ligado ao ritual ancestral, do Candombe espetáculo.

2. CANDOMBE PATRIMÔNIO CULTURAL DA HUMANIDADE.

(Para la Yoli y Mirta)

Neste capítulo aprofundaremos sobre o patrimônio o Candombe ritual e o Candombe do espetáculo, abordaremos também sobre a ditadura os despejos e demolição de moradias importantes para a manutenção da cultura do candombe na cidade de Montevideu. Trataremos do novo papel da mulher dentro dos grupos de comparsa, e qual é a relação da luta das mulheres por ter uma participação na vida política do país, e como isto influencia nas novas performances e na organização do poder nos grupos de Candombe.

Em 2003, atendendo à origem maioritariamente europeia do conceito de património cultural, centrado nos monumentos e objetos, é que no âmbito das políticas do património, foi aprovada pela Assembleia Geral da UNESCO a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, que o conceito de património cultural imaterial incorpora contribuições não ocidentais às políticas de património. Portanto, o património cultural imaterial é definido como:

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (Unesco, 2003: Art. 2, párr. 1) (AMIGO, 2015, p.48)

Na citação a seguir há uma descrição mais detalhada do espaço cultural do património imaterial

El candombe y su espacio sociocultural, concebidos como una práctica comunitaria, integran la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO desde 2009. Nacido en el seno de una veintena de comunidades africanas que fueron traídas a América del Sur como población esclava, el candombe fue la música, la danza y la expresión religiosa más significativa de ese colectivo. Esa vieja tradición de origen negro superó todas las barreras, venció el paso del tiempo y, contra todo pronóstico, sigue impregnando hasta hoy la cultura uruguaya, imponiéndose como una de sus expresiones musicales más celebradas, elocuentes y distintivas. Aunque encuentra su momento de mayor visibilidad durante el desfile de Llamadas que se celebra cada carnaval, el candombe está vivo y presente en los barrios de Montevideo todo el año. Tres de ellos, Sur, Palermo y Cordón, con sus distintivos “toques”, hacen vibrar a su manera los tres tambores que ejecutan el candombe: piano, chico y repique. Esa forma singular con la que cada barrio hace sonar las lonjas constituye su seña de identidad y les permite distinguirse y dialogar a la vez. Decenas de comparsas y un variopinto puñado de personajes que evocan las viejas tradiciones de origen africano completan el elenco de esta práctica entrañable para los uruguayos. El candombe es una fiesta popular, una manifestación de la memoria y un hábito arraigado en la vida cotidiana de la ciudad.
<https://ich.unesco.org/es/RL/el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-prctica-comunitaria-00182> (acesso em agos.2022)

Conforme já frisamos no capítulo anterior, a palavra Candombe não se limita simplesmente a um ritmo de tambores afro uruguaio e sim, a um nome genérico que se dá a várias danças negras na América. Este Candombe, é uma manifestação cultural associada a uma minoria racial e que se estende à população em geral. Atualmente, esta prática musical é um símbolo da cultura popular e uruguaia, decretada "Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade" pela UNESCO em 2010. Mas, o que simboliza algo ser decretado patrimônio? Será que existe alguma relação entre o tornar algo como patrimônio e o Colonialismo?

Colonialismo se refere à dominação política formal, direta, de uma sociedade sobre outra, à ocupação territorial, enquanto a colonialidade se estende além dessa ocupação territorial. A colonialidade, portanto é a dominação da cultura ocidental europeia sobre as demais culturas; tratando-se da colonização dessas culturas, do imaginário desses povos, do controle da intersubjetividade, do conhecimento. Sendo efeitos da modernidade, o Estado-nação e o processo de patrimonialização carregarem todo o significado da violência desta modernidade.... (PIERRE-FERREIRA E CENEVIVA.2019.p.11)

Essas ações de tornar algo em patrimônio, não são necessariamente motivados pela inclusão dos negros e indígenas e suas culturas na história oficial. Se traçássemos uma linha histórica entre o presente e o passado, que falasse da construção da nossa cultura continental perceberemos, que os efeitos da

modernidade continuarão exercitando ainda a violência que a caracteriza através do Estado-nação, contra os sectores integrados pelos excluídos: “desde a morte simbólica como a própria supressão dos corpos indesejáveis.” (PIERRE-FERREIRA, CENEVIVA. 2019.p.11), e são esses corpos das pessoas e culturas que esta, modernidade, ainda quer e precisa ocultar. E é através de uma compreensão do que é decolonial, tentaremos entender o porquê destas exclusões na formação dos Estados nacionais em nosso continente.

O decolonial tem aberto a possibilidade de reconstrução de histórias silenciadas, reprimidas, junto com linguagens e conhecimentos na América e o Caribe. Portanto, o pensamento decolonial aponta na construção de um processo de ressignificação em longo prazo a nível racial, epistêmico, econômico, étnico, de sexo e de gênero.

E dentro dessa ideia da construção de um processo de ressignificação cultural, que vai a se arquitetar a seguinte pergunta: Se dentro da atualização em 2003 feita pela UNESCO sobre o como ressignificar o conceito de patrimônio. Até onde tudo aquilo que foi tombado como o patrimônio em nosso continente, tem como base referencial a nossa cultura continental? E será que junto com aqueles que determinam o que é o nosso patrimônio, há representantes de nossas variadas culturas? Os detentores do conhecimento popular são escutados ao momento de definir o que deveria ser considerado patrimônio? E por último acrescentaria outra pergunta: será que analisando o tombamento de elementos material é imaterial a través do pensamento decolonial, não teríamos resultados diferentes do que é patrimônio cultural continental? Claro sem negar a influência do elemento europeu no nosso continente, mas, fazendo um processo de avaliação de patrimônio que olhe através da ideia de um continente que é mestiço.

Vejamos ainda que tenhamos uma declaração da UNESCO em 2003 que refere a um novo olhar da cultura imaterial, como então se originava ou origina (ainda não está muito claro) o olhar cultural, que fundamenta e sustenta o análise de aquilo que é declarado atualmente como patrimônio cultural:

Seguir o modelo europeu de conceber o patrimônio e de criar museus esteve atrelado, no Brasil, à necessidade de formação o e afirmação o da identidade de uma nação que se via como “nova” e que precisava equiparar-se à s demais nações europeias que tinham como referência. (BEZERRA. 2018, p.5)

Atila Bezerra diz que o patrimônio continental latino-americano será entendido através dos olhos europeus, o que determina que sejam tombadas, e enfatizem o sentimento colonialista, do fazer e ser parte da Europa no novo continente. E poderemos constatar a través do tempo, que se tombara' muito pouca coisa que tenham a ver com a cultura dos povos originários de América ou com a cultura de raízes africanas. Mas isso tem um porquê, o conhecido patrimônio etnográfico:

Para entender o uso do conceito de patrimônio etnográfico no país, Corrêa (2005) apresenta as bases históricas e conceituais sobre as quais se deu o discurso etnográfico no mundo ocidental. Segundo suas análises, nas últimas décadas do século XIX a etnografia, inspirada nos conceitos do darwinismo social, referia-se ao registro das fases e períodos étnicos da espécie humana no caminho da sua evolução da selvageria e da barbárie à civilização. Por certo, “enquanto os bens e acervos de ‘arte-sacra’ católica são inseridos nos livros de Tombo Histórico e de Belas-Artes, os bens e acervos de religião e magia populares são classificados como etnográficos” (CORRÊA, 2005, p.410). O autor reconhece que ocorreram várias mudanças no seu uso, porém, “o termo ‘etnografia’ foi sempre usado sob o peso de sua origem, ligada ao “concerto etnocêntrico das nações europeias”. (MATOS, 1994 apud CORRÊA, 2005, p.426). (PIERRE, FERREIRA, CENEVIVA- 2019, p.6.)

Fica claro nesta citação, que quem vai determinar o que é patrimônio, o faz sob um olhar que está subordinado às diretrizes externas da nossa cultura continental. É ele quem vai nos dizer o que é importante em nossa cultura nacional. Mas este projeto de tornar como patrimônio elementos que tivessem uma forte ligação com a Europa, num primeiro momento era feito por aqueles novos americanos que não queriam se separar culturalmente do colonizador. Mas ainda estamos sob o olhar de aquele interventor cultural, que determina os parâmetros de escolha do que é um patrimônio.

O patrimônio, não é só manifestação e declaração ou concessão de títulos, é também um dos efeitos sinistros da patrimonialização é importante entender que aquele elemento a ser elevado ao status de patrimônio, termina se transformando em algo a ser explorado na sua capacidade como um produto do mercado. Turismo, lazer, é assim como as sociedades capitalistas entendem o patrimônio, em termos de consumo, o que terá como resultado final um tipo de espetacularização.

Atualmente, o Candombe faz parte dessa indústria patrimonial, por meio de espetáculos, tanto no Desfile Oficial de “Llamadas” (Chamadas), como no Concurso de Carnaval. No desfile de “Llamadas” temos o desfile de comparsas, ou seja, grupos de Candombe, no Concurso de Carnaval onde além das comparsas de Candombe, também competem outros grupos de cinco gêneros diferentes. Regidos por regulamentos, os dois são concursos em que há uma concorrência para ser o melhor do ano, perante o júri, e também perante um público que paga ingressos. Porém esses modelos de espetáculos comerciais, vão trazer um tipo de afastamento do tradicional, segundo o entendimento das pessoas referentes negras que são defensores de um estilo do Candombe, que seja popular e de rua, identificado com um passado ritualístico de herança africana.

Nesse sentido, é que se faz necessário entender que o avanço das sociedades capitalistas e consumistas na área de turismo e lazer, passam a valorizar o patrimônio em termos de consumo. Dessa forma, teremos um dos efeitos cruéis da patrimonialização que é a própria, exploração e valorização e de sua disposição a se tornar um produto no mercado. Para reafirmar, o que foi mencionado anteriormente, na patrimonialização de edifícios históricos ou das cidades históricas, a indústria do patrimônio, torna-se um instrumento de banalização e uma ameaça à construção de um verdadeiro conceito de patrimônio, para fortalecer o turismo e suas empresas. É dessa forma que o Candombe se insere e passa a fazer parte do círculo da indústria patrimonial, através de espetáculos cada vez mais comerciais e menos representantes da cultura popular. Portanto, virando eventos que fogem do tradicional espírito de expressão, redefinindo a prática cultural musical negra de Montevideu em uma prática comercial musical capitalista.

A inscrição do “Candombe e seu espaço sociocultural” na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO em 2009, representa um suposto avanço no reconhecimento da contribuição do coletivo afro-uruguaio para a conformação da identidade. Para salvaguardar o Candombe, o Ministério da Educação e Cultura (MEC), entre outras medidas, cria o "Grupo Assessor do Candombe" (GAC) formado por lideranças dos bairros Sur, Palermo e Cordón, cuja Conformación original era a seguinte : Fernando “Lobo” Núñez, Fernandito Núñez, Benjamín Arrascaeta, Juan Gularte, José “Perico” Gularte, Waldemar “Cachila” Silva, Tomás Olivera Chirimini, Beatriz Santos, Chabela

Ramírez, Aquiles Pintos, Anibal Pintos y Luis Ferreira (musicólogo) , entre os anos de 2010- 2015.

Mas não se pode deixar de nomear algumas das organizações que defendem e promovem os interesses da minoria afro-uruguaia, que de alguma forma participaram e participam deste processo, que é o de cuidar e patrocinar o Candombe patrimônio: ACSUN (Asociación Cultural y Social Uruguay Negro), matriz de muitas outras, CECAO, CECUPI (Centro Cultural de Integração), Africanía, Cuareim 1080, Centro Joaquín Lencina, OMA (Organizações Mundo Afro) entre outros. Para saber se a participação destes diferentes agentes culturais resultou no desenvolvimento de políticas que trouxeram algum fruto à comunidade do Candombe, necessita-se fazer um novo estudo e extenso. Pois, a questão é que este tema demanda um campo muito amplo de pesquisa, o que poderia acontecer num trabalho futuro.

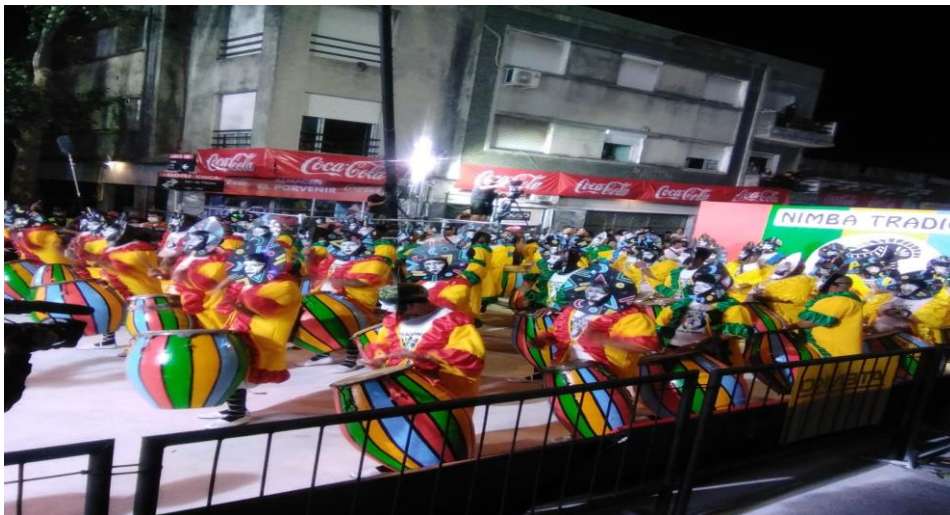
Voltando ao tema da defesa e principalmente ao que pensam os advogados da tradição, estes manifestam que o que hoje se faz se distancia cada vez mais de um espírito de expressão ancestral. Falando assim de uma ressignificação do Candombe em uma sociedade capitalista onde a expressão cultural se torna uma moda de consumo trivial em uma lista de opções de espetáculos.

E por que falar de trivial? Tomemos rapidamente como exemplo a dança, da qual também falaremos mais adiante. No universo da arte onde se constrói uma ideia, é um lugar em que todo se nutre de emoções, teremos por um lado a dança ritual, aquela que causa um "êxtase espiritual", onde ela a música funciona como uma porta de comunicação com o ancestral. Na outra ponta das emoções e sensações está o espetáculo-dança, que é uma criação artística para a festa, feita a partir das demandas direcionadas a um espetáculo. No caso da pratica musical negra do Candombe, acontece a mesma coisa, de um lado tem aquele que se manifesta nos finais de semana nos bairros de Montevideú, e outra feita para um "Espetáculo".

A espetacularização

Desfiles de Llamadas 11/02/2022

Imagem 4



(Desfile de Llamadas 2022- imagem cedida por Mary Costa)

Imagem 5



(Desfile de Llamadas 2022- imagem cedida por Mary Costa)

Defino espetacularização como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. O termo espetáculo, com sua raiz *specs*, de olhar, vem do latim que significa, basicamente, “tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar” (Antônio Geraldo da Cunha, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*). Dessa raiz derivou-se uma enorme gama de termos vinculados à ideia de distanciamento e objetificação de tipo ocularista: *spectator*, aquele que vê, é o espectador que aprecia o *spectaculum*, a festa pública ou espetáculo. E se *speculum* é o espelho, aquele que observa pode também dedicar-se à

speculatio e especular, isto é, realizar um escrutínio objetificador a respeito do outro que para ele se espetaculariza, ou por sua própria decisão ou porque foi, por sua vez, espetacularizado a serviço de um terceiro. (CARVALHO- 2003, p.83)

De acordo com Jose Jorge Carvalho esse processo que transforma eventos sociais ou comunitários em espetáculo, especificamente o Candombe de Montevideu que

Vem de uma longa história e o exemplo mais óbvio seria o circo romano: o espetáculo dos gladiadores no Coliseu tornou-se símbolo da ideia de entretenimento, alienação e manipulação das massas exploradas e excluídas do poder político. Também na Europa moderna, os autos-de-fé da Inquisição, as execuções e linchamentos dos déspotas franceses, as coroações barrocas, eram eventos concebidos como espetáculo para as massas. (Carvalho 2003, p, 83-84,).

Assim surgiu o conceito de como Carvalho chama: “um novo sentido de espetáculo”; e que este nascera ao começo século XIX com a sociedade que passara a ser usada pelo Estado e pelo capital através da indústria cultural. “A espetacularização é um processo multidimensional. Para começar, implica um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento.” (CARVALHO- 2003, p.83)

De acordo com Carvalho candombe é um processo cultural que possui sua lógica própria, ou seja, conforme a dos sujeitos que o produzem, e que está e redirecionada para entreter um consumidor que de alguma forma. O que provoca no espectador, é uma espécie de distanciamento sendo esta arte consumida e não defendida. Isto é, levando em consideração o alto número de pessoas que participam desta prática musical negra e não tem conhecimento ou interesses pela história da mesma. Porque para os donos do poder do mercado cultural e alguns outros “donos” das comparsas, a cultura popular precisa continuar sendo um espetáculo: “que não seja capaz de influenciar o horizonte de vida do consumidor. ” (Carvalho- 2003, p.83)

A reflexão sobre o papel das indústrias culturais no desenvolvimento cultural tem sua origem e pensamento da Escola de Frankfurt. No entanto, é no final dos anos setenta, quando a partir do grande debate sobre a Nova ordem

mundial da informação e da comunicação, que culmina com o informe Mac Bride²⁶.... (BONET- 2003, p.263).

Luís Bonet aponta que o conceito de Indústria Cultural, que fora desenvolvido na Escola de Frankfurt. É um conceito cujo tema fala da massificação das produções culturais daquela época. Mas, essa teoria muito bem pode se estender para compreender o presente com o avanço da globalização.

A UNESCO decide a criação de um Programa de Pesquisa Comparada, sobre a função e o lugar das indústrias culturais no desenvolvimento cultural. E é com base às informações resultantes dessas pesquisas, que um grupo internacional de especialistas, abre espaço a reflexão para tratar da importância das indústrias culturais, como protagonistas de uma real democratização e descentralização cultural. E da necessidade de inserir em elas a intervenção governamental, tradicionalmente muito setorizada como parte integrante das respectivas políticas culturais.

Por outro lado, o debate no seio da comunidade ibero-americana vem marcado pela prática inexistente de que políticas culturais integrem o papel estratégico das indústrias e conteúdo, inclusive a televisão no desenvolvimento integral da região dos países e dos países que a compõem. (BONET- 2003, p.265).

É importante compreender que esse processo de falta de políticas públicas, pela precariedade de meios disponíveis pelas assimetrias socioeconômicas, atraso tecnológico, baixo nível de desenvolvimento, pela idiossincrasia e particularidades de cada país, ou sub-região. A escassa produção de elementos artísticos de qualidade em todas as áreas se contrapõe à alta produção cultural, que responde aos interesses do mercado, que nos apresenta muitas vezes uma produção cultural massificada. Entendendo-se algumas práticas culturais dirigidas por um dono que pode ser produtor cultural ou empresa de comunicação, que decide como e quando devem acontecer as coisas, determinando também os perfis de aqueles que farão e decidirão os caminhos que tornara a

²⁶ O informe Mac Bride e a política sobre comunicação das UNESCO dos finais dos anos setenta, em boa parte responsável pela saída dos Estados Unidos e do Reino Unido da organização, defende um novo fluxo informativo não unidirecional, mais democrático, participativo e defensor das identidades culturais.

cultura popular. Acabando talvez com o espontâneo, surpreendente e intimista que é característica da mesma.

É importante frisar aqui, como se manifesta o patrimônio cultural que fez e faz parte da colonialidade do poder, como uma forma padrão direcionada pelo pensamento eurocêntrico. A ideia de patrimônio imaterial terá uma visão dos povos originários da América, onde estes foram idealizados a partir da racionalidade ocidental. Esta fortalece posições concomitantes à colonialidade do saber, assim como pela intensificação da violência do poder simbólico, à colonialidade do ser, e a raiz do olhar colocado sobre um “outro” exotizado, à colonialidade do ver. O que estamos falando aqui, é que as ideias de raça e racismo, organizam as ferramentas de dominação produzidas na gênese colonial do novo continente.

Com o tempo passaremos a ver que com o crescimento das sociedades capitalistas tende-se a valorizar o patrimônio em termos de consumo, o que resulta, muitas vezes, em uma espetacularização da cultura. Um dos efeitos perversos da patrimonialização é a própria valorização e exploração da cultura e de sua capacidade, como produto no mercado. O Candombe de Montevidéu também faz parte dessa indústria patrimonial em vários momentos oficiais, portanto, nos leva a entendê-lo, como outra prática cultural popular que fica vulnerável a ser explorado, pela indústria cultural que também se apodera do Carnaval. Nessa instância do Carnaval, ele se apresenta em vários momentos e espaços: o Desfile Oficial de Chamadas, o Concurso de Carnaval e o Carnaval nos bairros.

El Carnaval de Montevideo es seguramente uno de los carnavales más largos del mundo. Su duración es de unos cuarenta días, estructurados por el Concurso de Agrupaciones Carnavalescas realizado en el Teatro de Verano *Ramón Collazo*. El Carnaval se suele prolongar, sin embargo, por un tiempo indefinido debido a que el escenario del concurso está al aire libre y las lluvias en febrero son frecuentes en Montevideo (en el 2008 el desfile inaugural fue el 24 de enero y el final del Carnaval tuvo lugar el 10 de marzo con los fallos del concurso). (GENÉ- 2009, p.55)

Como eventos importantes para a prática da cultura negra no âmbito oficial, teremos o desfile de “Llamadas”, que é um momento (entendendo este momento, dentro de aquilo que consideramos e definimos como Candombe Espetáculo) sumamente importante para os negros dentro no Carnaval do Uruguai. Centra-se numa disputa, onde exclusivamente desfilam grupos de Candombe,

conhecidos com o nome de “Comparsas”. O seu local de apresentação tem duração de dois dias e é na Rua “Isla de Flores” o qual acontece, rua esta que é um símbolo importante para a manifestação do Candombe. Já que a mesma junta os bairros tradicionais considerado berço desta prática musical negra de Montevideu, como o são os bairros “Sur” e “Palermo”, ou também conhecidos como “Cuareim” e “Ansina”, respectivamente, vejamos que Miguel Gené pontua que

La presencia del candombe en el Carnaval de Montevideo está Documentada desde los años 30 del siglo. El término llamada parece que tiene su origen en los inicios del candombe en la ciudad de Montevideo. Antiguamente era común que las cuerdas de Ansina y Cuareim, los dos barrios montevideanos donde nació el candombe, se visitaran mutuamente. Cuando salía la cuerda de uno de estos barrios, con los tambores tocando, el sonido que producía se podía oír desde el otro barrio, constituyendo un aviso o llamada de que iban hacia allí. A este aviso los habitantes del barrio contestaban con las palabras “¡Yacomensa, yacomensa!”. Actualmente, este término se usa tanto para denominar el desfile de candombe en el Carnaval como para nombrar los toques espontáneos en el barrio. (GÉNE-2009, p.56)

Num segundo evento de participação das Comparsas no Carnaval, Miguel Gené refere-se a uma competência com duração de mais de 30 dias. E o terceiro evento é o momento de manifestação desta prática cultural negra, se fará em diferentes bairros, ruas, praças ou lugares públicos. Sendo as apresentações de estilo público ou privado, os populares poderão curtir as apresentações dos diferentes conjuntos de Carnaval de forma gratuita, ou colaborativa, tendo a intermediação ativa da prefeitura de Montevideu (que a partir de agora identificaremos como IMM) quem organiza trabalha junto com os camisões de bairro na organização. Ela também cumpre o papel de regulamentar a participação dos grupos no concurso e nos ventos oficiais de Montevideu. Também existem organizações particulares que organizam suas próprias agendas. E especialmente neste ano de 2022 surgiu outro tipo de organizações de artistas populares de carnaval, de nome “*Mas Carnaval- Alegria sin Padrinos*”²⁷. Cujas intenção é ter um carnaval participativo e sem concurso. E que tinha a pretensão de ter uma organização junto com associações de bairros e contando com a colaboração

²⁷ Mais Carnaval nasceu dentro de uma comissão formada em 2019 na União Única dos Carnavalescas do Uruguai (SUCAU). O carnaval alternativo que tinha a intenção quase sessenta etapas (palcos) mês de fevereiro com o apoio de moradores, organizações sociais e alguns municípios. <https://brecha.com.uy/> (acesso agos 2022)

espontânea e solidaria da população, para o montado de palcos e uma possível remuneração para os artistas. Se esse último não existir, não ia ser impedimento para a não realização do mesmo. Esta forma de viver o carnaval poderia se entender como uma retomada de reminiscências, de como se organizavam os antigos carnavais de começos do século XX na própria Montevideu.

É oportuno apontar alguns dos critérios sobre o concurso de carnaval

La presencia del negro en el carnaval montevidéano no data de 1870, época ésta en que se fundan las primeras “sociedades de negros”, como se ha repetido hasta el cansancio en artículos y hasta en libros. Cuarenta años antes, por lo menos, ya hay documentos que certifican la intervención del hombre de color, en calidad de tal dentro de las clásicas fiestas. (AYESTARÁN, p. 166-1972)

Lauro Ayestrán nos fala do carnaval de montevidéu, o autor diz que e a integração dos negros no carnaval é anterior à crença popular de que a participação do Candombe no carnaval estava diretamente relacionada à participação do branco no carnaval, como sempre se fez entender. Não é verdade que esta prática musical negra consegue entrar nesta festa pela mão dos brancos, já que em 1832 o Jornal satírico “*La matraca*” falava da participação dos negros nesta festa: “Unos van otros vienen; unos suben otros bajan. Aquí un turco, allí un soldado de la marina; el mamarracho de los Diablos, el cartel de la comedia. Por acá la policía, por allá los negros con el Tango.” (AYESTARÁN, p. 166-1972)

Imagem 6



Este esclarecimento se faz necessário para entender como a cultura negra se integra ao carnaval de Montevideu, o que contraria aquela versão de que esta prática musical se insere no mesmo lá pelo final do século XIX, através das associações de negros e Lubolos (homens brancos pintados de negro) das quais falaremos brevemente mais adiante. Sobre o concurso do carnaval Miguel Gené nos diz o seguinte:

Paralelamente a las actuaciones en el concurso, los distintos grupos actúan diariamente, cuando no tienen prueba puntuable y si su espectáculo es suficientemente atractivo, en distintos escenarios o tablados situados por toda la ciudad... Estos tablados, de gestión tanto pública (doce en 2008) como privada (ocho en 2008), contratan un cartel para cada una de las noches del Carnaval con distintos grupos de los que participan en el concurso oficial. Los grupos de mayor éxito en estos tablados son, sin duda alguna, las murgas, que pueden llegar a realizar hasta siete tablados por noche durante el Carnaval. (GENE. 2009, p.55)

Os eventos aos quais nos referimos, são regidos por regulamentados estabelecidos pela “Intendência (prefeitura) Municipal de Montevideu (IMM), e têm diretrizes a serem cumpridas para participar. No caso das “Llamadas”, para as “Comparsas”, participar é uma questão de honra, o que não acontece no concurso do Carnaval que depende tanto de uma boa organização grupal, como econômica. Pois, não todas as comparsas que estão competindo nas “Llamadas”, têm o suficiente suporte econômico para participam do concurso de Carnaval. Se bem estes dois eventos acontecem na mesma época do ano, organizada pela mesma entidade oficial a IMM, eles são dos eventos diferentes.

Os dois casos são concursos para competir e ser o melhor, do ano e não só são apresentados apenas ao júri, também há um público que paga ingressos. Neste ano de 2022 o carnaval aconteceu com algumas restrições ainda, devido a pandemia. Na rua, espaços foram restritos e guardando o distanciamento social determinado pelo Ministério da Saúde Pública o do país. Sendo assim poucas pessoas que puderam comprar ingresso para assistir o carnaval na rua, o restante da população de Montevideu assistiu ao evento pela televisão.

Normalmente o desfile de “Chamadas” e o desfile de Carnaval são realizados em espaços ao ar livre e pagos (palcos e cadeiras se colocarão ao longo do trajeto do desfile). Outra modalidade do concurso de “Carnaval” será feito em lugar fechado e pago, numa concha acústica, também ao ar livre, conhecida com o nome de “Teatro de Verão”.

La comercialización del Desfile de Llamadas genera, además, y sobre todo en los ámbitos más tradicionales del candombe, ciertas tensiones entre lo tradicional y lo popular. Las comparsas más tradicionales ven en la comercialización del Desfile de Llamadas una degeneración para el candombe. (GENÉ- 2009, p.58)

Esses espetáculos estabelecem uma distância do espírito tradicional do “Candombe raiz” (aquele da rua, o espontâneo), redefinindo ao “Candombe” e colocando-o dentro uma sociedade capitalista onde a expressão que predomina é aquela que conhecemos (como já foi falado anteriormente) como Indústria Cultural, ou feita para um o mercado de consumo.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial fue aprobada por la Conferencia General de la UNESCO, celebrada en 2003. En esa instancia, la comunidad internacional reconoció la necesidad de reconocer la relevancia de las manifestaciones y expresiones culturales que hasta entonces no tenían un marco jurídico y programático que las protegiera.” Y salieron a “proteger las culturas” porque ahora son “patrimonio de todos, de la humanidad”, a imponer una visión del mundo uniformizada. Tenemos que asumir que quieren borrar las huellas esenciales de cada cultura para convertirla en un souvenir destinado al consumo. Con el “rescate y salvaguarda” engordan sus cuentas bancarias y tiran algunas monedas de su monedero a los que le roban su patrimonio cultural. Que nos quieren imponer una nueva cultura globalizada, funcional, que produzca ganancias, reventando valores culturales, transformándolos en bienes de consumo. Así, se busca invisibilizar las marcas de identidad, de origen, de historia, de resistencia, que caracterizan cada cultura originaria y ancestral. (HUGO FERREIRA-Entrevista concedida em -15/2/2022.)

Por um lado, o “Candombe” se manifesta aos finais de semana nos bairros de Montevideú, de forma espontânea, por outro, tem-se o “Candombe” de espetáculo. Dessa forma, estamos na frente de dois candombes, o de resistência que sai para a rua o ano todo, e o de resiliência que é aquele que pertence ao período de carnaval.

É preciso entender que no “Candombe” uma coisa é a saída dos atabaques para o âmbito oficial de concurso (coordenada, oficializada, organizada pelo estado), *“La cuerda de tambores es, sobre todo en las comparsas de desfile, el Elemento principal”* (Gené-62/2009), e outra é a saída espontânea dos tocadores de Candombe em grupo na rua, onde eles por si próprios se agrupam e organizam.

“Las Naciones como las Cofradías Religiosas fueron forma de control social impuestas por el colonialismo europeo y continuando después con los

gobiernos criollos, ellas permitieron a los africanos y sus descendientes crearlas con sus respectivos etnónimos, reunirse y crear danzas y géneros festivos en los límites de la legalidad del gobierno;...como sucediera en toda América « se irán transformándose cimarronamente» desde estos espacios «se irán estructurando comparsas callejeras y fiestas de Santos Católicos a la manera africana». (FERREIRA. 1997, p.38-39)

As “*Llamadas*” rituais, não são desfiles, são de integração, unificadoras e diferentes àquelas chamadas espetáculos que se preparam artisticamente.

en 1956 que se Dan las llamadas oficialmente en realidad, el proyecto que le propuso la colectividad negra a la intendencia de Montevideo no eran llamadas; las llamadas eran una parte de una gran fiesta que duraría una semana con muchas actividades y propuestas integrales de todo lo que tiene que ver con la cultura afro, pero la intendencia, solo agarra la parte de las llamadas, lo convierte en un desfile, uno atrás del otro. Entrevista à “Chabela Ramírez”. (NACHO, EXPÓSITO- 2020, p. 234-235)

Por que falar do “Candombe” ritual e do “Candombe” espetáculo? é porque ele continua até hoje como um ritual de encontro de pessoas, associado à prática do ritmo, aos Sábados e Domingos, assim o tempo o permite, nos diferentes bairros de Montevideú. Nesse encontro, e estabelece uma manifestação músico dançante através da comunicação dos tambores, que em alguns momentos pode acontecer de forma espontânea. Quem toca na corda de tambores do bairro, se reúne no mesmo horário frequentemente, sem aviso prévio. Essa reunião acontece sempre ao final da tarde, ou no começo da noite, dando a sensação, de que os antigos antepassados negros estivessem regendo a marcação do tempo de encontro.

Vizinhos, amigos e familiares se reúnem para acompanhar o ritual que acontece durante o ano todo, mesmo com o cenário mundial de recolhimento e distanciamento social imposto pela pandemia de Covid19, nada nem ninguém é consegue parar a reunião desta manifestação cultural, só essa interrupção poderia acontecer através de uma repressão (depoimento citado em Chabela Ramírez. 2020 p.51, 1.7) por parte das autoridades governamentais e de segurança pública.

Por um lado, na rua da história, como já falamos num parágrafo acima, está o Candombe ritual, por outro lado está o Candombe espetáculo, que se apresentam todos os anos durante o Carnaval ou em eventos particulares. A inclusão dessa prática musical nos concursos de carnaval implica um reconhecimento da cultura afro descendente no universo da cultura nacional.

Embora que ao mesmo tempo apresente impactos musicais, já que a competição passa ser o eixo central das disputas, traz como resultado à transformação nos ritmos do próprio “Candombe” (o que trataremos no capítulo 3). O que também provocara mudanças nos vínculos sócias e empresarias, dentro e fora da Comparsa.

É importante entender que dentro de nossa procura de desapareções ou transformações de elementos desta pratica musical, tomamos em conta os rasgos africanos que se mantêm atualmente. É claro que existe, sem dúvida nenhuma, uma transmissão de informação, da primeira corrente musical religiosa africana (lembrando-se das duas correntes em quanto a sua evolução histórica propostas por Lauro Ayestarán, para a construção segunda corrente musical já americanizada e adaptada aos eventos religiosos do cristianismo.

Embora, essas duas correntes não se entendam totalmente dentro da mesma performance musical atualmente, mas vamos ter personagens que continuaram aparecendo, personagens os quais veremos nos outros capítulos. Também precisamos marcar algo que trataremos mais na frente, a desapareção do tambor de utilizado nos antigos rituais do Candombe de Montevideu, pelo menos seu nome, deixará de existir. Também desaparecem os nomes “*Salas de Nación*”, as irmandades (confrarias), ficando a interrogante de se também elas não se transformaram em comparsas. Ao desaparecer aqueles espaços, desaparecem os seus rituais internos, talvez seja nesse momento, que começa o distanciamento involuntário do Candombe com a religiosidade africana. Talvez estes conhecimentos se percam ou transformem adaptando-se às manifestações de rua (dúvida que poderia ser respondida futuramente em uma investigação mais profunda).

No transcurso da pandemia de COVID19 em Montevideu, várias famílias perderam a sua renda, o que levou a uma carestia, principalmente no que refere à comida. As mais afetadas com esta situação foram as mais pobres, tanto negras como brancas.

También sé de qué varias comparsas y varias agrupaciones han hecho ollas populares, han colaborado de diferentes formas con aquellos que menos pueden o que han sufrido más los efectos de la pandemia. Creo que eso es algo importante de rescatar. (TANIA RODRÍGUEZ. Entrevista 14/2/2022)

Algumas comparsas de Candombe assumem as chamadas “*Ollas Populares*” (panelas comunitárias), que são grandes panelões onde se faz comida

para a comunidade e tentar garantir pelo menos uma refeição diária para as mesmas. Também foram arrecadadas cestas básicas para serem doadas.

Las cofradías se sostenían como las contribuciones de los miembros, ya fueron < fruto de su trabajo como las recaudaciones de los bailes públicos, lo que les permite solventar gastos de misas, funerales y ayudas de los enfermos. (FRAGA, “et al.”.2008, p.36)

Não com isto estamos dizendo que as comparsas tornam-se uma confraria, mas, seu papel de solidariedade as aproxima.

“En Montevideo al igual que lo ocurrido en otras ciudades de América, como estudia Marta Goldemberg para el caso de Buenos Aires...: [Las cofradías] se organizaron en el marco de las Iglesias y los conventos, a semejanza del típico modelo de la hermandad lega religiosa de los de blancos, pero en forma separada de estos. Eran cofradías segregadas. Las había de blancos y de negros libres y de negros esclavos. (FRAGA, “et al.” - 2008, p.35)

É pertinente trazer esses esclarecimentos agora e não no momento no qual falamos das salas de nação e das confrarias, porquê de alguma forma, as comparsas vão cumprir o papel de assistência que esses grupos faziam, ao retomar aquela solidariedade que existia entre os africanos e seus descendentes naquele Montevideu antigo. É importante deixar claro que não são todas as comparsas que assumem um sentimento de empatia pelo próximo, também precisamos apontar que não existe uma ligação das mesmas com a igreja católica ou com outros tipos de religião, até onde a gente sabe.

Este Candombe do qual falamos até agora, vai sair para novos espaços, para outros bairros de Montevideu. Tocar em outras ruas, em outras cidades e outros países, ganhar novas fronteiras nacionais e internacionais, ganhar novo status e novas lutas.

E uma delas é a luta das mulheres, que querem ser reconhecidas, ao direito de ser mais um componente da comparsa a levar rítmico num instrumento. Elas querem ser também quem as orientem no passo da comparsa, querem exercer o papel no qual tem direito, como tocadoras de atabaque. Elas querem ser reconhecidas como personagens importantes e essenciais da comparsa, em todas suas áreas, desde a percussão até no seu papel predominante que foi sempre centrado na dança. E para entender a importância que tem esta reivindicação das

mulheres, seria interessante ver como é a organização e evolução da comparsa de Candombe.

Encabeçando a comparsa teremos um porta-estandarte (que leva o brasão do grupo), seguido pelos porta-bandeiras e símbolos da natureza, estrelas e lua (estes últimos elementos, imprescindíveis nos desfiles oficiais, Chamada ou Carnaval). Na segunda linha encontraremos o corpo de dança: este é o principal espaço para as mulheres dentro de uma comparsa, aqui teremos como destaque “Mamas viejas”, “Vedetes” e o corpo de baile em geral. Na terceira linha a corda de tambores (bateria de atabaques), ou como for chamada, formada majoritariamente por homens, ela é muito importante porque é ali que vai se marcar o ritmo da comparsa.

Apesar de que ultimamente existe a participação de mulheres como integrante de uma corda (Bateria), não muito expressiva. Dessa forma, encontramos, em geral, uma ou no máximo duas mulheres para cada 40 ou 50 homens.

La naturaleza física del toque de los tambores provoca también interesantes cuestiones de género relacionadas con el cuerpo. La dimensión física del candombe que, como veíamos, requiere mucha fuerza y resistencia, impone una supuesta barrera para que las mujeres puedan tocar. La mayoría de tocadores de candombe con los que hemos hablado coinciden en que lo realmente importante en un toque de candombe es que suene bien, independientemente de quién lo toque. Sin embargo, este discurso queda invalidado por el hecho de que son pocas las mujeres a las que se les permite tocar en las comparsas, y aún aquellas que lo consiguen siempre están en un segundo nivel y son las primeras a las que se le pide el tambor. (GENÉ.2009, p.46)

Miguel Gené nos adverte que não podemos afirmar que a mulher esteja totalmente integrada à corda de tambores da comparsa. Por um lado, existe um discurso de aceitação dos homens, mas, na prática não o demonstram. Definitivamente não basta ela ser boa, o homem tem que permitir a sua presença e permanência nesse espaço, sob pena de perder o atabaque, do qual ela é dona, se eles acharem que não toca bem, conforme Miguel Gené (2009, p. 46): “...son las primeras a las que se les pide”, entenda-se aqui, tirar o atabaque da mão dela e dar ele para outro homem.

Imagem 7



Foto: Arquivo Fotográfico do IMM –2015.

De acordo com o exposto anteriormente, para entender o lugar que ocupa a mulher na bateria do Candombe de Montevideu, precisamos fazer a seguinte leitura de que ela está ali fazendo parte da bateria, não porque esteja em questionamento o que ela sabe, está ali, porque o homem patrão da corda assim o quer. O dono da comparsa geralmente um homem, diz que ela podia estar e esta, não se questiona. Mesmo assim existiram homens que continuaram pensando, que a mulher estava invadindo o espaço masculino. E é nesta relação de gênero, a mulher que participa do Candombe termina sendo entendida (por grande parte da comunidade), como alguém que é um tipo de acessório que acompanha na festa, ao ser masculino e ao tambor. Ainda que ela tenha conquistado o direito de estar nesse espaço, mas, o lugar onde está será aceita sem questionamentos, é aquele pré-determinado pelo homem e a comunidade (de forma talvez até inconsciente), ou seja, fazendo parte do grupo de dança.

2.1. O CORPO QUE DANÇA CANDOMBE

La litografía de un dibujo al carbón, representa un “batuque”, sinónimo en este caso del Candombe. A un lado los hombres —soldados el batallón de libertos— con sus tamboriles que sostienen, de pie, entre las rodillas. Esos tamboriles en cuanto a su estructura y dimensiones son exactamente los que aún hoy se practican en Montevideo y se llevan colgados al costado izquierdo por medio de una correa. Al otro lado se hallan las mujeres batiendo las palmas. Es decir: la diferenciación de sexo ya está definida y como tal la danza no pertenece a un concepto coreográfico “colectivo”. En el centro se observan tres hombres y una mujer; el segundo personaje masculino, con el cuerpo echado hacia atrás ensaya un paso bien conocido del Candombe uruguayo. El movimiento general de todos los personajes

apresado con feliz graficismo, responde a lo que aún hoy puede verse en el carnaval montevidiano.(AYESTARÁN- 1953, p. 72)

Imagem 8



Fig. 45. — UN BATAQUE DE LA ÉPOCA DE LA GUERRA GRANDE. Litografía publicada en el periódico "El Tambor de la Línea", N.º 2, Montevideo 1843 (Biblioteca de la Universidad de la Plata)

Um batuque da época da Grande Guerra litografia publicado no Jornal "El Tambor de la Linea" Nº 2- Montevidéu 1843 (Biblioteca da Universidade de La Plata)

Abro este item com uma litografia para mostrar o papel que os corpos representaram nesta dança do Candombe desde seus primórdios. Por um lado, os homens tocando os atabaques por outro, as mulheres batendo palma. Como afirma Lauro Ayestarán (1953-p.72): ao se referir a performance do Candombe: *"la diferenciación de sexo ya está definida y como tal la danza no pertenece a un concepto coreográfico "colectivo"*. Desde os primórdios tínhamos o binômio pré-estabelecido uma parte da performance do Candombe formado por homens/atabaques e por mulheres/dança. Para reforçar o que falamos anteriormente sobre a mulher e sua procura por espaço como tocadora de atabaque. E da sua procura por novos espaços, dos que vamos ver mais a frente.

Entre os movimentos do corpo, há o tecido da carne que os duplica, sustenta e alimenta a dança. Cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, por meio dos movimentos, encontra-se o sentido da nossa interrogação, na carne das coisas, o corpo torna-se sensível exemplar, matéria de criação. "Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 176). O coreógrafo, o bailarino e mesmo o público esgarça os sentidos do corpo, cria novas espaços e percebe novas configurações

estéticas que ultrapassam os códigos já institucionalizados em dança. (LACINCE, NOBREGA- 2010, p. 253)

Entende-se que a dança é como algo que navega pelo mais profundo de nosso corpo, invadindo e atravessando cada ponto sensível dentro dele, desde o auditivo, passando pela visão, ela vai tomando conta de nossas sensações motoras, mudando até a respiração. Adestra nossos corpos e por meio de vários elementos (ritmo, tempo, espaço), desencarnando os, tirando-os de sua apatia, para torná-los em algo material. O corpo que dança é o corpo sonoro. Pois, de tal forma que utilizando a música como ponte, ele pode ser o meio de comunicação das ideias, de exploração dos objetos. O corpo como uma imprevisível rede de conexões com o ser e o mundo, estabelecendo uma fala entre coisas internas e externas ao mesmo. E por isso, que fazer dança a partir do corpo é um ato político que reinventa a dança de maneira crítica e excepcional.

A dança do Candombe, assim com o tronar de seus atabaques é crítica. A dança deste ritmo, embora tenhamos uma proporção quase equilibrada de bailarinas/os negras/os e brancas/os, esta continua se destacando como uma prática historicamente pertencente à população negra da cidade de Montevidéu. Por muito tempo a passagem dos rituais africanos, trazidos pelos escravizados, ocorreu em um processo de rápido intento (ainda que fracassado) de aculturação, onde a cultura hegemônica branca da época da conquista impôs seus próprios padrões. Nessa rápida tentativa assimilação depredadora por parte dos colonizadores na América, a cultura trazida pelos homens e mulheres sequestrados e arrancados da África, escapou e entrou pelas rachaduras deixadas de forma despercebidas por este, para poder sobreviver.

Esse processo de tentativa de aculturação trouxe um novo formato para os negros, tanto em suas práticas quanto em seus costumes, pois surgiram novas formas de apresentar sua manifestação cultural. Com novas danças influenciadas de velhas danças, europeias, africanas, e as dos povos originários de América, no Montevidéu do passado, elas iam se apresentar ao grito, ao chamado do “Yacumenza”.

Yacumenza

“De las vías de Palermo

Saltan recuerdos de antaño,

Cuando la diosa Gularte
 Plumereaba su reinado
 En los calientes febreros
 Con tamboriles quemados.
 Las noches de yacumenza
 De vino se están pintando
 Y en el Convento del Medio
 Serpentean los volados.”
 (José Carbajal- música “Yacumenza” 1970)



<https://www.youtube.com/watch?v=bRPkKu45sJM> (Ouvir a música)

No fragmento acima, o cantor e compositor uruguaio José Carbajal “El Sabalero”, fala de lembranças do Candombe popular de rua, num novo formato de desfile: “Saltan recuerdos de antaño, La noche de Yacumenza”. Porque o grito de “Yacumenza”, mais que um chamado, é a conexão do passado com o presente. Era o chamado, que por sua vez tinha forma de um grito necessário para reunir as pessoas e todas juntas, preservar na memória a força da cultura africana. Esta palavra o “Yacumenza” é resultado do dialeto conhecido como “Bozalón”, que era entendida como “já começa” O “Bozalón” era uma forma particular de comunicação dos negros na colônia: *“Con su espontánea manera de Hablar el negro, creó una especie de dialecto dentro de nuestro idioma dando así origen a un nuevo alfabeto fonético digno de estudio y de la mayor atención.* (CARAMBULA.1995, p.154)

A análise morfológica da palavra “Yacumenza” é importante, mas, o relevante aqui, é que esta palavra utilizada a chamar as pessoas para participar da festa dos negros (para tocar ou dançar) no Montevideu colonial, vai desaparecer do atual vocabulário dos candombeiros. Tornando-se um elemento desta pratica cultural, ainda que seja no plano linguístico, que precede uma ação, que vai desaparecer na cultura do Candombe.

Mas é que a partir do grito do “Yacumenzá”, que o chamado, a raça negra ganhava as ruas de Montevideu. As saídas dos negros para as avenidas, com o tempo quebraram as restrições impostas pelos governantes e se transformaram em espontâneas, tornando-se rapidamente em uma espécie de desfile, e é assim que aquela antiga festa de negros começara a ser um espetáculo para os outros.

Como consequência deste processo de aquisição de novas performances, a prática do Candombe teve a integração de novos elementos humanos para participar da festa. Mas, estas mudanças não só foram de forma externa também aconteceram de forma interna, os brancos, de outras culturas não africanas, se integraram, às comparsas dando-se início à criação das comparsas “de Negros e Lubolos”²⁸, que tocavam a música e interpretavam a dança dos escravizados negros. Esses grupos vão substituindo simbolicamente as sociedades africanas quando elas deixaram de aparecer. Estas comparsas de Negros e Lubolos vêm com uma tentativa de reconstrução da dança negra e a incorporação de elementos característicos das antigas danças em uma coreografia mais simples, mimetizando os personagens típicos e o passo peculiar do Candombe. E essa reinvenção de coreografias tem a ver com uma readaptação cultural em tempo e espaço: “A cultura permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas, também adaptar este meio ao próprio homem, a suas necessidades e seus projetos.” (CUCHE. 1996, p. 10)

A cultura que se transforma da qual Denis Cuche fala, não vai ser só para que os brancos ganhem às ruas, ou para que estes, simplesmente possam entreter a seus pares, porque por outro lado, o Candombe também ganha um novo formato com o qual os negros e sua cultura, novamente terminam ganhando as ruas de Montevideu, especialmente quando acontecem festas religiosas cristãs, como por exemplo, as honras a “San Benito de Palermo”.

Durante la ceremonia del candombe se hacía presente todo el cortejo. Entraba el santo un San Benito en madera tallada— sobre una parihuela que sostenía sobre sus hombros cuatro figurantes de fuerte complexión y elevada estatura. Detrás de él avanzaban el rey y la reina; el primero con casaca militar vistosa que pedía prestada a su amo, lleno el pecho de medallas y sobre la testa, dorada corona. La reina cargada de chafalonías, grandes collares de cuentas de vidrio y su correspondiente atributo real. Junto a ellos, venía el príncipe o los príncipes, niños ataviados con lujo que se suponían hijos de ambos. A manera de séquito marchaban en dos filas: hombres y mujeres en pareja y por último el grupo de instrumentalistas con mazacallas, marimbas y los infaltables tamboriles. Haciendo saltos en torno al cortejo avanzaban el gramillero y el escobillero. Éste último daba inicio y fin al candombe; abre camino con su escoba y su buen trabajo significaba buenos augurios frente a los malos presagios de la agrupación...De alguna

²⁸ Lubolo - Pertencente ou relativo a um grupo carnavalesco formado por negros e brancos pintados de preto, que agem ao som de tambores.

manera, San Benito, ha sido en Uruguay mucho más que San Benito de Palermo. Ha sido el santo negro, que dejó una huella profunda en la comunidad de esclavos y quien les permitió con su testimonio, el acercamiento a la celebración litúrgica del catolicismo colonial, aportando lo propio de la cultura afro²⁹.”

Imagem 9



(Iglesia Católica de Montevideo- San Benito de Palermo ¿Y el Candombe? 2018)

O tambor e o Candombe vão adquirir mais visibilidade no contexto da cidade, ou melhor, daquela cidade de finais do século XIX, começo do século XX, que estava em processo de modernização, que levava aos poucos, o ritmo negro, a tornar-se parte de um produto carnavalesco. Já dizemos anteriormente que a imersão desta prática musical no feriado nacional, foi acompanhada por um sentimento de distanciamento tanto dos negros como dos brancos, daquela cultura africana ancestral, e é neste instante da história onde aparece uma mistura entre fascínio e rejeição, principalmente entre os negros. Fascínio pelo novo que ganha às ruas, e que é como se o povo negro ganhasse uma espécie de liberdade para praticar o Candombe. E rejeição porque para outros fica a sensação de que no momento de sair para a rua e o ritmo negro e tomar novas características, estaria ficando mais longe de seu papel de conexão como o ancestral. Neste momento poderíamos nos arriscar a dizer que estariam começando os questionamentos que marcam a diferença entre o Candombe “Ritual” e o candombe “Espetáculo”.

Mas, apesar de ter umas mudanças visto a nova performance que se lhe impõe, a partir de sua inclusão no carnaval, o Candombe conseguiu manter a paixão

²⁹ O autor é um frade franciscano e está atualmente na comunidade de José León Suárez (Buenos Aires, Argentina). No momento da realização do trabalho, estava na Residência Universitária Franciscana e na Paróquia San José y San Maximiliano Kolbe, no bairro Sul de Montevideú.

que se entende para muitos como ancestral, que vai ocorrer nas convocações conhecidas como “chamadas de bairro”. São desfiles de comparsas de negros e lubolos, ainda que com o passar do tempo serão de comparsas mais lubolas (brancas), notando-se aqui numa evidente apropriação da cultura negra, por parte de outra diáspora (tema que poderia ser desenvolvido em outra pesquisa). Mesmo assim, ainda que isso se deu de forma espontânea e integradora, este tipo de chamadas, revivem nos bairros, uma espécie de disputa territorial de ritmo e força.

Nestes eventos de bairro é que encontraremos aquela transgressão alegre e participativa que é a essência desta prática musical negra, e onde finalmente veremos o ressurgimento de uma cultura popular de resistência, como em seus primórdios, principalmente durante a ditadura cívico-militar instaurada em 1973.

Mas onde se mantinha forte essa cultura do Candombe era principalmente nos “Coventillos” (cortiços), o lugar de origem dos três “Toques Madres”³⁰ desse ritmo. Estamos falando dos cortiços de *Cuareim, Ansina e Gaboto*, onde as pessoas negras, brancas e pobres moravam, e principalmente, onde se misturavam diferentes culturas. Através da história desses casarões, construídos com o intuito de ter quartos de aluguel para os trabalhadores, entenderemos a sua importância ao saber onde estes estavam localizados e o que tem a ver esses espaços, com a cultura de resistência, com prática musical e com o próprio povo do Candombe.

2.2. OS CORTIÇOS.

Os cortiços estavam centrados principalmente na Cidade Velha ou nos bairros Sul, Palermo, Aguada e Reducto. Alguns deles foram construídos nesses bairros, pois estes eram próximos ou locais vizinhos no centro da cidade, lugar onde se concentravam a maioria dos postos de trabalho daquela época. Portanto, os trabalhadores preferiam morar perto do local de emprego, pelo centro da cidade.

No mesmo período da construção desses cortiços finais do século XIX, partes das oligarquias da época começam a migrar do centro da cidade, e alguns habitaram de forma permanente. Para onde antes eram suas casas de campo e que

³⁰ Toques madres é a denominação que vai se dar a três tempos de rítmicas visivelmente diferenciados do candombe, que caracterizam a cada cortiço.

ficavam áreas localizadas no que se considerava a região rural de Montevideu, o que conhecemos atualmente como os bairros “Prado e Lezica, Paso Molino”. Essa migração também foi fruto do medo causado pelas epidemias que assolaram a cidade ao longo do século. Ao que podemos somar para que essas epidemias proliferaram devido à aglomeração de pessoas, num ambiente com falta de higiene e saneamento básico principalmente). Por isso, o centro da cidade se tornou um lugar barulhento e chato de se viver. Sendo assim, a alta burguesia preferiu viver em lugares distantes do centro político comercial. Principalmente, a partir do século XX, esse seguimento social desloca-se para leste em direção ao litoral do país.

Para os imigrantes europeus e grande parte da classe trabalhadora, ao final do século XIX e começo do XX, os cortiços foram a principal solução habitacional no rápido e crescente processo de modernização da Cidade. Também no plano cultural, esses foram lugares onde se continuou com a construção de um modo de vida ligado à prática musical do Candombe. O cortiço além de apresentar um lugar físico, é um lugar “antropológico, portador de un principio de sentido para quienes los habitan y de un principio de inteligibilidad para quienes lo observan” (ALFARO/ COZZO.2008, p.8)

Os cortiços eram comuns na América latina do século XIX, e apresentavam características arquitetônicas diferentes, alguns deles foram planejados e destinados a habitações de arrendamento e outros eram casas abandonadas pelos seus antigos proprietários e seriam modificadas e adaptadas para cumprir essa função. Dependendo do lugar (cidade, país), tinha um nome diferente, “*Conventillo*”, “Cortiço”, “Inquilinato”, etc. A cidade de Montevideu teve muitos conjuntos habitacionais com essas características e, alguns deles vão virar sítios de referência, e territórios do Candombe.

Imagem 10

Foto: Arquivo Fotográfico do IMM - 1950.

Estas são casas coletivas que estavam divididas em cômodos, para serem alugados de forma independente. Os serviços gerais agrupados para uso comum, vão desde uma simples fileira de habitações, onde, às vezes, a rua era o único espaço ao ar livre. Também existiam outros cortiços mais complexos, como um ou mais pátios comuns ou mais andares. Donas de uma peculiaridade arquitetônica, se caracterizavam principalmente pela arte europeia. Algumas dessas casas, foram também construções que representaram um símbolo do poder econômico de algumas famílias que viveram dentro da cidade amuralhada, entre os séculos XVIII e XIX. Em seus pátios nasceu o tango e que seus tetos, e paredes tremiam ao dançarem ao som dos tambores do Candombe.

Imagem 11

Foto: Arquivo Fotográfico do IMM - 1950.

A expansão dos cortiços.

A cidade de Montevideu experimentou na segunda metade do século XIX um importante impulso de expansão urbana, resultado das transformações que ocorriam a partir da primeira investida modernizadora (1876-1903), uma delas é a industrialização. O êxodo da população do campo para a cidade é uma das consequências dessas transformações, o qual também devemos somar o fluxo constante de imigrantes vindos da Europa. A primeira modernização (1876-1903), com seus avanços, estava ligada à necessidade de moradia para os setores populares, naquela época o cortiço era uma das modalidades habitacionais de Montevideu.

Estas moradias proliferaram no que hoje é conhecido como o centro de Montevideu e pela parte antiga da cidade conhecida hoje como “*Ciudad Vieja*” (a parte interna da cidade murada de Montevideu Colonial). Nelas moravam jornaleiros, empregadas domésticas, costureiras, engraxates, porteiros e outras pessoas que exerciam seu trabalho no centro da cidade.

A seguir veremos um quadro que indica o índice populacional dos cortiços entre finais do século XIX e começo do século XX na cidade de Montevideu.

População e Cortiços em Montevideu

Tabela 5

ANO	NÚMERO DE HABITANTES DOS CORTIÇOS	NÚMERO DE CORTIÇOS	POPULAÇÃO DE MONTEVIDÉU	PORCENTAGENS DA POPULAÇÃO TOTAL
1876	15.274	552	119.000	12.80
1878	17.024	589	115.000	14.80
1884	14.650	439	164.000	8.90
1908	38.080	1.130	309.231	11.34

(ALFARO, COZZO -2008, p.54)

A par desta modalidade, foram também construídos edifícios para serem casas coletivas – cortiços propriamente ditos – compostas por dezenas de quartos independentes e um conjunto variável de serviços comuns.

Segundo Alfaro/Cozzo os habitantes dos cortiços

La abigarrada multitud de tanos, gaitas y gringos compartió sus días con otros sectores de las clases bajas: con los criollos pobres que el alambramiento de los campos había expulsado del medio rural, o con los descendientes de los negros libertos, sobre todo en los numerosos conventillos que, como el Mediomundo se emplaza en la costa sur de la ciudad. (ALFARO/COZZO- 2008, p.18)

O trabalhador da época recebia um salário médio de 25 pesos e o aluguel de um quarto no cortiço era de 4 pesos. Uma casa modesta poderia ser alugada por 9 e 10 pesos, mas ficava longe do local de trabalho, e muitos preferiam morar perto do trabalho, por isso, alugavam esses quartos. No Uruguai do final do século XIX, trabalhadores, artesãos, que segundo o censo de 1889 dos 59.000 assalariados 43.000 eram estrangeiros, vão ser os principais destinatários neste tipo de moradias, principalmente, porque uma peça de 4 pesos era inacessível a outros trabalhadores.

A fines del siglo XIX y principios del XX, la economía uruguaya estaba experimentando grandes cambios derivados de su integración en la economía internacional. El sector exportador, apoyado por la modernización del transporte, impulsó el auge económico. El desarrollo de una economía urbana generó una mayor demanda de mano de obra en la manufactura y los servicios. Las estimaciones realizadas de acuerdo a la taxonomía de Global Project dan cuenta de este proceso. Desde 1858 hasta 1908, se produce un aumento importante de los asalariados en estas décadas. Como parte de esta transformación de la economía, el peso relativo de los trabajadores autónomos y los empleadores disminuyó. La etapa se corresponde con el establecimiento de las primeras grandes fábricas textiles, cervecerías, saladeros y frigoríficos, etc. Como consecuencia de este proceso de asalarización disminuyó la proporción de personas sin ocupación declarada (familiares productores y no productores)” (CAMOU.2020, p.19)

Distribuição da população por grupos de idade (15 +). Montevideo (%)-Fuentes: Censo Nacional de 1908.

Tabela 6

	Uruguayos		Extranjeros	
	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
15-29	28,7	31,3	20,3	20,3
30-49	15,8	16,3	36,7	34,6
50+	5,1	5,5	35,5	33,4

(CAMOU-2020, p.22)

Nas observações de Alfaro, Cozzo e Camou, como se pôde notar, também através dos dados do censo de Montevidéu de 1908, que a população cresceu. E isso vai acontecer por consequência do desenvolvimento econômico da cidade. Esse desenvolvimento requer ter uma maior mão de obra e esta precisa morar na cidade e preferencialmente no centro, para tomar conta do sistema portuário que é a principal rota de saída de mercadorias produzidas no país até hoje, e ele faz parte do centro comercial de Montevidéu.

Por outro lado, outros trabalhadores, vão morar nas regiões periféricas da capital, o que antes era considerada zona rural e isto vai acontecer, pelo crescimento e aparecimento de novas fábricas, principalmente da indústria têxtil nas regiões periféricas da cidade. O crescimento acelerado dessas fábricas e sua posterior decadência, terá uma relação direta com os negros, os cortiços, e o Candombe. Pois, será num prédio abandonado de uma delas, onde se escreveu uma parte triste da história, ou seja, a diáspora negra uruguaia

A seguir este trabalho vai se concentra em aqueles cortiços que se tornam pontos de referências para a prática da cultura do Candombe e territórios onde nascem os chamados e diferentes toques maternos do Candombe de Montevidéu.

O Cortiço do “Médio Mundo”

“Y el día 3 de diciembre -voy a ser sintético, lo más posible- fue elegido porque, dice el Diputado que: “El 3 de diciembre de 1978 sonaron especialmente los tambores en la llamada ‘Por última vez’ en el medio mundo, uno de los templos fundamentales del candombe. Ese día tuvo lugar esta manifestación y llamada en defensa de aquel legendario conventillo condenado a la demolición por la dictadura militar que dispuso el desalojo forzado de sus habitantes, al igual que en el hermano conventillo de Ansina un mes después. Lo sucedido aquel día fue un acto espontáneo con mucho homenaje de despedida a una de las cunas inspiradoras del candombe, de compromiso con su legado y también con mucho de rechazo y resistencia a una arbitrariedad cargada de racismo de quienes sostenían que los negros y sus tambores empobrecían la ciudad y no podían vivir en el centro de Montevideo, perjudicando su particular atractivo turístico e inmobiliario. Se extinguió así una de las cunas nutrientes del candombe y se procesó la expulsión de muchos uruguayos y uruguayas afro descendientes de los barrios Sur y Palermo, donde la comunidad negra estaba tradicionalmente afincada en gran medida. Fueron dispersados por diversos barrios, en especial la periferia de la ciudad de Montevideo, radicados en establecimientos recordados como los de Martínez Reina y tantos otros en donde fueron conducidos llevando consigo su cultura y tambores, difundidos más aún entonces hacia la ciudad y todo el país en un largo proceso que hoy continúa. Aquel 3 de diciembre aparece en el contexto histórico como un hecho que evoca la importancia, presencia, difusión del candombe, el protagonismo central del tambor en los momentos que importan a su gente

y su profundo contenido social de resistencia, mecanismo de defensa, afirmación y construcción comunitaria, respuesta de una expresión de racismo símbolo de dignidad ante la adversidad de los afrouruguayos, triunfo de un pueblo y su cultura sobre la intolerancia y la barbarie de aquellos que intentaron sin éxito despojarlos y hacerles desaparecer sin valor su patrimonio.”

(MASSEY- ACTA Nº 54 En Fray Bentos. Junta departamental do Departamento de Rio Negro-pag70/2006)

Imagem12



Endereço: Cuareim 1080 Datas de início: 1884 (Foto - Revista Mundo Afro 08/01/1988)

A imagem faz alusão ao despejo e posterior demolição dos Cortiços sítios referentes do Candombe em Montevideu, feita pelos vereadores Luís Massey e José Luís Almirón. Requerimento para apreciar na Câmara a questão relativa à aprovação da Lei 18.059, que declara o dia 3 de dezembro como o "Dia do Candombe, Cultura Afro-Uruguiaia e Equidade Racial". Processo 1032 /2006.

Três de dezembro de 1978, foi a data que os moradores do cortiço do “Médio mundo”, tiveram que dizer adeus a seus lares, a suas vidas e a grande parte de suas histórias. Para falar dos cortiços precisamos dizer que os mais relevantes para o Candombe, foram demolidos, e contar a história deles não é simplesmente falar de estruturas de ferro e cimento, estes foram moradias até finais do século XX (1978-1979), de homens, mulheres e crianças negras e brancas pobres. E também base e ponto de resistência da cultura e da história africana, assim como da prática musical do candombe de Montevideu. Das histórias das lavadeiras, das cozinheiras, das passadeiras, dos trabalhadores do porto, dos carregadores, dos garis. Espaços que também guardavam na memória de suas paredes, os contos de histórias antigas, dos negros que acendiam as luzes nas ruas da cidade velha, dos que

traziam água, os que vendiam pastéis ou “mazamorra” (canjica), os que queriam ser libertos, os que se libertaram, e os que não.

Quando demoliram esses lugares não caíram só os pedaços de paredes e pias, caíram também pedaços de vidas e de histórias, impulsadas por aqueles que tentando apagar o passado, trincaram o presente, colocando um ponto de interrogação no futuro. E falamos ponto de interrogação, porque quando os cortiços desapareceram, o povo que morava ali, foi distribuído pela cidade juntamente com o ritmo e a cultura do Candombe.

O cortiço do “Médio mundo”, um dos demolidos, era talvez o mais emblemático para o povo negro e sua diáspora, que estava localizado na Rua “Cuareim 1080”, entre as ruas “Durazno e Carlos Gardel”. O seu terreno foi adquirido em 1871 por Francisco Piria, que, em 1884, vendeu parte do terreno a Miguel e José Nicanor Risso. Este tivera a iniciativa de criar uma casa de aluguel que foi confiada ao construtor Alejandro Canstatt. As obras culminaram em 1885, quando foi inaugurado e ficou conhecido como “Conventillo Risso”. Composta por dois pisos dispunha de 40 quartos, distribuídos por um pátio central, 32 tanques para lavar roupas e um poço de água no meio. A sua maior dificuldade era o fato de ter muitos habitantes e só ter apenas 4 banheiros, dois por andar, não ter cozinhas comum, por tanto, os moradores tinham que cozinhar nos seus respectivos quartos.

Imagem 13



(Foto Arquivo da Biblioteca Nacional do Uruguai- *Conventillo* Médio mundo- 1960)

Imagem 14

Imagem 1 (Foto Arquivo da Biblioteca Nacional do Uruguai- *Conventillo* Médio mundo)

Imagem 15



Imagem 2 (Foto de minha Autoria local onde ficava o Cortiço Médio Mundo, Rua Zelmar Michelini, 1080- Fevereiro, 2022)

Imagem 16



(Foto de minha Autoria local onde ficava o Cortiço Médio Mundo, Rua Zelmar Michelini, 1080- fevereiro, 2022)

Do antigo cortiço agora só fica uma placa que diz: “*Em reconhecimento à comunidade afro-uruguaia e às famílias deslocadas deste lugar pelo terrorismo de Estado em 1978- Comissão Nacional Honorária de Lugares de Memória*”. Se prestarmos atenção na placa indicadora do número do lugar, poderemos notar que o nome da rua também foi trocado, de “Cuareim” para “Zelmar Michelini”.³¹ Aqui precisamos apontar que teve nesta ação um erro político, porque isto acontece em plena democracia e com o governo Municipal da Frente Ampla em 1986. Visto que o fato de trocar o nome original da rua, com o intuito de homenagear o mártir caído e desaparecido pelas mãos da ditadura cívico-militar, ação esta de homenagear a este representante da luta por igualdade social e liberdade, que deve de ser considerada válida e justa, e ao mesmo tempo preservar a memória da cultura do Candombe.

Vale frisar que a derrubada deste cortiço, não vai passar despercebida. No âmbito sociocultural teremos várias manifestações que farão frente a este intento de apagar a cultura negra e não só do centro da cidade. A música popular, que foi e é uma arma importante de resistência sócio-político cultural, se fez a voz do povo em tempos de ditadura e censura, e vai também se manifestar contra a demolição deste cortiço:

Veinte negros

Veinte negros de Palermo
 Cantaban sus tristezas
 Entre botellas de vino
 Que iban quedando vacías...
 Y mientras aquellos negros
 Amor de barrio evocaban
 Veinte blancos por monedas
 Medio mundo derrumbaban

Pareceres – Yo Sé Un Camino Hacia El Sol-1983



<https://www.youtube.com/watch?v=yqXQXE0Dgfl>
 (Ouvir a música)

³¹ Em 1986, logo após o fim da ditadura militar, os nomes de várias ruas do Centro foram alterados. Ou foram modificados alguns trechos delas no sentido centro beira mar, um deles foi a rua Cuareim que passou a se chamar Zelmar Michelini.

O cortiço de Reus não Sul (cortiço de Ansina)

A construção deste conjunto habitacional, de autoria do Engenheiro. Juan Tosi, foi uma empreitada da Empresa de Crédito e Obras Públicas de Emilio Reus, em continuidade com a linha de investimento urbano desenvolvida no Norte da cidade.

O bairro “Reus al Sur”, mais conhecido como cortiço de “Ansina”, foi uma área de dois blocos de casas de aluguel que constituiu um dos primeiros conjuntos habitacionais públicos de Montevideú, no final do século XIX. O conjunto habitacional representou o crescimento dos investimentos destinados à habitação da classe trabalhadora e dos setores médios.

Endereço: San Salvador esquina Ansina

Datas de início: 1888 - Programas: Habitação Coletiva

Imagem 17



(Foto Arquivo da Biblioteca Nacional do Uruguai- *Conventillo Reus al Sur*1900)

É importante frisar que esses empreendimentos habitacionais, originalmente eram destinados às famílias de baixa renda, abrigando principalmente a população imigrante devido à acessibilidade dos aluguéis. Por volta de 1900, a população afro descendente já era a maioria no complexo e seu entorno, tornando-se este, juntamente com o Cortiço de Médio Mundo, um dos sítios conhecido como uns dos berços do Candombe atual.

Imagem 18

(Foto Arquivo da Biblioteca Nacional do Uruguai- Cortiço Réus al sur “Rua Ansina”1900)

Imagem 19

(Foto de minha Autoria local onde ficava o Cortiço Ansina - “Réus al sur” - Rua Ansina”, 2022)

Estas casas ao longo do tempo sofreram uma lenta deterioração material. Assim como aconteceu com o cortiço do “Médio Mundo”, seus habitantes foram despejados. O que tornou de fato um novo desenraizamento, com uma aparente similitude àquele que arrancou os africanos de sua terra, transformando o desenvolvimento cultural da comunidade que ali residia, assim como provocara, transformações socioculturais, nos diferentes bairros de Montevideú, aos quais essas pessoas despejadas, foram levadas.

Outro edifício que também tem a ver com a história da resistência negra, é conhecido como cortiço do “*Barouquet*” (Cortiço *Gaboto*), que funcionou como casa de aluguel na Rua Paysandu e Gaboto, no bairro Cordón entre os anos 1887 e 1965. No final da década de 1970 foi despejado, já no ano de 2012 a IMM o declarou em ruínas e foi finalmente demolido em 2014.

Sem dúvida, o lugar mais importante onde se localizavam os cortiços era no centro da cidade velha e nos bairros da Aguada e Reducto, bem como nas áreas vizinhas aos estabelecimentos industriais, evitando assim, como já dizemos, longas e onerosas transferências das pessoas a seus locais de trabalho. Mas, as demolições ainda que se enquadrasse segundo as autoridades, em questões de deteriorações arquitetônicas dos cortiços, obedeceram ao apagamento de registros da cultura negra do centro da cidade (como já o mencionamos).

Imagem 20



Foto: Arquivo Fotográfico do IMM (Intendência Municipal de Montevideu) - 20014.

Todo esse processo vai se acentuar de forma rápida e desumana na ditadura cívico-militar instaurada no Uruguai, no final da segunda metade século XX, 1973.

2.3. A DITADURA E O CANDOMBE

Não podemos falar do Candombe como expressão cultural e social sem falar da ditadura cívico-militar que ocorreu no Uruguai entre os anos de 1973 e 1985. Esse processo trouxe arbitrariedades, sequestros, desaparecimentos e mortes. Junto a isso tudo, um vigoroso desejo de destruição, demolição e extinção de registros da cultura da raça negra e seus centros de gravitação, através de uma política indubitavelmente racista e segregacionista que tinha como objetivo a expulsão dessa cultura, do centro da cidade. E mais, o embranquecimento da cultura Montevideana e por consequência da cultura nacional.

Desalojo

“Te vi creciendo al compás del viento
Que sopla del lado acá del murallón
Por esas baldosas que un día te vieron creciendo
Riendo y llorando por lo que pasó

Un día te hiciste hombre de pronto
Tu mama llorando junto al camión
Y el hombre del portafolio se ataba el zapato
Y eran como siete hombres llevando trastos
Cinco hermanos una cría y tu batá.

Ya se pasaron tres años de aquel triste día
Tu mama es solo un recuerdo de una linda flor
Y el hombre del portafolio aplaude en la avenida
Se goza con tus llamadas y así es la vida.
Hoy sos hombre y aprendes que día a día
La comparsa es realidad y la vida es fantasía.”
(Jorginho Gularte- Desalojo- 1984)



<https://www.youtube.com/watch?v=J9mPTXAmH1I>

(Ouvir a música)

Na música “*Desalojo*”, o compositor e cantor brasileiro-uruguaio Jorginho Gularte³², desenha momentos de tristeza para a comunidade do Candombe, que foi arrancada de seu lugar de moradia, cortiço do “Médio mundo” (1978). Logo é despejado do cortiço “Reus al Sur”, conhecido também como cortiço de “Ansina”³³ (1979).

Visto: el estado de emergencia que en el plano social y de la seguridad pública se ha originado por la existencia de fincas ruinosas y los consiguientes derrumbes. (...) El Presidente de la República, actuando en Consejo de Ministros. Decreta: Artículo 1º Cométese a la Intendencia

³² Jorginho Gularte- Porto Alegre- Montevideu (1956/2013). Recebeu influências carnavalescas desde a juventude e era filho de Martha Gularte (Uruguia), figura histórica desta festa popular. No início dos anos 1970 foi associado ao movimento Candombe beat uruguaio, cultivando também fusões com *blues*, *funk* e *soul*. Gravou quatro álbuns solo La Tambora, Influencia, Almacen e Fata Morgana, nos quais combinou seus talentos de percussionista e guitarrista com esses estilos para conseguir composições inovadoras de Candombe.

³³ Joaquín Lencina conhecido com o apelido de “Ansina”, filho de escravos, teria nascido em 1760 (4 anos antes de Artigas) em uma fazenda da Banda Oriental, provavelmente localizada ao sul do Rio Negro, ou talvez no atual Dep. de Durazno. Por ter participado de várias rebeliões e tentativas de fuga ali, em 1795 foi vendido em Misiones — território fronteiro das possessões portuguesas e posteriores brasileiras nas duas margens do alto curso do rio Uruguai — categorizado como “preto perigoso”. Foi comprado pelo então Capitão de Blandengues, José Artigas, que imediatamente lhe concedeu a liberdade e o recomendou como soldado, ao Batalhão Pardo e Libertos de Montevideu, então a serviço do Rei da Espanha. Depois disso, justifica-se supor que Lencina se juntou às forças revolucionárias de Artigas e permaneceu próximo a ele em todas as suas atividades posteriores. <http://www.escueladigital.com.uy> (acesso abr.de 2022)

Municipal de Montevideo, con amplias facultades de administración, disposición y ejecución, la realización de planes, así como actos de ejecución necesarios para proceder, con el auxilio de la fuerza pública, a desocupar de habitantes todas aquellas fincas ruinosas y con peligro de derrumbe que existen en el departamento de Montevideo, y reubicar a las personas desalojadas en centros habitacionales en elementales condiciones de higiene y en zonas adecuadas de la ciudad". (Decreto 656/1978. 23 de noviembre de 1978- Publicado 14/12/1978)
<https://imnube.montevideo.gub.uy/share/s/sDiOpX33S62IOwOct8EcMA>
(acceso: abr. De 2022)

Falar desses eventos de despejos em vários momentos deste trabalho, deve-se à magnitude dos mesmos, aos efeitos e às consequências socioculturais que eles terão sobre o Candombe e sua performance. Essa trágica decisão de expulsar a cultura negra do centro visual da cidade, leva os afros descendentes e os brancos, que moravam nos cortiços, passarem a sofrer uma migração forçada tanto em nível interno (bairros periféricos de Montevideú) como externo (outros países da América ou Europa).

A brutal e rápida transferência das pessoas para os bairros marginais de Montevideú e para locais sem condições básicas de moradia, foi o indicador de que aquela sombria decisão tinha a intenção de retirar os negros de lugares considerados nobres pelos então governantes. Na construção dessas ideias e ações políticas, os governantes não atuaram sozinhos no sentido de inviabilizar a cultura negra, já que com o passar do tempo teremos o resultado físico da especulação imobiliária da época, os novos edifícios.

Imagem 21

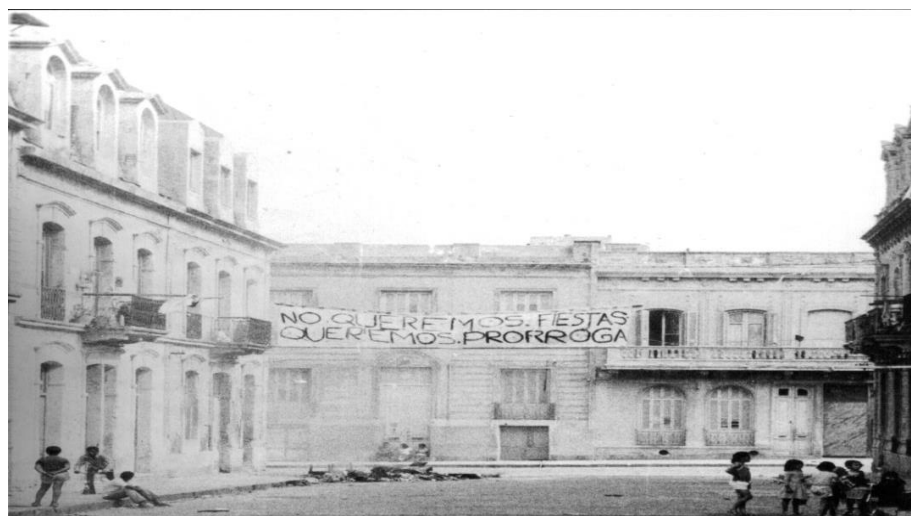


Imagem 22**Imagem 23**

(Imagens 21, 22 e 23 são da autoria de Mario Ipuche - Rua Ansina- 1978 e foram cedidas para esta pesquisa)

As imagens 21, 22 e 23 foram cedidas pelo músico e pesquisador uruguaio Mario Andrés Ipuche. As fotos foram tiradas na Rua Ansina em dezembro de 1978, época dos despejos dos cortiços. Na imagem 21 podemos notar o cartaz: “No más festas. Queremos prorroga.” Cujo recado se poderia entender como: Não chamem para tocar o tambor nas suas festas, o que queremos é discutir a decisão de expulsa-nos de nossas casas. Uma clara mensagem ao governo frente ao que já sabiam que ia acontecer.

E junto com os despejos teremos desolação, lágrimas, desesperança e o desprezo das autoridades. As pessoas que moravam naqueles bairros foram praticamente sepultadas em barracões municipais insalubres ou em fábricas abandonadas (falamos anteriormente em auge e decadência das fábricas), como se

fossem gado, e seus pertences transportados em caminhões que eram destinados ao transporte de lixo resultando num desamparo total.

Imagem 24



Foto: Arquivo Fotográfico do IMM - 1978.

Um desses locais era a fábrica Martínez Reina um dos conglomerados de barracões de uma antiga empresa têxtil, onde um dos seus edifícios abandonados foi a casa municipal durante 17 anos. Conhecida popularmente como “CEPRO”, que brigava 700 pessoas que viviam em absoluta pobreza. Essa casa ocupava os dois quarteirões da Rua Uruguiana.

Imagem 25



(Porta de entrada- Edifício do complexo Martínez Reyna- Casa municipal provisória até 1995. Arquivo Fotográfico do IMM – 1979)

Imagem 26

(Porta de entrada Martinez Reyna- Casa municipal provisória até 1995, Foto de minha autoria- janeiro 2022)

Imagem 27

(Martinez Reyna- Casa municipal provisória até 1995. Foto de minha autoria- janeiro 2022)

Como parte do projeto “*Somos las nietas desplazando el olvido. Memórias afro-uruguayas del terrorismo de estado*” (Comissão Setorial de Extensão Universitária). No dia 31 de maio de 2022 foi lançado o audiovisual “*Volver a mi Barrio*”, feito em conjunto com os vizinhos da organização que possui o mesmo nome que dá título ao documentário, em parceria com a Coordenadora Nacional Afro-Uruguiaia. O objetivo é contribuir com uma nova narrativa sobre o passado recente e a memória afro-uruguiaia. E procurar uma reparação integral para as famílias deslocadas à força, dos cortiços “Médio Mundo”, aquelas pessoas despejadas (placa mostrada na imagem 16 da (p.108), e do bairro *Reus al Sur* (*Ansina*”). Nesse documentário veremos aos protagonistas dessa história, narrando

aquilo que se entende como um despejo territorial, porque isso foi uma expropriação de identidade, de cultura, é assim que essas pessoas se sentem.

A seguir disponibilizo o link e o código QR para assistir o documentário de realização de Elisa Rodriguez Taborda:



<https://www.youtube.com/watch?v=55c4nj4HALo>

Finalizada a ditadura, houve um concurso para a reabilitação completa dos cortiços. Tudo foi frustrado por erros processuais ligados aos registros de posse. Até que em 1997, como resultado de um acordo entre a Prefeitura de Montevideu e a Federação Uruguaia de Cooperativas de Habitação de Ajuda Mútua, começou um processo longo e trabalhoso para ocupar os imóveis com novas cooperativas habitacionais, numa mistura de reparação histórica com especulação imobiliária

Mas esse processo de apagamento da cultura afro uruguaia não parou nos despejos e demolições dos prédios de referência do Candombe e da raça negra. Eles, os que exerciam o poder político, social e cultural, precisavam atuar, como já apontamos anteriormente, nas festas em que participava esta prática musical negra, o poder hegemônico tinha controle de fazê-lo, e o fazia tanto nos desfiles de carnaval, como nos desfiles de “Llamadas”.

Um breve relato do carnaval e “Las Llamadas”

A variante institucionalizada do "desfile de Llamadas" vem sendo organizada desde 1956 pela Prefeitura de Montevideu no âmbito das festividades carnavalescas. Esse desfile atrai grandes multidões de espectadores, principalmente brancos. O desfile costuma significar uma prova de excepcional resistência física e psicológica, já que os grupos de instrumentistas percorrem vários quilômetros e a procissão do toque deve manter uma evolução perfeita.

Este evento oficial se estende por cerca de dois quilômetros ou mais de marcha ininterrupta. Nesse desfile oficial existe uma parada para desenvolver uma pequena atuação perante o júri, ao contrário das chamadas não institucionalizadas (aquelas dos bairros as dos fins de semana) que podem percorrer distâncias

maiores e por mais tempo. A capacidade de carregar o peso de cada tambor sem dificuldade e o esforço de tocar quase sem descanso, são basicamente explicados por um processo de longa prática, ao qual poderíamos acrescentar uma espécie de estado de transe em que o tocador se encontra. Não é difícil ver casos de percussionistas cujas mãos e dedos se ferem (com pequenos cortes) e sangram, mas o instrumentista e o Candombe podem parar, apenas se a membrana do atabaque (couro animal ou pele sintética) for perfurada.

No desfile oficial de convocações, como discutimos muito rapidamente em páginas anteriores, cada grupo é precedido por estandartes e estandartes e figuras corpóreas, vários símbolos que representam estrelas e Luas crescentes. Corpo de dança, geralmente composto é composto por mulheres e pelas chamadas figuras tradicionais e remotas: a “Mama Vieja” (mãe velha), o “Gramillero e o “Escobero”. Estes têm elementos de indumentária, tanto convencionais quanto aparentemente rituais, com posturas físicas e figuras coreográficas, também convencionais e aparentemente rituais, como é o caso do “Gramillero” e talvez do “Escobero”, que seriam os supostos portadores de um sincretismo religioso dos afro-uruguaios, e colocamos no suposto, pois não temos não existe investigação que nos permita afirmar ou negar essa relação com o espiritual e o religioso.

Há outros personagens que não vêm da tradição negra, mas se inseriram nela: constituem suas próprias incorporações do mundo do espetáculo estrangeiro: a “vedette” e o “partner” (companheiro). E por fim, teremos os instrumentistas ou a chamada “corda de tambores”. As percussionistas estão divididas numa mesma proporcionalidade entre os tambores chamados de “piano, chico e repique” e eventualmente tambores graves, conhecidos com o nome de “Resongon” (estes terão uma ação de perguntas e respostas rítmicas com o tambor, piano) que se distribuem de acordo com a performance de cada comparsa. Também existia um jogo importante de interação entre os outros atabaques com perguntas e respostas rítmicas. Chamados para uma interação que se distinguiu sem dificuldade, em uma precisão e intensidade dentro de um ritmo muito elevado.

Mas, esta festa da qual acabamos de falar de como é seu processo performático, é a que o governo cívico-militar por muito tempo e de diferentes formas, tenta embranquecer e até eliminar a sua presença sociocultural da cidade. O carnaval não escapou dos ataques desse governo de fato, por isso, a festa da mais

importante raça negra, também sofre ataques para tentar destruí-la. Primeiro, as chamadas “candomberas” foram proibidas nos bairros do Sur e Palermo e imediatamente, tentou-se minimizá-las levando-as para a Avenida 18 de Julio, a principal rua de Montevideú, transformando-a em um desfile híbrido e totalmente fora de contexto.

Imagem 28



((Desfile de carnaval inaugural, Montevideú, Av. 18 de Júlio, 1979. Foto: Arquivo Fotográfico do IMM.)

Esta é uma foto do primeiro intento de tirar as comparsas e seus desfiles de chamadas dos bairros Sur e Palermo, mas isso não prosperou, pois os integrantes das comparsas como o público em geral não aprovaram a mudança. Depois de vários intentos, a festa dos negros voltara para seu lugar de origem, na Rua “*Isla de Flores*”, que se estende pelos bairros “*Sur e Palermo*”.

Essas ações de combate à arte negra do Candombe, determinam que este seja mais um exilado da ditadura. Foi e continua sendo perseguido por seu caráter massivo e rebelde, pela sua luta contra a repressão, e pela sua revolta pelas injustas expulsões dos moradores dos cortiços, “*Médio Mundo e Ansina*”. Essas rebeldias geraram uma resistência e uma redefinição do popular, que levou a criatividade ao limite, tornando-se assim o Candombe na matriz de um autêntico renascimento cultural que explodiu nos anos 1980 numa espécie de fusão e resistência da música popular da sociedade como um todo.

Um breve relato sobre o Candombe e a música popular.

La entrada del candombe en el ámbito de la música popular comercial a raíz de la fusión contribuye, en gran medida, a difundirlo entre las clases medias uruguayas. La fusión permite el conocimiento, contacto e identificación con el candombe de una serie de personas que, tanto por estrato social como por construcción identitaria, no se acercaban a los toques que se podían dar en sus barrios. Así pues, si bien entre la clase media no ha existido nunca una tradición de tocar candombe, sí que ha participado de él y lo ha incorporado como un elemento cultural propio a través de su consumo en forma de candombe fusión. (GENÉ- 2008, p.73)

Ainda que o este estudo de Miguel Gené se refira à diáspora uruguaia em Barcelona, na citação acima mostra a música popular dos anos de 1980 em diante, e apresenta um papel importante a ditadura que finalizou de forma velada 1986.

E é neste contexto que o Candombe entra em novas camadas sociais, mas, não é só isso o que acontece, ele como nova forma musical começa a fazer parte da cultura urbana. Se funde com a música folclórica tradicional, o rock e outros estilos que começam a transitar pelos bares e casas noturnas. O que antes era restrito a uma parte da população e em determinadas épocas do ano, começa a fazer parte da luta social, passando a entrar no cotidiano das pessoas. Tornou-se parte com a sua fusão aos outros estilos musicais. O ritmo negro de alguma forma volta ao que foi a fonte de sua origem, um apelo claro e necessário pela libertação da opressão sofrida em um tempo de censura, repressão e morte.

Botija de mi país

“Botija de mi país,
Si libre quieres vivir,
No dejes de hablar con tus hermanos.
Si te quieren reprimir
Júntate con cinco mil
Y juntos repiqueteen las manos.

Botija de mi país,
Si libre quieres vivir,
No dejes de hablar con tus hermanos.
Si te quieren reprimir,
Juntate con cinco mil,
Y juntos repiqueteen las manos.”

(Rubén Rada y Eduardo Mateo -Botija de mi país 1985)



<https://www.youtube.com/watch?v=RSA5OYzaVBQ>

(Ouvir a música)

Esta letra de Rada e Mateo, faz parte da fusão da música popular uruguaia conhecida como “Candombe Beat”, entra no dia a dia das pessoas embalando o espírito libertário. Ao falar “Botija”, eles estão fazendo referência às pessoas em geral, convocando-as para não ficarem caladas e se juntar com outros para “*repiquetear*”³⁴ *las manos*”. E no contexto ao qual a música faz referência, a palavra “Repiquetar” significa ir para rua, para luta, para defender sua história, sua liberdade. Trazer esta música como outras que anteriormente apresentadas neste trabalho e necessário para ilustrar e mostrar a cultura musical negra uruguaia como um elemento de resistência da cidade de Montevideú.

Porque as pessoas do Candombe também são atingidas pelas mudanças, e essas mudanças atingem a quem está inserido diretamente nessa prática de cultura negra, como aquele que participa, ainda que se considere periférico ou que diretamente não participa. E nessas transformações socioculturais, que os habitantes do cortiço e todos os que fazem parte do mundo Candombe sofrem, serão atingidos todos, homens, crianças, mulheres. Mas, vão ser as mulheres as primeiras em se reorganizar nos novos espaços aos quais foram destinados. E não estamos falando simplesmente do contexto físico laboral, estamos falando do psicológico, porque o cultural para essas pessoas ficara um pouco para em suspense. É nesse momento, do despejo que as mulheres, fizeram frente a um o exílio interno. Agora sem barcos negreiros, mas com caminhões, muitos de lixo, que eram utilizados para despejar estas pessoas, como se fossem os restos de lixo da cidade. A seguir vamos abordar a temática das mulheres e sua relação com o Candombe.

2.4. AS MULHERES E O CANDOMBE

De acuerdo al testimonio de Isabel “Chabela” Ramírez las mujeres siempre tocaron los tambores en el seno del hogar, pero es a mediados de 1980 que comienzan a incursionar en el toque del tambor en comparsas; “Lupita” fue identificada como la pionera quien tocó en Lllamarada Colonial. Unos años después, otro grupo de mujeres comienzan a expresar mediante el candombe las necesidades de las mujeres afrodescendientes, entre ellas, tocar el tambor; según Isabel “Chabela” Ramírez, partícipe de esta reivindicación: “fuimos recibidas a las trompadas [por la comunidad

³⁴ Referente ao tambor Repique do Candombe que tem a particularidade de brincar com o som acelerar, tonar o ritmo mais lento ou pará-lo. Determinando naturalmente como o Chamador. Aquele que joga livre na corda.

candombera] pero igual, no nos importó". Si bien el escenario actual ha cambiado, sigue siendo un desafío para las mujeres tocar el tambor. Por otra parte, otras posturas cuestionan que la mujer toque el tambor, según Fernando "Lobo" Núñez: "Nosotros como colectividad tenemos nuestras costumbres y una de las costumbres es que por ejemplo la mujer no toca". Sin embargo, de acuerdo a la memoria oral de Isabel "Chabela" Ramírez las madres, históricamente, les han enseñado a sus hijas los toques, hecho poco conocido a nivel social. (BRENA. 2015, p.60)

Anteriormente falamos da función da mulher na corda de tambores, para entender melhor o papel delas no universo da cultura musical negra uruguiaia e importante trazer estes depoimentos de Chabela Ramirez e Fernando Nuñez, pois eles são duas pessoas negras referentes do Candombe uruguaio, com duas posições conflitantes entre si. Os dois pareceres nos fazem refletir, no que se refere à participação da mulher na comparsa. Em que lugar ela está? Qual e o lugar que ela ocupa nesta expressão cultural? E como e vista pela sociedade?

Assim como em outros estilos musicais, principalmente populares, numa comparsa de Candombe a dança é feita por todos os seus componentes, até a corda de tambores por momentos tem sua própria coreografia. "Mamá vieja e gramillero, escobero, bailarina, destaque e vedete", personagens fundamentais que integram o grupo de baile. Com a introdução da Vedete, a comparsa teve uma de suas principais modificações em sua estrutura tradicional, na procura de melhorar o seu desempenho e a sua competitividade, no contexto do concurso de carnaval e as chamadas.

Apareceram vedetes que vão se tornar referências históricas do Candombe, como por exemplo: Rosa Luna (imagem p. 120), Marta Gularte, "La Negra" Johnson. Também teremos os dançarinos (hoje chamados de partners) que foram grandes referentes no Candombe e na comparsa como: Carlos "Pirulo", Carlos "La Araña" Anaya, Raúl "Zulú" Ciccocioppo Silva, Julio "Piel" Canela (este último também teve sua própria comparsa). E gostaria de fazer um parêntesis, para falar brevemente que todos eles (os dançarinos) deixaram suas marcas nas ruas, palcos e na comunidade, com todo o orgulho de sua Homossexualidade.

Por otra parte, a las mujeres que les gustaba el ámbito de la comparsa también fueron y son estigmatizadas por su participación. No hace muchos años atrás la mayoría de ellas fueron tildadas de "fáciles" y "putas", entre otros prejuicios y a las que querían tocar el tambor se las señaló como lesbianas. Las mujeres también tuvieron que romper diferentes estigmas cuando buscaban tocar el tambor o simplemente expresar su sexualidad

dentro de la comparsa. Hoy seguimos viendo en estos ámbitos prácticas altamente sexistas y machistas, de cosificación de las mujeres y actitudes transfóbicas. También existen otras comparsas, lideradas e integradas por personas LGBT, que promueven la presencia diversa y los valores de la cultura afro. Ejemplo de ello son Julio Sosa “Kanela” y su comparsa, la ex “Elumbe”, “Sinfonía de Ansina” y la “Cuerda de la Explanada”, entre otras que son respetuosas de la diversidad sexual en la promoción de la cultura afro. (ALVAREZ. 2019, p. 34)

Nesse mundo das comparsas de Candombe, principalmente com a figura destacada das vedetes é que as mulheres, e principalmente afro-descendentes, apropriando-se das imagens construídas sobre elas, alcançam um tipo de importância através da dança. Isso vai acontecer também, em resposta à luta das mulheres, e à revalorização do Candombe em nível nacional, bem como sua difusão e apropriação por outros grupos sociais não negros; Além disso, essa valorização aparece como resposta ao lugar que ocupavam elas na comparsa, sob a normatividade heteronormativa (como já tínhamos falado anteriormente), que as colocava sempre como “companheiras” e “acompanhando” o homem e o tambor. Mas, com isto não queremos dizer que ainda o machismo dentro do ambiente do Candombe e da comparsa acabou. O machismo na comparsa seria um tema que poderia levar a uma discussão mais ampla, com muitas ramificações, por tanto, acredito que pela sua importância, este tema poderia ser desenvolvido num outro trabalho a futuro.

Como já falamos anteriormente todos na comparsa tem a sua coreografia, mas é o das mulheres, o mais relevante corpo que dança. Este junto com a corda de “tambores” (atabaques) vai transmitir a energia ao público. Estes vão a conduzir o Candombe, acelerar ou diminuir seu ritmo e passando diferentes sensações de euforia de quem transmite o ritmo e a dança, para quem os observa. Onde se estabeleceu sem importara a distância de um participante do grupo e outro, uma conversa estabelecida entre tambor e corpo, e uma conversa com o espiritual. O corpo dançarino e o tambor entram num transe dialógico, onde duas fontes de energia se falam, se juntam e transportam, sem se tocar, transmitindo aquela energia ancestral que está contida no ritmo e na dança desta arte negra.

Quando saem para dançar, os corpos estão transmitindo sensações e sentimentos para outras pessoas, amigos, parentes, público em geral. Não importa para que ou para quem o fazem, os corpos dançam, sabem que espiritualmente

nunca estão sozinhos. E este é um momento na comparsa, onde através da dança se estabelece uma transição direta para um espaço-tempo liminar, onde os bailarinos experimentam sensações de interconexão que os unem a um todo. Como poderemos ver ou tal vez até experimentar, em vários momentos nos diferentes rituais de cultos de matriz africana:

Los cultos de posesión caracterizan al mundo negro, tanto en África como en América. En ellos están comprendidos vastos conjuntos de técnicas corporales, semejantes o comparables independientemente de las creencias en los contextos culturales...La posesión consiste, pues, en el préstamo que un ser humano hace de su cuerpo para que una deidad se manifieste a los miembros de la comunidad...Esta posesión debe actuar en público en medio de la danza. Entre los *shongay* de Níger las danzas se ejecutan frente a la casa del sacerdote del culto. Cuando los músicos están tocando, uno a uno, los aires de cada deidad, y después de varias horas de música y de los estímulos del sacerdote, alguno o varios de los danzantes entran en trance y su cuerpo es habitado por la entidad sobrenatural. (MARTÍNEZ. 2005, p.34-35)

Não é possível afirmar aqui que quem dança ou quem toca o Candombe, entra numa espécie de transe. Mas há sim, uma espécie de sensação de prazer, uma espécie de sentimento forte e invasivo, quando se conecta o som dos atabaques e quem os toca, com quem dança, que amarra o participante da comparsa que leva a primeira bandeira, com aquele que brinca com o último atabaque e com o público. Como se estivessem unidos por uma corda imaginária. Como se estabelecesse uma conexão extra corporal que guiasse os seus passos, aos passos do Candombe, que marcam o ritmo junto com o latido do coração, com o movimento de suas mãos e com a performance de seus corpos. Dando a sensação de como se estivesse desenvolvendo um diálogo entre o humano e o divino, onde homens e mulheres mergulham em uma relação entre seus ancestrais e as entidades.

Falar como o fizemos anteriormente de uma relação do mundo terreno (Ilê) com o espiritual(Aiyê)³⁵ é para enfatizar que a construção das músicas de origem negra africana e sua relação com a religiosidade são concomitantes. Portanto, não é um absurdo pensar que poderia suceder no transcurso do passo da comparsa e na dança do Candombe, que uma pessoa parecesse ou entrasse numa

³⁵ **Significa** “casa” (ilê) e “terra” (Aiyê), evidência da proximidade do grupo com o candomblé. O próprio ritmo adotado, ijexá, deriva da religião dos orixás. Ney Lopes, -. Dicionario Bento Brasil. 1995.

espécie de transe, porque é assim que alguns se sentem quando “Truenan” (trovejaram) os atabaques. Porque no Candombe o ruído do atabaque quando é tocado é um trovão soando (segundo quem participa). *“Mira tu tía, se toma las pastillas y no hay nada que la pare. Allá estaba atrás de los tambores, bailando con su bastón. Me conto Carlitos que la vio bailando Ayer”*. (Depoimento Yolanda Silva, 7/1/2022).

O depoimento da Sra. Yolanda Silva, serve para ilustrar como a força dos atabaques e a dança leva uma senhora, no dia 6 de janeiro de 2022, dia de são Baltasar, para a rua, independentemente de sua dificuldade de mobilidade, a acompanhar o passo da comparsa e dançando. O que muito bem poderia ser considerado, uma forte influência do emocional e do espiritual, no desempenho corporal.

E seguindo com o tema da performance da comparsa de Candombe, geralmente há uma tendência do público quando começa a sonar os ataques e é de fazer a seguinte identificação:

- a. A participação das mulheres é de dançar e mostrar o corpo.
- b. A participação dos homens é para tocar o tambor, ou participar como *“gramillero”*, *“escobero”*³⁶, ou porta bandeiras, ou levar outros elementos.

Assim sendo, podemos associar o tema da sexualidade, ao da música, ao da masculinidade, e ao do gênero.

La música, en cuanto medio de comunicación, contribuye también a la construcción social de la realidad. La música, pues, también tiene algo que ver con sexismo, etnicidad o clasismo. A través de nuestra práctica musical contribuimos al mantenimiento de las estructuras sexistas de la sociedad, contribuimos a la existencia de la etnicidad y contribuimos también a la diferenciación clasista... la música no constituye un arte atemporal y socialmente descontextualizado, sino que es una práctica artística que cumple siempre funciones muy concretas dentro de la sociedad. (MARTÍ-1999, p.30)

A construção social do universo “candombeiro” continua sendo machista. Constantemente se mostra que dentro da comparsa é o homem quem determina os

³⁶El Gramillero representa al curandero de la tribu, al hombre sabio. Está caracterizado como un hombre viejo y encorvado que se sostiene sobre un bastón. El Escobero o Escobillero representa al bastonero de la tribu. Miguel Gené- Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya Barcelona- 2008.

rumos a seguir, nas apresentações do carnaval e nos toques de rua, aqueles espontâneos. Ainda que hoje tenhamos algumas exceções, já que pelo menos nesta retomada do carnaval pós-pandêmico, surgiram duas vedetes reconhecidas pela sua voz de comando nos espaços de poder da comparsa, pelo que aparentava, pois, eram elas que davam as entrevistas, como porta voz dos grupos, levando duas comparsas, ao desfile de Chamadas 2022, estamos falando das senhoras Katy Gularte e Yessy López.

De acuerdo con esta idea, la música no refleja tan sólo el espíritu de una época, sino que también interviene dialécticamente en la configuración de este espíritu, y va mucho más allá por tanto, de aquella visión clásica musicológica que la consideraba solamente como expresión de la época. Música es comunicación, y ya sabemos que la comunicación, sea a través del lenguaje o de otros sistemas simbólicos, es epistémica, es decir, es un medio a través del cual conocemos cosas, es fuente de conocimiento, y es a través también de estos “lenguajes” que construimos nuestra realidad social. (MARTÍ. 1999, p.31)

Na fala de Josep Martí é possível refletir sobre a luta que a mulher trava diariamente no processo musical e nas formas de organização desta prática cultural negra do Candombe, pedindo passagem para dar lugar a um novo discurso social, onde se construirá uma nova linguagem, na qual é ela quem deve participar da dança, para se desenhar numa legítima disputa e ocupar os espaços de poder.

Lutar não só para entrar na corda de atabaques, mas também para participar das decisões que determinam os rumos da comparsa. Assim, quando falamos da conquista do espaço de poder no Candombe, imediatamente precisamos incluir a execução de instrumentos musicais? Vale ressaltar que no caso desta manifestação popular, as premiações geralmente, são na sua maioria reconhecidas no campo musical, e destinadas aos homens, tanto a que refere aos prêmios como aquela que se refere às contratações.

As mulheres, muitas vezes, não são remuneradas para atuar nesses conjuntos majoritariamente masculinos, ou recebem remuneração precária, levando ao campo do Candombe uma espécie de naturalização da desigualdade de gênero. Pode-se entender essa realidade também, como um reflexo incontornável da associação entre patriarcado e capitalismo, uma vez que os grupos têm como proprietários, geralmente homens.

La primera idea que querría destacar es ésta: el mundo musical es epistémico y por tanto forjador de realidades sociales. Pero no es sólo el hecho de que la música, a través de sus productos, de su práctica y de las ideas que conlleva, nos puedan remitir a una cierta realidad; no es tan sólo que signifique algo; también lo puede ser. Un concierto es un acto musical, pero en según qué contextos puede ser también un acto de afirmación de clase, étnica o de género; lo mismo sucede con las ideas, y lo mismo sucede con los productos musicales. Por todo ello podemos estar seguros de que no hay lenguaje o sistema simbólico que sea neutral. (MARTÍ. 1999, p.31)

Epistêmico, forjador de realidades o Candombe é ou pretende ser uma afirmação de classe e de gênero, por isso que se torna um constante espaço de disputa no universo cultural da sociedade uruguaia, existe sim uma desigualdade, estabelecida pelo patriarcado. Ele continua sendo o sistema de dominação institucionalizado que mantém a subordinação e a invisibilidade das mulheres e tudo o que nele é considerado feminino, mantendo aquela situação de desigualdade estrutural baseada no pertencimento a um determinado “sexo biológico”.

Há muitas integrantes mulheres, nas comparsas, que nem sempre aparecem nas fichas técnicas dos grupos, que devem ser apresentadas nos órgãos oficiais. Sendo assim, algumas delas receberão pagamento diário pelos desfiles e outras talvez não. Desta forma, teremos mulheres que serão artistas, para suas famílias e para o público em geral, mas que também ficarão anônimas para os registros oficiais do carnaval. Muitas delas fazem parte do trabalho no carnaval, mas é importante destacar que de certa forma o seu trabalho não é remunerado ou considerado trabalho. Para grande parte do público, porém, elas vão dançar e mostrar seus corpos, aplaudidas e assediadas ao mesmo tempo, sob frequentes gritos hilariantes e fervorosos, tanto da multidão que participa da festa, como espectadores, como também outras manifestações que partem de alguns membros da própria comparsa.

Importante lembrar que nos desfiles e chamadas carnavalescas podem existir expressões afetuosas, dirigidas às mulheres, assim como outras em forma de reprimenda: “Mexa o corpo”, ou outros gritos mais agressivos e desrespeitosos: “Ei nega, mexa a bunda e os peitos” ou “olhe esse Mondongo” (bucho). Vale destacar aqui que tal situação é paradoxal, ao se falar do público e sua reação nesta manifestação popular. É paradoxal porque as mulheres no carnaval de Montevideu como plateia, costumam ser maioria nos desfiles, nos palcos, nos ensaios, ou na

torcida. São consumidoras culturais, que participam muito, tanto como espectadoras, ou como participantes, na plateia e nos camarotes. Também são elas que de alguma forma acabam desrespeitando os corpos das outras mulheres que dançam, sendo estes, os menos privilegiados e, por sua vez, os mais afetados.

paradójicamente, a pesar del hecho de que en el pensamiento europeo, se ha visto a la sociedad constituida por cuerpos, solamente se percibe como encarnadas a las mujeres; los hombres no tienen cuerpos –son mentes andantes–. Dos categorías sociales que emanaron de esta estructura fueron el “hombre de razón” (el filósofo) y la “mujer del cuerpo” y se elaboraron oposicionalmente. No se contempla con precisión la idea de que con frecuencia el hombre de razón tiene en mente a la mujer del cuerpo. Sin embargo, como sugiere la Historia de la Sexualidad de Michel Foucault, el hombre de ideas tiene a la mujer y a otros cuerpos en mente.(OYÈRÒNKÈ. 2017, p.56)

Na citação acima, de acordo com Oyèrònkè fica claro que a sociedade que participa do Candombe também é pré-moldada. Nessa ideia de que o homem é o ser pensante da história, quem manda, a mulher passa a ser entendida como o corpo obediente que está destinado a dançar. Pelo menos, grande parte das pessoas que participam das comparsas, sejam estas como simpatizantes ou integrantes das mesmas, lançam olhares para a mulher que dança Candombe, simplesmente como um corpo sexualizado, e o homem como dono do dela e do raciocínio.

dada la inseparabilidad de sexo y género en Occidente, la cual deriva del uso de la biología como una ideología para el mapeo del mundo social, los términos “sexo” y “género” son esencialmente sinónimos. Para ponerlo de otra forma: ya que en las construcciones occidentales los cuerpos físicos siempre son cuerpos sociales, en realidad no hay distinción entre sexo y género. En contraste, en la sociedad Yoruba las relaciones sociales desprenden su legitimidad de hechos sociales, no de la biología. El embarazo y el parto son relevantes únicamente en relación con la procreación, como deben serlo. Los hechos biológicos no condicionan quien será monarca o quién podrá comerciar en el mercado. En la concepción indígena Yoruba, dichos problemas son propiamente sociales, no biológicos; así que la anatomía de alguien no define su posición social. Entonces, el orden social Yoruba necesita una cartografía diferente y no una aproximación basada en el género que asume la biología como el fundamento de lo social. (OYÈRÒNKÈ. 2017, p.56)

Oyèrónké nos traz também um comparativo de como é essa construção da ideia de corpo sexualizado na cultura europeia, e como esta funciona na cultura africana. O autor fala dos povos da cultura lorubas, e que estes vêm a sua

sociedade de uma forma distinta quando se trata da relação do ser e o corpo. É justamente uma disputa de corpos, masculino x feminino, o que nutre o universo “candombeiro”. O modo de convivência que se aprecia nesta prática negra uruguaia, ainda não querendo generalizar, é distinto a uma parte de sua história ancestral, tomando em conta a reivindicação de uma cultura de matrizes africanas que a sustenta. Assim, fica a ideia de que alguma coisa se perdeu no caminho traçado na nova terra, já que além dos problemas de origem externos que enfrenta, esta prática musical negra de Montevideú, no intento de seu apagamento, internamente ela tem também tem suas próprias disputas.

Los términos Yorùbá del parentesco no indican género y ninguna otra categoría social tuvo especificidad de género. Lo que dichas categorías nos dicen es que el cuerpo no siempre está a la vista ni visible para la categorización. El clásico ejemplo es la hembra que desempeña los papeles de oba (gobernante), ọmọ (retoño), ọkọ, aya, ìyá (madre) y aláwo (adivadora-sacerdotisa), todos en un solo cuerpo. Ninguna de estas categorías, de parentesco o no, tienen especificidad de género. No puede situarse a las personas en las categorías Yorùbá con tan sólo mirarlas. Lo que se les escucha decir quizá constituya la pista más importante. El fundamento de las relaciones sociales, comerciales, políticas y sexuales, la senioridad, es relacional y dinámica y a diferencia del género, no se enfoca en el cuerpo. (OYÈRÒNKÈ - 2017, p.57)

No que se refere à relação à vida social comercial e espiritual, sabemos que vários eventos do cotidiano se regem ou estão acompanhados por uma musicalidade. Obviamente que a relação de gênero na música também vai sofrer algumas mudanças a partir do momento que entra em contato com outras culturas América Latina, ou seja, se formos tomar como ponto de referência a cultura loruba de Oyěwùmí Oyèrónké. Observamos que no Candombe há um sentimento de luta, unidade e resistência, mas na comparsa isso não existe ou se existe é de forma aparentemente.

Oyěwùmí, Oyèrónké no (2017, p.57) destaca ainda que: *“paradójicamente, a pesar del hecho de que en el pensamiento europeo, se ha visto a la sociedad constituida por cuerpos, solamente se percibe como encarnadas a las mujeres”*. No comportamento de algumas das comparsas de Montevideú, tratam-se elas como um ser inferior e que se limita a sua participação nos espaços de poder. Este tipo de pensamento ocidental, se contrapõe à forma de como é concebida a noção de corpo por algumas das nações arrancadas da África.

Esse tipo de pensamento ocidental da época colonial, também se encontra ao chegar ao novo continente, regras de convivência praticadas pelos povos originários da América que tinham também (pelo menos alguns), diferentes posturas. Mas isso não quer dizer que não existia machismo na África ou na América, mas, as relações de poder e gênero de alguns povos eram diferentes às dos europeus.

Na série “*Outlander*”, que é apresentada na plataforma *Netflix*, caracteriza-se por trazer uma versão muito interessante e fundamentada na pesquisa da cultura dos povos originários do Norte da América. Na sua quarta temporada e no quarto episódio, aparecerá a tribo “*Cherokee*”, que habitava com muita propriedade, a região que hoje é conhecida como Carolina do Norte-EUA.

Nesse episódio, um homem branco matou um índio que estava exilado de seu grupo nas montanhas. Quando este homem branco perguntou, depois de levar o corpo para o centro da aldeia, o que tinha acontecido para o mesmo, ter sido exilado, foi informado que teria sido expulso da comunidade por que: "ele, que fora membro do grupo ofendeu a sua mulher, pois, se deitou com ela sem o consentimento da mesma, e isso é um comportamento que não se permitia na tribo, então foi banido." Por isso, aquele integrante da tribo tinha sido expulso tornando-se um urso solitário.

O Homem que ofendeu a mulher também ofendeu o grupo, por isso, foi desterrado. Ele também não voltou para o grupo, pois entendeu a sua punição. Em outro contexto, talvez esse homem tivesse voltado para o grupo e assim recuperar a sua honra perdida, a sua masculinidade.

Neste capítulo da série “*Outlander*” foi possível ver o encontro de duas culturas diferentes a de meados do século XIV com diferentes concepções de tratamento para o outro ser, neste caso, a mulher. Como ela foi desrespeitada, e o grupo (os Cherokee) que puniu o agressor, mostrando que neste universo diferentemente do pensamento ocidental, as mulheres são entendidas como parte importante dessa sociedade indo-americana.

É importante destacar que nem todos os povos originários da África ou da América, teriam as mesmas práticas no que refere ao trato com condição de gênero. Isso vale como exemplo para ilustrar o choque cultural e suas possíveis consequências, que talvez possam apresentar uma explicação para esse

comportamento machista para o qual procuramos uma possível resposta e como esse comportamento entra no Candombe, já que no Rio da Prata se teve um grande contingente de pessoas escravizadas pertencentes aos povos lorubas.

Essas culturas, se encontram na América, duas (a africana e a dos povos originários da América) são parcialmente semelhantes no que refere ao respeito do corpo feminino, com isto queremos afirmar que o machismo no Candombe é culpa do pensamento europeu, o que estamos tentando é trazer uma ideia de como pode ter começado a se construir, um pensamento onde a mulher apareça como um ser inferior, como um “corpo que só está para dançar Candombe”. E essa mulher que pede um espaço maior nas decisões da comparsa, pode ser também o resultado das lutas feministas de começo do século XX no Uruguai.

Um breve relato sobre o voto feminino

Em outros tempos, apenas homens brancos e ricos eram os únicos detentores de direitos civis, políticos e sociais, até que a luta pelo direito ao voto e à cidadania começou a se estabelecer. Poder votar representava poder sobre as decisões públicas e as decisões políticas. Embora sem muitos avanços, depois de tantos anos da era moderna, tudo continua quase da mesma forma, as decisões públicas ainda são marcadas por gênero, raça e classe.

É nesse princípio que surge a luta pelo sufrágio feminino na Europa, onde se confunde com a causa do movimento operário, enfrentando a exploração dos trabalhadores. Embora a Constituição dos Estados Unidos tenha sido promulgada em 1787, foi somente em 1919 que as mulheres passaram a ter direito ao voto, por meio da promulgação da Décima Nona Emenda. O nascimento do movimento sufragista ocorre como resultado da luta contra a escravidão em meados do século XIX, onde a participação de mulheres negras ex-escravizadas era essencial.

En 1927 el Consejo Nacional de Administración convocó a un plebiscito para que la ciudadanía definiera a qué Departamento querían que Cerro Chato perteneciera. La convocatoria fue instrumentada por la Corte Electoral⁷ y fue en esa instancia, que no distinguía el sexo de la ciudadanía, la primera vez votaron las mujeres en Uruguay. Cabe señalar que el resultado del plebiscito no fue aceptado y Cerro Chato sigue hasta hoy en día perteneciendo en la actualidad a los tres departamentos antes mencionados. Abierto el registro cívico en 1927, la primera mujer en

inscribirse para ejercer el derecho al voto fue Rita Ribera, una mujer afro descendiente de 90 años, inmigrante de Brasil (DARRÉ, YAEL- 2017, p.106).

No que diz respeito à América do Sul, o voto feminino no Uruguai foi reconhecido a partir de 1917, mas só foi regulamentado em 1932, com a aprovação da Lei 8.927. Da mesma forma, as mulheres só puderam votar nas primeiras eleições nacionais em 1938. Mas, num plebiscito na cidade de Cerro Chato-Uruguai, onde foi instituído o sufrágio universal, Rita Ribera, mulher negra, imigrante brasileira, foi a primeira pessoa do sexo feminino a votar na América do Sul nas eleições realizadas em 3 de julho de 1927, que envolveram uma disputa entre três estados: Durazno, Trinta e Três e Flórida, sobre quem era o dono da referida comuna.

Imagem 29



Fonte: Saúl Moisés Piña (2006). La primera vez que votó la mujer en Sudamérica. O plebiscito de Cerro Chato de 1927. Banco de Seguros del Estado, Uruguay (Silvana Darré, Dina Yael-Las mujeres en la fotografía publica uruguaya. p.107, 2017).

É importante destacar que através dos governos da Frente Ampla, primeiro no departamento (Montevideu) e depois no nacional, as conquistas sociais, políticas e culturais da comunidade afro-uruguia foram diversas e relevantes. O retorno de algumas famílias, dos bairros Sul e Palermo através da construção de moradias populares, concedidas principalmente a mães negras solteiras ou chefes de família. O reconhecimento de espaços como casas de cultura negra, o reconhecimento de religiões de matriz africana através da inauguração da estátua ao “Iemanjá” em frente à praia “Ramírez” em Montevideu, foram fruto das lutas feministas e das religiões de matriz africana. Evidentemente que essas vitórias hoje

são fruto da comunidade e da luta negra ao longo da história, e da luta das mulheres negras, mães trabalhadoras, empregadas domésticas, bailarinas, artistas.

Mas, apesar desse machismo que permeia as várias camadas da cultura montevideu, a luta política e social das mulheres teve como um de seus resultados culturais relevantes no que diz respeito à africanidade, a criação de um grupo de uma comparsa só de Mulheres.

Um breve relato sobre “La melaza”

“La Melaza” é um grupo de mulheres percussionistas que se formou em 2005. Esse grupo de mulheres, tem por objetivo desafiar e enfrentar os grupos masculinos e elas vêem a sociedade com desconfiança. O conjunto surge como forma de celebrar o Dia Internacional da Mulher.

El aporte que *La Melaza* ha hecho al candombe, no se limita, sin embargo, a introducir a la mujer en el espacio de la comparsa que tradicionalmente está reservado para el hombre. La cuerda de *La Melaza* proporciona, seguramente por su condición femenina, una aproximación totalmente distinta al candombe. Esta aproximación se refleja y se construye, en gran medida, a través de la corporalidad de las tocadoras. ...la corporalidad en el toque en la comparsa de candombe viene marcada por una expresión seria y una concentración hacia dentro de la comparsa. En *La Melaza* estos códigos quedan subvertidos. La corporalidad de la cuerda es distinta a la de las comparsas de hombres, mostrando caras sonrientes, miradas de complicidad entre las tocadoras y una fuerte comunicación hacia el exterior de la comparsa. De este modo, vemos como a través de modificaciones de los movimientos estéticos (Peñalba, 2008), la cuerda de *La Melaza* pone en cuestión y modifica el nivel ideaciones tradicional del candombe, marcado, como veíamos, por un sentimiento de lucha y resistencia. (GENÉ. 2008, p.47)

Elas sabiam que nunca seria possível igualar a força avassaladora de algumas das cordas de Candombe masculinas, também, sabiamente, alternar tempos de velocidade e explosão com momentos mais lentos. Não queremos dizer aqui que essas diferentes formas de atuação entre homens e mulheres diminuem sua qualidade, pelo contrário, são mulheres que tocam Candombe muito bem e com muita personalidade.

Imagem 30



(La Melaza- Medio Mundo Estúdio- 8 de Março 2019)

3. O CHAMADO DOS TAMBORES.

Neste terceiro capítulo falaremos sobre os tabaques e sua importância não só como instrumentos musicais, mas, também como elementos de comunicação entre o terreno e o espiritual. Trataremos sobre do fogo como elemento de afinação e elemento de união entre as pessoas, e sobre a integração regional a nível continental do Candombe.

3.1. A IDEIA DO “OUTRO” NA CULTURA LATINO-AMERICANA.

Para entender a Ideia de uma cultura latino-americana, faz-se necessário entender quem é um e quem é o outro, o qual se tentou ocultar na modernidade, qual é o papel que eles: o dominante e o dominado cumprem na cultura latino-americana. Pois, a colonização da América Latina e as conquistas de novas rotas, além de trazer novas zonas produtivas e comerciais, que permitiram à Europa constituir-se como centro produtivo e comercial, sugeriram com o entrelaçamento das culturas que se encontram na América, novas composições culturais.

Enrique Dussel, filósofo argentino tenta dar um novo sentido ao como foi a chegada e o estabelecimento dos europeus na América Latina. Trocando a ideia do conquistador e substituindo-a ao ponto de vista dos povos vencidos, apresentando-nos o cenário da existência negado pela narrativa oficial eurocêntrica. Revela-se o mito da Modernidade, ou seja, “dês-cobrir” a “outra-face” oculta e essencial da “Modernidade”.

O ano de 1492, segundo nossa tese central, é a data do “nascimento” da Modernidade, (...) a Modernidade originou-se nas cidades europeias medievais, livres, centros de enorme criatividade. Mas “nasceu” quando a Europa pode se confrontar com o seu “Outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo, como pode se definir com um ego descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade construtiva da própria Modernidade. De qualquer maneira, esse Outro não foi “descoberto”, mas, foi encoberto. (DUSSEL. 1993, p. 8)

Enrique Dussel ressalta que a Europa, só se colocou no centro do mundo a partir da descoberta da América. O norte da Itália e sua federação, se integravam no centro dinâmico comercial do mundo e que os turcos, em 1453, haviam politicamente controlado quebrando circuitos. É assim que a Europa vai modelar um novo padrão global de produção, construído a partir da escravidão, da servidão, da produção mercantil, através de formas estabelecidas e organizadas, para suprir as necessidades do mercado mundial. Portanto, a conquista do continente americano, teve um papel protagônico, sem o qual a Europa não teria acumulado toda a riqueza e poder que concentrou. “A periferia da Europa serve assim de “espaço livre” para que os pobres, fruto do capitalismo, possam se tornar proprietários capitalistas nas colônias”. (DUSSEL -1993, p.23)

E nesse processo de ondas migratórias com pessoas de todas as camadas sociais: nobres empobrecidos, pobres, aventureiros, delinquentes de todo tipo, marginados pela sociedade e religiosos, vindos da Europa, aspirantes a novos ricos, que não mediriam de que forma iam alcançar seus objetivos. A América foi-se estabelecendo no mundo ocidental moderno, como periferia inferiorizada e explorada. Dussel aponta ainda que a Modernidade é concebida como um fenômeno exclusivamente europeu, considerada como um período emancipador e racional. O novo continente será submetido a uma constante violência e repressão contra os seus modelos culturais.

Diante do uso de razão argumentativa, confundidos os conquistadores e aquele Padre Valverde, em vez de apresentar argumentos melhores usaram simplesmente a irracionalidade moderna: Neste momento os espanhóis, não podendo suportar a prolixidade do raciocínio, saíram de seus postos e atacaram os índios para lutar com eles e tirar deles as muitas joias de ouro e prata e pedras preciosas. (DUSSEL. 1993, p.62)

Dussel destaca é que a nova retórica positiva da modernidade que justifica a lógica destrutiva.

De fato a modernidade é uma gigantesca inversão: a vítima inocente é transformada em culpada, o vitimário culpado e transformado em inocente." Paradoxalmente o raciocínio do humanista e moderno Ginés de Sepúlveda acaba caindo no racionalismo, como toda a Modernidade posterior, pela justificação do uso da violência em vez da argumentação para a inclusão do Outro na "comunidade da comunicação. (DUSSEL. 1993, p.79)

De acordo com Dussel a inversão dos valores humanos, faz com que os inocentes se sintam culpados e inferiores. O autor destaca também que o novo modo do conhecimento padrão de comportamento classificatório da Modernidade, tem um núcleo racional forte, mas essa mesma Modernidade, por outro lado, realiza um processo irracional que se oculta aos seus próprios olhos. Ou seja, por seu conteúdo secundário e negativo mítico, ela é justificativa de um método irracional de violência. As categorias e conceitos como economia, política, mercado, classes, Estado, se tornam universais, devido ao caráter universal da Modernidade europeia, sendo válidos diante de qualquer realidade. A cultura europeia ocidental se expande para outras regiões correspondendo à visão de mundo predominante.

Espanha e Portugal do final do XV já não são mais um momento do mundo propriamente dito feudal. São Nações renascentistas: são o primeiro passo rumo à modernidade propriamente dita. Foi a região da Europa a ter "experiência" originária de construir o Outro como dominado e sob o controle do conquistador, do domínio do centro sobre a periferia. A Europa se constitui como o "centro" do mundo (em seu sentido planetários). É o nascimento da modernidade e a origem de seu mito! (DUSSEL.1993, p.15)

É com base na experiência eurocêntrica, nos territórios invadidos por Espanha e Portugal que o desenho da Modernidade foi orientado, através da razão científica. Todas as formas de saber, que não foram do poder hegemônico, formas de civilizações, formas místicas, serão conhecimentos considerados atrasados e inferiores.

Dussel indicou os pontos a seguir, como quem são as razões, segundo o pensamento modernista, que seriam consequências lógicas do sucedido com as culturas não europeias, destacando-se que: “os referidos povos subdesenvolvidos se tornaram duplamente culpados e irracionais quando se rebelaram contra esta ação emancipadora-conquistadora Dussel também aponta as razões da cultura europeia:

1. Sendo a cultura europeia mais desenvolvida, quer dizer, uma civilização superior às outras culturas (premissa maior dos argumentos: o euro centrismo).

2. O fato de as outras culturas “saírem” de sua própria barbárie ou subdesenvolvimento pelo processo civilizador constitui como conclusão, um progresso, um desenvolvimento, um bem para elas mesmas. É então um processo emancipador. Além disso, este caminho modernizador obviamente já é percorrido pela cultura mais desenvolvida. Nisto estriba a “falácia do desenvolvimento (desenvolvimentismo)”.

3. Como primeiro corolário: a dominação que a Europa exerce sobre outras culturas é uma ação pedagógica ou uma violência necessária (guerra justa) e é justificada por sua obra civilizadora ou modernizadora, também então justificados eventuais sofrimentos que possam padecer membros de outras culturas, já que são custos necessários do processo civilizador, e pagamento de uma “imaturidade culpável”.

4. Como segundo corolário: o conquistador ou o europeu não só é inocente, mas meritório, quando exerce tal ação pedagógica ou violência necessária.

5. Como terceiro corolário: as vítimas conquistadas são “culpadas” também de sua própria conquista, da violência que se exerce sobre elas, de sua vitimação, já que podiam e deviam ter “saído” da barbárie voluntariamente sem obrigar ou exigir o uso da força por parte dos conquistadores ou vitimarmos; é por isso que os referidos povos subdesenvolvidos se tornaram duplamente culpados e irracionais quando se rebelaram contra esta ação emancipadora-conquistadora. (DUSSEL. 1993, p.78)

Construída na racionalidade e baseada na universalidade, a Modernidade é produzida com o único critério de verdade e de credibilidade, que tem por objetivo, a emancipação racional em consequência da superação do teocentrismo, e para a consagração de um novo paradigma, o antropocentrismo. Lembrando que o antropocentrismo é a corrente de pensamento que coloca o ser humano no centro do universo e que através dele, o ser humano se situa como o elemento sobre o qual giram todos os ramos de estudo e conhecimento).

Entendendo o que nos traz Enrique Dussel, percebemos que há uma continuidade de um modelo irracional que se mantém pelo egoísmo humano. Que aliena o ser humano de todas as formas e que este se veicula invisivelmente na sociedade. Uma sociedade moderna e consumista que acredita cegamente nas

palavras que partem do poder hegemônico, aquele que dita os parâmetros de comportamento para as pessoas até hoje. Pessoas que estão dentro de um sistema capitalista globalizado, numa hegemonia ideológica que gera a exclusão material e discursiva da maioria. Uma crise, que é a exclusão ou opressão das vítimas, resultante da supressão, que é ocultada pela globalização.

O fato de os europeus ocidentais imaginarem ser a culminação de uma trajetória de civilização desde um estado de natureza, levou-os também a pensar-se como os modernos da humanidade e de sua história, isto é, como o novo e o mais avançado da espécie. Como ao mesmo tempo atribuíam ao restante da espécie o pertencimento a uma categoria, por natureza, inferior e por isso anterior, ou seja, o passado no processo da espécie, os europeus imaginaram também ser não somente os únicos portadores de tal modernidade, mas também seus únicos criadores e protagonistas. O mais notável, no entanto, não é que os europeus tenham pensado desse modo a si mesmos e aos outros – esse etnocentrismo não é privilégio deles – e sim o fato de terem sido capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo do padrão mundial de poder. (QUIJANO-2000, p.212)

A cultura europeia ocidental se expandira para outras regiões e se tornara a visão de mundo predominante. Aníbal Quijano relata que teremos um novo modo de construção do conhecimento e sobre a base do etnocentrismo da Europa ocidental moderna, que ele será convertido no padrão a partir do qual todos os povos passaram a ser julgados e classificados. E por isso que na narrativa discursiva da colonial idade o problema não é que o subalterno exista, mas que seja visível e aqui estamos falando da “Colonialidade do Ser”. Por isso, a necessidade do poder hegemônico de exercer o seu poder por meio da repressão. A invisibilidade, o apagamento, o outro, o diferente, se ele existe e é visível, me afeta, e me obriga a transformar-me. E para poder contornar este processo é que vem a violência material e simbólica, procedendo à eliminação do outro, que só pode existir em silêncio, por que o colonizador só poderá seguir existindo se existe o colonizado.

Fica claro que a equidade entre colonizador e colonizado não pode existir, e para que isso prevaleça é preciso eliminar a liberdade. Não existe a possibilidade de ser igual, porque isso significa permitir o direito de ser diferente, o que não é concebível pelo dominante. Nesse sentido, podemos entender que na colonialidade do ser, por uma necessidade de existência e domínio, o outro não pode ter as mesmas coisas, possuir a mesma fala, ou muito menos ocupar o mesmo lugar, e muito. Portanto, o processo de negação do outro está contido no discurso do poder

hegemônico de um novo padrão cultural globalizado, que domina o econômico, o racial, o cultural em toda a sua extensão.

E é claro que não podíamos nos esquecer neste momento, de falar de uma das formas mais importantes de dominação cultural, a espiritual que também está contida no religioso. Por que é necessário compreender as consequências, e como se pensa e se trata a espiritualidade e seu processo de dominação, através da religião trazida da Europa. Precisamos falar do que vem junto com ela, e como se constrói, a sua relação conflitiva e discriminatória com o africano na América. Uma relação que está majoritariamente concentrada em elementos espirituais trazidos por esses povos arrancados da África.

Precisamos compreender o porquê desses conflitos, que têm como uns dos fatos que sustenta a posição discriminatória de alguns praticantes da fé cristã, o entender a África como a terra onde foram a parar os filhos “Cam”, aquele que Noé amaldiçoou, junto com seus descendentes como escravos, os “laboradores”, os inferiores. Não estamos aqui querendo justificar o processo de escravatura na América ou no resto do mundo, como um processo que obedece à fé cristã, mas estamos apontando um mecanismo a ser utilizado para justificar a dominação espiritual e religiosa tanto na América, assim como em outros lugares.

Os descendentes de Cam

²⁰Noé comenzó a cultivar la tierra, y plantó una viña.

²¹Un día Noé bebió vino y se emborrachó, y se quedó tirado y desnudo en medio de su tienda de campaña.

²²Cuando Cam, o sea el padre de Canaán, vio a su padre desnudo, salió a contárselo a sus dos hermanos.

²³Entonces Sem y Jafet tomaron una capa, se la pusieron sobre sus propios hombros, y con ella cubrieron a su padre. Para no verlo desnudo, se fueron caminando hacia atrás y mirando a otro lado.

²⁴Cuando Noé despertó de su borrachera y supo lo que su hijo menor había hecho con él,

²⁵dijo:

« ¡Maldito sea Canaán!
¡Será el esclavo más bajo
de sus dos hermanos!»

²⁶Luego añadió:

«Bendito sea el Señor, Dios de Sem,
y que Canaán sea su esclavo.

²⁷Dios permita que Jafet pueda extenderse;
que viva en los campamentos de Sem,

y que Canaán sea su esclavo.»
(Bíblia- Velho testamento Gênesis- 9:25, pag.15,2015)

Como podemos ver na Bíblia, no Gênesis 9: 25 do velho testamento tem uma passagem que diz: "Ele disse: 'Maldito seja Canaã! Que ele seja o mais baixo escravo dos de seus irmãos!" O que é de se notar que a maldição foi feita por Noé, não por Deus. Alguns estudiosos bíblicos e teólogos, afirmam que quando uma maldição é realizada por um homem, ela só poderia ser eficaz se Deus a apoiasse. Ao contrário da maldição de Cam e seus descendentes, que não foi confirmada por Deus ou, pelo menos, não é mencionado na Bíblia que ele teria confirmado, mas, os homens da África foram amaldiçoados pelos outros homens sem a permissão de Deus.

No pensamento cristão, três são as essências da trindade, assim como três seriam as "ordens" instituídas por Deus na sociedade. Por isso mesmo, escritores como Gerald de Cambrai e o germânico Gervais de Tilbury comparavam os oradores. O Sem os bellatores a Jafet e os laboratores a Cam. Não será preciso insistir que, na tradição veterotestamentária, Cam foi o filho que zombou da nudez do pai embriagado, tendo sido amaldiçoado - ele e sua descendência. A filiação dos negros a Cam teve notoriedade nos manuais religiosos cristãos até pelo menos o século XIX, abrindo um campo muito fértil aos defensores da inferioridade das populações negras. (MACEDO. 2001, p. 13)

A explicação religiosa, dizia que na África haviam se refugiado os filhos de Cam, é a mesma no imaginário então dominante, afirma que a Europa (ocidental) era o território que tinha sido destinado por Deus aos descendentes de Jafé, filho predileto de Noé, e o que Oriente, havia sido dado a Sem³⁷, inventado como o outro, pela modernidade laica, e pelos ocidentais, que se consideravam a si mesmos, como os únicos sábios e civilizados no imaginário da Idade Média " os africanos eram retratados segundo tais premissas teológicas, ou segundo pontos de vista que, nos séculos posteriores, viriam consolidar concepções etnocêntricas e racistas." (MACEDO. 2001, p. 14)

³⁷ Sem foi um dos filhos de Noé descritos na Bíblia no livro de Gênesis. Ele também foi um dos oito sobreviventes ao dilúvio e, embora já fosse casado naquela ocasião, ainda não era pai. A maior parte das referências bíblicas sobre Sem, se concentra entre os capítulos 5 e 10 de Gênesis. O significado do nome "Sem" é incerto, pois acredita-se ser um jogo de palavras. <https://estilodoracao.com/quem-foi-sem-na-biblia/>

Para os colonizadores, foi fácil se convencerem de que os descendentes de Cam, não tinham alma. Por isso podiam ser escravizados. Mas essa ideia teológica, já não contaria com a satisfação de todos, nesses finais dos tempos modernos.

Essa explicação religiosa, no entanto, já não satisfazia a todos, nesses limiares dos tempos modernos (ficavam particularmente insatisfeitos aqueles que não tinham as bênçãos papais e a quem essas explicações não traziam benefícios). A filosofia, inicialmente, e logo depois as ciências, vieram a substituir a teologia na justificação teórica da superioridade ocidental sobre todos os outros. As raças inferiores ou impuras precisavam ser melhoradas. Os selvagens, ignorantes, primitivos tinham que ser civilizados. (AZIBEIRO. 2000, p. 3)

A partir da metade do século XVIII a ideia da existência de várias *espécies* de humanos, vai continuar imperando e influenciando o imaginário na produção de preconceitos e estereótipos. Apesar de que o *discurso* científico continua gerando todo tipo de estigmas e exclusões, visto que esse *imaginário* ainda impregna conceitos e preconceitos.

La incorporación de tan diversas y heterogéneas historias culturales a un único mundo dominado por Europa, significó para ese mundo una configuración cultural, intelectual, en suma intersubjetiva, equivalente a la articulación de todas las formas de control del trabajo en torno del capital, para establecer el capitalismo mundial. En efecto, todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un sólo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental. En otros términos, como parte del nuevo patrón de poder mundial, Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento. (QUIJANO. 2005, p.209)

A reflexão de Aníbal Quijano, traz a afirmação de que o controle do conhecimento era necessário para que o poder hegemônico tivesse uma normatização da conduta. É assim que as categorias, perspectivas e conceitos da Europa Ocidental, tornaram-se categorias universais, não apenas para a *análise* de qualquer realidade, e sim como modelo de *civilização* de todos os povos do planeta.

Assim se estabelecia um processo, do qual apenas um lado seria explicitado: a modernidade. Sua outra face, a colonialidade, seria invisibilizada “sob a ideia de que o ‘colonialismo’ seria um passo necessário em direção à ‘modernidade’ e à ‘civilização’; e continua a ser invisível hoje, sob a ideia de que o colonialismo acabou e a modernidade é tudo o que existe” (Mignolo. 2004, p.676).” (AZIBEIRO.2000, p. 6)

Veremos que só um lado seria ilustrado e ele e seus artifícios de conquista. A sua dilapidação colonial se convalida, por meio de um imaginário que estabelece *diferenças enormes* entre o colonizador e o colonizado, assim criam-se identidades opostas, onde as noções de *raça* e *cultura trabalham* como aparelhos classificatórios, entendidos como *marcas que identificam ao colonizado*: a maldade, a ignorância, o atraso, a selvageria. Por outro lado, a racionalidade, a bondade e a civilização, passam a constituir as *características pertencentes* ao colonizador.

Como a história sempre foi contada da perspectiva do colonizador, apenas a modernidade apareceu. Seu avesso permaneceu como a página em branco, o espaço sem voz (sem ciência, sem pensamento, sem filosofia) que a modernidade tinha, e ainda tem, de conquistar, de superar, de dominar, de incluir nas benesses da civilização (AZIBEIRO- 2000, p. 6)

Dessa forma, surge o discurso Decolonial como um processo que vai fazer frente às estruturas materiais e simbólicas que subjugava a uma parte da população mundial. Ele promove uma nova forma de ver e repensar aquilo que foi imposto e assumido para tentar reconstituir o ser que questione e desafie a ação única da modernidade ocidental e do poder colonial. E a partir do resgate da ancestralidade e a reafirmação, que se passa a recuperar a memória coletiva do que a tradição ensina, é essa, uma das características do seu pensamento.

Do ponto de vista do oriente do mundo, o dia de ocidente é noite. Na Índia, quem está de luto veste de branco. Na Europa antiga, o negro cor da terra fértil, era cor de vida, e o branco cor dos ossos, era a cor da morte. Segundo os velhos sábios da região colombiana, Adão e Eva eram negros e seus filhos eram negros e eram negros seus filhos Caim e Abel. Quando Caim matou a seu irmão com uma bordoadada, travejaram as iras de Deus. Diante da fúria do senhor, o assassino empalideceu de culpa e medo, e tanto empalideceu que branco se tornou até o fim dos dias, os brancos somos, todos nós, filhos de Caim. (GALEANO. 2009, p.61)

É importante trazer Eduardo Galeano neste momento para aprofundar um pouco mais o discurso descolonizador o qual contesta a ideia de superioridade contida no pensamento religioso eurocêntrico: “Adão e Eva eram negros e seus filhos eram negros e eram negros seus filhos Caim e Abel.” (GALEANO. 2009, p.61)

No continente americano, a ideia de raça foi um modo de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. Foi o desenlace das mesmas expedições que enriqueceram o continente europeu, e assim, permitir o sucesso do colonialismo em várias partes do mundo. Tal ação resultou num ponto de vista eurocêntrico do conhecimento em nível mundial, pelo qual foram atribuídas novas identidades geo-culturais. A esse respeito Quijano (2005, p.204) diz que “los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales”.

Assim sendo, a “Colonialidade do Poder” derivou em outro termo apresentado por Quijano (2005) com relação à sua derivação epistêmica, a “Colonialidade do Saber”. Esta se constitui através de um padrão de classificação e hierarquização global dos conhecimentos que segue a práxis do poder. Enquanto alguns conhecimentos são considerados autênticos e relevantes, outros são silenciados, inferiorizados e expropriados, considerados ignorâncias ou superstições, sendo deslegitimados e colocando-os no viés ocidental, o branco, o europeu, como o único verdadeiro, possível e apagando os demais saberes.

Do ponto de vista da América Latina, o pensamento liminar, abrindo espaço para o reconhecimento da diferença colonial, pode possibilitar a emergência de vozes, línguas, culturas, significados, histórias antes excluídas, silenciadas ou nomeadas tão somente por suas carências. Não para criar outras verdades ou lugares de enunciação absolutos ou mesmo melhores que os outros, repito, mas para trazer à tona a polifonia, a pluralidade de possibilidades do conhecer e do ser, nenhuma tendo necessidade de eliminar a outra para se afirmar. (AZIBEIRO. 2000, p. 9)

O pensamento descolonizador, propõe o questionamento do profundo eurocentrismo que desqualificou os conhecimentos dos sujeitos coloniais. Como nos dá a entender Nadir Azibeiro (2000), não se quer rechaçar ou demonizar o conhecimento trazido pelos colonizadores da Europa ocidental. Mas, sim promover diálogos entre saberes, na intenção de construir uma epistemologia mais próxima às realidades das sociedades latino-americanas, diálogos estes, que não produzam apenas objetos de estudo a serem confrontados com teorias eurocênicas. Entendamos um pouco como se constrói esse pensamento descolonizador.

o conhecimento chamado de científico surge basicamente no século XVII, com a constituição histórica da modernidade no ocidente. A separação, tão comum hoje, entre filosofia e ciência não existia antes do advento da modernidade. (CARVALHO. 2000 p.3)

Na modernidade, o saber sempre esteve atrelado ao conhecimento racional científico ocidental, elementos culturais indígenas e africanos foram rechaçados e relegados a marcas exóticas que começavam a surgir nesses novos espaços. O decolonialismo enfrenta o racismo, que é quem legitima relações dominadoras europeias, trazendo práticas contra hegemônicas, que possibilitam o cruzamento de vozes na constituição cultural latino-americana. Vozes que aparecem o que é lógico, na conformação da cultura negra latino-americana.

Tentar entender a cultura afro-americana é aproximar-se de um tipo de complexidade cultural e histórica muito particular... sustento que os símbolos afros circulam por meio de instituições sócio culturais de horizontes históricos e políticos muito diversos. As quais se manifestam simultaneamente, e de um modo que se torna praticamente incomensurável entre si, rompendo a dicotomia ocidental de tradição e modernidade, mundo pré-moderno contra mundo moderno. (CARVALHO.2000 p.3)

E esses símbolos afros surgem em linguagens e significados que o poder hegemônico da época colonial tentou silenciar, apagar, mas que ficaram inseridos, por exemplo, nas culturas musicais de raízes europeias ou indo-americanas, através dos ritmos contidos nos toques dos tambores que influenciaram as mesmas. Pois, eles foram se misturando para formar novos estilos musicais com fortes matizes rítmicas negras africanas e dessa forma se estabeleceu um diálogo entre diferentes ritmos musicais na América. E é quando os ritmos de tambores africanos surgem como um tipo de elo, um elemento que chama uma cultura para se unir a outra. Teremos novos espaços e estilos culturais onde os tambores aparecem como deidades, e onde os homens passam a serem os instrumentos. Espaços nos quais a mestiçagem e a geografia vão unir as pessoas em um, ou vários espaços em comum.

3.2. OS TAMBORES (ATABAQUES) E SUA INTEGRAÇÃO NA CULTURA LATINO AMERICANA

“¡Ahí vienen los tambores!
 Ten cuidado, hombre blanco, que a ti llegan
 Para clavar su aguijón de música.
 Tápate las orejas,
 Cierra toda abertura de tu alma
 Y el instinto dispón a la defensa;
 Que si en la torva noche de Nigrícia
 Te picara un tambor de danza o guerra,
 Su terrible ponzoña
 Correría para siempre por tus venas.³⁸”
 Luís Palés Matos

(José Luís González Mónica Mansour, Poesía Negra de América.p.27, 1976)

Luís Palés Matos³⁹ usa uma linguagem metafórica que afirma o estereótipo do binômio negros-tambores, binômio que se perpetua na cultura latino-americana e caribenha.

O africano em sua cultura musical também tem outros instrumentos além de tambores ou membranófonos, ele criou outras variedades como cordofones, idiofones, lamelofones e aerofones. Obviamente, que na diáspora africana foram criados novos instrumentos com novos materiais, proporções e métodos, já que os africanos e seus descendentes foram se adaptando a novas situações, em novos ambientes e contatos com outros povos. Mas de ambos os lados do Atlântico, a diáspora africana e seus descendentes, foram vítimas do colonialismo europeu, como consequência desse contato entre essas duas culturas, e a dos povos originários da América, vão surgir novos sons, músicas, danças, instrumentos diferentes e ou reinventados, também vão aparecer novos ritmos, novas contribuições culturais. Ritmos, polirritmos e sincopa pertencem aos africanos que “estão na origem de ritmos sincopados, característicos do Jazz, mas seus significados musicais e extramusicais foram totalmente transformados em um novo contexto”. (SANDRONI. 2011, p.23)

O termo Polirritmia significa é o uso simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes em sua constituição. É assim que a *polirritmia*, como

³⁸ Fragmento de Los Tambores intermedios del hombre blanco- Tun tun de pasa y grifería de Luís Palés Matas 1937.

³⁹ Luis Palés Matos (Guayama, Porto Rico, 20 de março de 1898-Santurce, Porto Rico, 23 de fevereiro de 1959). Escritor, poeta e jornalista porto-riquenho. <https://www.cervantes.es/bibliotecas>

a *sincopa*, muitas vezes, pode ser a origem ou o elemento primordial em um determinado ritmo ou música exercendo uma função de base na criação de alguns importantes contextos musicais. Por exemplo, a música Africana Subsaariana, é repleta de elementos que fogem a métrica ocidental e que resultaram numa série de novas definições musicais. Angel Quinteros, afirma que a música africana e sua relação com a polirritmia e a sincopa.

Podemos sí afirmar que muchas de estas contribuciones están vinculadas al elemento rítmico de la música. Toda música tiene ritmo y en toda es éste importante. Pero frente a la tradición europea, que privilegia la melodía, en las culturas africanas de donde se arrancaron para América grandes contingentes humanos esclavizados, el ritmo aparece con una importancia mayor, ocupando, incluso, un papel protagónico en las formas de expresión, Probablemente debido a ello, la riqueza rítmica de la música en estas tradiciones culturales es enorme, manifestándose a través de dos vías interrelacionadas principalmente: la **polirritmia** (o la conformación de patrones rítmicos a base de la combinación simultánea de distintos ritmos) y lo que la musicología europea denomina ritmos **sincopados**.⁴⁰ (QUINTERO. 1992, p.90).

A rítmica africana caracteriza-se por padrões compostos por um número muito maior de batidas, onde se combinam batidas e silêncios de tempos diferentes e cujos acentos, não são necessariamente definidos no início do padrão, se eles não estiverem espalhados de acordo com os diferentes tipos de combinações de tempo. A "irregularidade" dos acentos, junto à combinação de tempos, marca o padrão com uma imagem que a "regularidade" europeia considera anormal ou sincopada.

Na tradição europeia, os tambores geralmente são relegados ao papel de acompanhamento, comumente marcando um ritmo básico e simples. Já na música africana, estes eram considerados essenciais para a produção musical, cumprindo na maioria das vezes, uma função protagonista.

Los ritmos sincopados, la polirritmia y la importancia protagónica del elemento rítmico en la música, y de los instrumentos de percusión y el baile son características que aparecen a flor de piel entrelazadas en las expresiones musicales americanas cuya identificación con la herencia étnica africana no es solapada sino evidente, aunque no, necesariamente, a nivel voluntario o consciente, como es el caso descrito de la bomba

⁴⁰ Contradição rítmica que consiste em deslocar o acento natural de um compasso produzindo uma nota em um tempo fraco desse mesmo compasso ou do anterior e prolongá-lo até um tempo forte. De Candé, Roland: *Nuevo diccionario de la música vol. I y II*. Grasindo, 2002.

puertorriqueña. Algunas de estas características están presentes también, pero en formas más ocultas, en otros tipos de música caribeña cuya identificación étnica es más compleja y problemática. Habiéndose identificado en América la música de tradición africana en los instrumentos de percusión, la transferencia de estas características a instrumentos melódicos o la melodización de ritmos ha sido una de las maneras principales como, en el Caribe, se ha manifestado esta presencia oculta." (QUINTERO- 1992, p.93).

É possível observar que tanto os ritmos sincopados, como a polirritmia são preponderantes elementos rítmicos da música africana. Assim como instrumentos de percussão e de dança, são características que aparecem entrelaçadas em expressões musicais de nossa América. Ángel Quintero nos diz que ela (a música negra) foi transferida de forma oculta aos instrumentos melódicos e por consequência à música de origem europeia, transformando-a e se transformando. A música negra se manifesta tanto no plano físico, como plano no espiritual e no material.

É o pensamento descolonizador, que nos instiga a pesquisar e tentar entender o processo da integração da cultura negra em América latina e como esta se constrói.

O afro continua sendo o insignificante favorito do entretenimento branco... por uma relação distorção surpreendente do elemento exótico: a exofilia⁴¹. O afro é agora a contrapartida necessária do etnocentrismo ocidental que gerou um estranho ao qual se tem apreço, cujo lugar já estabeleceu como íntimo e seguro. O que a cultura afro traz de exótico não ameaça, e sem se soma ao plano "racional" já estabelecido; enfim, complementa-o. (CARVALHO. 2003, p.107)

Negada e reprimida durante séculos, a cultura negra se espalha na América, e se entrelaça integrando-se, e dominando alguns espaços, fazendo parte da música, da dança, das artes plásticas, da gastronomia da religiosidade, da literatura. Vai se construindo uma nova identidade abrindo algumas portas, mas, ainda tendo que enfrentar muitas outras que continuam fechadas. Mas, a cultura negra e a música que se originaram na África, para muitos, elas continuam sendo consideradas parte do exótico da América.

⁴¹ A exofilia é "um fetichismo cujo objeto é a sexualidade de extraterrestres." [1] Em outras palavras, é um desejo por formas de vida extraterrestres, alienígenas ou outras formas de vida não humanas. O termo foi cunhado pelo escritor Superávit no livro de 2001 Extraterritorial Sex Fetish <http://diccionario.sensagent.com>

É notável a presença e assimilação da cultura afro (africana e afro-americana), nos movimentos urbanos das metrópoles ocidentais. Instituições afro, como companhias, grupos musicais, de percussão e de dança, blocos de carnaval...são cada vez mais frequentes para os jovens (e não somente). (CARVALHO.2003, p.107)

E essa integração e assimilação das práticas musicais negras, que permite um entrelaçamento entre elas e as pessoas, é justamente o lugar onde se estabelecem os diálogos das diferentes rítmicas com influência africana. Onde as culturas negras em nosso continente estão musicalmente coligadas, através de suas performances rítmicas, instrumentais dançantes e que muito tem a ver também, com a religiosidade. Se por um lado não podemos afirmar que todas estão unidas por um mesmo contexto e espaço de prática religiosa, talvez ainda possam estar unidas em algum espaço espiritual, ancestral, no qual não podem ser percebidas a olho nu, e onde estas dialoguem uma entre elas.

Nesse sentido, é que vamos continuar este trabalho, falando de um dos vários elementos de ligação na cultura negra, considerado fio condutor, uma espécie de corda de amarre entre a música e a dança, que permita a comunicação do religioso com o espiritual e com a África. Vamos falar do instrumento que assume diferentes formatos e nomes no continente americano, mas, que tem a função de conectar o presente com o passado, que se origina do outro lado do Atlântico,

Os atabaques de América

Por questões de tempo só trabalharemos com alguns dos atabaques que são utilizados em diferentes ritmos afro latino-americanos. Primeiramente por uma questão de respeito com o ancestral é que começaremos com tambores rituais das religiões de matriz africanas. Geralmente a estrutura sonora do conjunto que em alguns casos também é conhecido como parelha, é organizada em grupo de três atabaques.

Imagem 31



<https://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org> (acesso em mar.de 2022)

Rum, Rumpi e Lé

O Rum, Rumpi e Lé, são importantes para acompanhar os ritos nos terreiros, sem importar a sua linha, Candomblé, Umbanda ou Quimbanda, em países como Brasil, Argentina e Uruguai:

Imagem 32- Os tambores Batá



<https://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org>) (acesso em mar.de 2022)

Os tambores Batá

Os tambores batá são da família de três tambores consagrados, para rituais religiosos: Iyá (tambor grande), Itólele (tambor meio), Okónkolo (tambor pequeno). Estes instrumentos de percussão são utilizados principalmente nos ritos religiosos da Nigéria bem como nos praticantes da “Santeria” em Cuba, Haiti, Porto Rico, e nos Estados Unidos.

Imagem 33: O tambor de crioula.



<http://www.reginaldocazumba.com.br> (acesso em mar.de 2022)

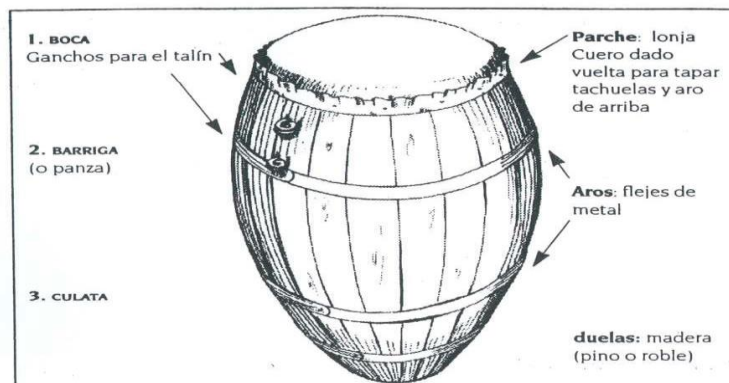
O tambor de crioula

O tambor de crioula no Brasil é outra expressão musical que tem um conjunto de três atabaques chamado pelos brincantes de parelha. Eles são três tambores e um par de matracas batidas no corpo do tambor grande auxilia na marcação. O tambor pequeno é conhecido como Crivador ou Pererengue; o médio é chamado de Meião, Meio ou chamador e o grande recebe o nome de Roncador ou Rufador.

Tambores do Candombe

Os três tambores de Candombe são formados por um corpo convexo de madeira e uma membrana de pele. Tradicionalmente, a pele era presa ao corpo do tambor por pregos. Estes pregos já foram substituídos, na maioria dos tabaques da bateria, por alguns tensores que permitem afinar os mesmos com maior facilidade sem a necessidade de usar fogo. No entanto, alguns percussionistas continuam colocando assim mesmo os tabaques ao calor do fogo, não tanto para afinar e sim para tirar a umidade dos mesmos, o que permite uma maior afinação mudando também a sua sonoridade, como consequência ter uma caixa de ressonância. Fazemos esta consideração aqui por que Montevideo é uma cidade muito úmida durante grande parte do ano, o que afeta a madeira dos instrumentos de percussão. Ainda, assim tem gente que mantêm os tabaques no formato tradicional de assegurar a pele com pregos, alguns para conservar o jeito tradicional e outros para seguir conservando a tradição da convivência ao redor do fogo.

Imagem 34



(Luís Ferreira “Los tambores Del Candombe” 1997, p.80.)

O toque dos tambores é produzido batendo na membrana da pele com uma baqueta, abafando o som com a outra mão (por isso, o fato de ser conhecidos como instrumentos membranófonos). O tocador assegura a baqueta com a mão hábil, deixando a outra mão livre para dar o tom com a palma de golpes abertos ou fechados.

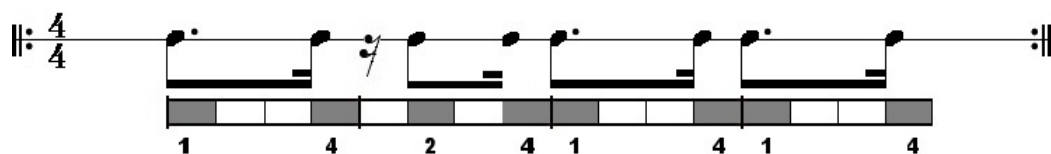
Ao toque do tambor responde a um padrão rítmico conhecido como madeira, feita por qualquer um dos três tambores batendo o corpo do tambor com a baqueta. O passo do tocador é outro elemento rítmico importante no andamento da corda de tambores do Candombe, ele é outro elemento importante que marca a pulsação constante da mesma. A continuação se explicará aos padrões rítmicos de cada tambor, bem como a função que cada um deles desenvolve dentro na performance da comparsa. Começando pela “Madeira”:

A madeira é um elemento básico no Candombe e deve estar sempre presente em seu toque. Ela se faz batendo no corpo do tambor com a baqueta, seu nome se deve à ação de bater na madeira do atabaque. Pode ser realizada durante a execução do ritmo por qualquer um dos três tambores, embora seja o tambor repique aquele que mais a utiliza, pois é ele que tem a função de mantê-lo presente. A madeira inicia o toque, definindo o andamento, ao equilíbrio na comparsa, fornecendo a referência métrica durante o toque. Essas são suas principais funções.

A madeira é uma clave rítmica de 3-2 em tempo de 4/4 similar à chave de “Son Cubano”, mas isso explicaremos mais adiante:

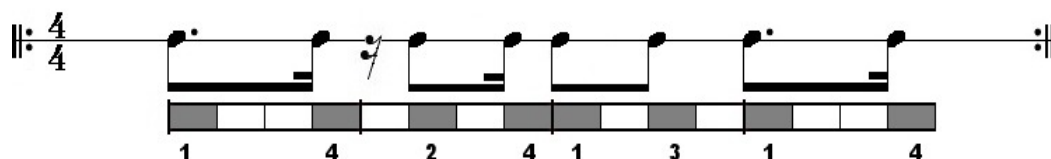
Imagens 35-36

Clave de ANSINA



(Partitura cedida pelo músico e pesquisador Mario Ipuche 18/4/2022)

Clave de CUAREIM



(Partitura cedida pelo músico e pesquisador Mario Ipuche 18/4/2022)

O Link e o código QR a seguir, nos leva a uma aula do músico uruguaio Mario Ipuche o qual nos explicará a Madeira do Candombe que é pela sua performance, ou seja, aquele que trabalha com as sincopas características dos ritmos negros africanos:

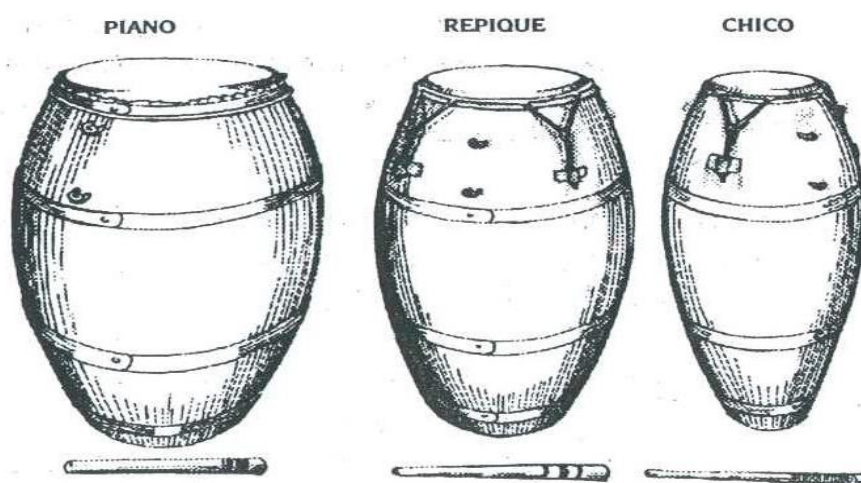


<https://www.youtube.com/watch?v=4daSDYw0zZc&t=1s>

É muito comum, que o uso da madeira apareça em improvisações de repique, ela também é utilizada como elemento de recurso inserido na musicalidade da corda, criando elementos que chamam (como já dizemos anteriormente) ao andamento da mesma. O tambor repique, geralmente é o encarregado de que a madeira esteja sempre presente no toque, pois ele é o brincalhão, o que fica mais só no andamento da corda, por momentos torna-se o diretor da mesma.

E importante lembrar que o padrão rítmico da Madeira tradicional, nos dias de hoje bem sofrendo muitas mudanças, e que elas são apresentadas rapidamente no espaço-tempo do Candombe. Variantes espontâneas diferem de comparsa a comparsa e de bairro a bairro.

Imagem 37



(Luis Ferreira "Los tambores Del Candombe" p.80, 1997)

O Piano

O tambor do piano é o maior dos três tambores e o mais grave. Sua função dentro da corda é fornecer o baixo e gerar diálogos com outros pianos e com os repiques. Este tambor é também o mais definidor dos toques de cada corda. Nesse sentido há dois toques que diferenciam os dois principais bairros de tradição do Candombe de Montevideú, *Cuareim* e *Ansina*.

A título de esclarecimento, todas as partituras a serem apresentadas agora para os diferentes atabaques do Candombe, se guiaram da seguinte forma: As letras I e D são identificadoras das mãos e utilizadas no momento do toque do atabaque: I esquerda D direita e a baqueta nestes casos estarão na mão direita, supondo que o tocador seja destro. Se não o for é só inverter o uso da baqueta.

Variantes dos toques de tambor Piano dos barros *Cuareim* e *Ansina*.
Toques de Pau e mão:

Imagens- 38-39

CUAREIM - 1.º

(Partitura cedida pelo músico e pesquisador Mario Ipuche 18/4/2022)

ANSINA - 1

(Partitura cedida pelo músico e pesquisador Mario Ipuche 18/4/2022)

Além do toque básico, o piano faz uma série de variantes, feitas, sobretudo com a baqueta, para chamar os repiques, ou dialogar com outros pianos um deles conhecido como “*Resongon*”.

O Chico

O tambor “Chico” é, junto com a madeira, a base rítmica do Candombe. Atabaque pequeno que é o menor dos três da corda (bateria), e que tem o som mais agudo. O padrão rítmico básico deste tambor consiste em três batidas, que funcionam como se fosse o motor rítmico da comparsa, no qual os restantes atabaques (Piano e Repique) são inseridos. Também acompanha as mudanças rítmicas dos outros atabaques em tempo e intensidade. A única modificação ou enriquecimento que admite é a adição de mais um golpe com a baqueta, na queda de cada batida, no que é conhecido como “Chico repicado”.

Variantes dos toques de tambor Chico. Toques de Pão e Mão:

Imagens 40- 41

Chico "de 2"

(Partitura cedida pelo músico e pesquisador Mario Ipuche 18/4/2022)

Chico "de 3"

(Partitura cedida pelo músico e pesquisador Mario Ipuche 18/4/2022)

O repique

Como já falado anteriormente, o repique é o tambor que normalmente conduz a corda. Sua principal função é, como o próprio nome indica, tocar, improvisar e conduzir a corda. Ele vai a estabelecer diálogos com os outros repiques e com os pianos. Na verdade, ao repicar ele conversa com outros atabaques. Outra de suas funções importantes é manter a madeira presente no toque. Por fim, os repiques marcam o início do toque e seu fim através do toque de “repiqueteado”. Estes atabaques desenvolvem uma grande variedade de toques de improvisação, utilizando elementos dos rítmicos de outros tambores, o toque da madeira e a inventividade de cada executante. Apesar da liberdade criativa dos repiques, a linguagem que utilizam para suas improvisações deve ser sempre, dentro dos parâmetros do Candombe. E é aqui que encontramos um tipo de paradoxo, pois a improvisação, é regida aparentemente, por códigos que marcam o que poderia ser feito e o que não pode.

Imagem 42

(Partitura cedida pelo músico e pesquisador Mario Ipuche 18/4/2022)

O Link e o código QR a seguir, nos levará a uma aula do músico uruguaio Mario Ipuche o qual nos explicará o tambor repique do Candombe que é pela sua performance aquele que trabalha com as sincopas (p.18/3), características dos ritmos negros africanos:



<https://www.youtube.com/watch?v=5wavScUrRPA&t=5s>

O sincopado dos tambores africanos na música eurocêntrica, faz com que o ritmo se torne forte... Assim, o ritmo do escravizado vai dominar o ritmo do escravizador.

Este trabalho de estúdio de partituras do músico pesquisador uruguaio Mario Ipuche, é o resultado de uma percepção minuciosa de vários toques nos diferentes tambores de Candombe que se apresentam nestes últimos anos, tanto no carnaval, como nos diferentes bairros de Montevideu durante o ano todo. As mesmas foram cedidas gentilmente para este pesquisador, e a opção da utilização delas, não só respondem à idoneidade de quem as fez, mas, também à intenção de poder apresentar uma investigação com a atualidade, lembrando que este estudo tem como tema central, a manutenção ou transformações do Candombe. Já falamos anteriormente que o Candombe é tradicional, mas a sua estrutura sócio-política cultural também é susceptível a mudanças e é evidente que os ritmos de seus tambores não vão ficar fora destas transformações.

No que refere ao tambor “Repique”, apresentamos só uma sequência rítmica, pois, como já dizemos anteriormente, sempre que ele respeite os padrões rítmicos do Candombe, seu toque pode ter infinitas formas de variantes, já que é o brincalhão da corda. No que refere as suas múltiplas variantes, trazê-las aqui deixaria o trabalho muito extenso. Por isso, para ter mais informação das mesmas, sugerimos acessar uma página de vídeo que traz informação de diferentes técnicas de toques de dos atabaques de Candombe, no seguinte link apontando código no QR:



<https://www.marioipuche.com/recursos/candombe/publicaciones-candombe>

3. 3. CANDOMBE, UMA LINGUAGEM DE MONTEVIDÉU

O Candombe é uma linguagem típica de Montevideú

Ninguém pensou que aquela mercadoria humana vinda do continente negro pudesse magicamente converter o peso da escravidão em uma torrente de música. O som afro das diferentes nações, arrancado de seus ancestrais, mantinha clandestinamente acesa a chama de suas culturas. Nossa América estava se transformando. A cultura negra definitivamente veio para ficar.

O tambor quebra o silêncio. Eles não eram mais troncos ociosos. O «Piano», o tambor mais baixo, guardava a sabedoria. O "Chico" gritou para o céu a distância, a dor e a raiva. O "Repique" anunciava, vividamente, ventos de liberdade. Baqueta, pele, e madeira era então a língua original. Os tambores começaram a ganhar as ruas de Montevideú. Os paralelepípedos moviam-se diante dos olhos da noite, que, rítmica e cúmplice, marcava majestosamente a passagem da trupe. Aquele "Chamado" improvisado anunciava ao povo o nascimento do Candombe. Assim, encontraram a inocente distração, alegremente entregue aos usos e memórias da África, para esquecer naqueles momentos de folia, a triste condição dos escravos. Unindo as festas cristãs e pagãs, o ritmo já era um só. O carnaval abre passagem para as comparsas, com o surgimento das "Sociedades Negras e Lubolosas". Dois bairros marcam as diferenças. Aninhados no extremo sul de Montevideú, os cortiços de Cuareim e Ansina se instalam como marcos perenes na história mais querida da música afro-uruguaia. E é assim que até hoje o candombe percorre, mais vivo do que nunca, a rua do coração. (Autoria: Mario Ipuche, Dionel Scariato e Miguel Rodríguez. 1994)

No fragmento supracitado de Mario Ipuche, Dionel Scariato e deste pesquisador, traz um breve relato de como a cultura popular através da oralidade nos apresenta cada um dos atabaques do Candombe. Através de uma figura literária de prosopopeia, se foi dando características humanas aos instrumentos de percussão. O tambor Piano simbolizando o escravo trazido da África, o Chico o nascido escravo, o Repique o negro liberto, segundo as pessoas mais velhas, que me contaram essa história. Mas, sem nenhum estudo empírico o relato mostra que, as pessoas já nascem com características emocionais que determinam qual tambor vai tocar e o que pode tocar. Já nas histórias antigas, você é o tocador, ou você é o rodante (quem dança na roda). Um conta história tocando o atabaque e o outro a conta dançando.

Considerando a fala das pessoas mais velhas, sobre a transcendência dos atabaques através dos corpos, lamentavelmente não se consegue saber como eles foram feitos pelos seus ancestrais. A relação com um costume africano de como fabricar os mesmos, não se traspassa para os negros em Montevideú. E muito

disso tem a ver com aquilo que já foi falado no primeiro capítulo ao se tratar do tema da escravidão urbana.

Da construção dos atabaques

Contra la creencia popular de que la construcción de los tamboriles es un secreto que los negros transmiten de generación en generación, estos instrumentos tienen a ver mucho con la técnica de la "tonelería". Antiguamente para su construcción se utilizaban las barricas de yerba mate. (AYESTARÁN-1996, p. 51)

Do século XIII e até meados do século XX, os tambores eram feitos de barris de madeira que eram usados para embalar erva ou outros produtos. Nesses barris era colocado um coro na parte de cima e se batia com as mãos ou com uma baqueta. Esses instrumentos membranófonos, soavam através da vibração de uma ou mais membranas curtidas. No começo do século XX, os comerciantes deixaram de usar barris como contêineres ou que obriga a reinventar a feitura dos atabaques.

Montazi, que antes de dedicarse a la construcción de tamboriles era carpintero... Llego a la conclusión de que utilizando el Pino Brasil y dándole curvatura correspondiente..., podrían construirse los instrumentos sin contar con la materia prima ya semielaborada como se estilaba hasta entonces." (AYESTARÁN. 1996, p. 51)

É possível observar aqui que em nenhum momento se fala de uma forma tradicional de construção de instrumentos que não seja com matéria prima semielaborada como descreve Montazi, não há um método que relacione a construção dos atabaques diretamente à natureza. Isso pode ter acontecido em Montevideu por causa de dois fatores que eu acredito que sejam fundamentais:

O primeiro deve-se a que muitas das pessoas arrancadas da África, perderam a relação com a natureza, que caracterizava a sua terra natal, também elementos alimentares ou de cura vão desaparecer de suas vidas ao ser obrigadas a se desprender do contato com seu ambiente ancestral. Perderam a relação com elementos que faziam parte do cotidiano de suas vidas, como por exemplo: a construção de recipientes, armas, ferramentas de trabalho, instrumentos de música, feitos com diferentes metais e madeiras (tocos para os atabaques), com uma forte ligação material e espiritual.

Em segundo lugar, como já mencionamos no primeiro capítulo, a cidade de Montevideu é uma cidade portuária, cujo funcionamento levou ao tipo de escravidão que nela se estabelece, fora conhecida como urbana ou doméstica, onde os escravizados faziam trabalhos domésticos, vendedores ambulantes, ou eram alugados para o trabalho braçal. Assim foram perdendo a relação com o seu meio ambiente consequentemente perderam a relação com a natureza e com a forma tradicional de manipular os instrumentos musicais.

Importante apontar para o fato de que em Montevideu a arte de fabricar atabaques não responde diretamente relação com o espiritual e o religioso os quais se relacionam com os conhecimentos da cultura de matriz africana. Pois, em outras práticas musicais negras latino-americanas, como por exemplo, o tambor de crioulo do Maranhão- Brasil, os atabaques são feitos de madeiras específicas e em alguns casos, cortadas em dias específicos. Mas, a construção de tambores do Candombe, não poderia ser recriada, de forma natural, porque como aponta Yestarán (1996, p. 51), não existe registro para se guiar e construí-los nos parâmetros africanos ou mesmo nos parâmetros daquele que era tocado nas casas de nação, por exemplo. Com isto não estamos afirmando que nunca se tenha construído, em Montevideu, atabaques da forma tradicional africana, só que até o momento durante o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, não encontramos documentos contundentes que o convalidem ou neguem esta questão.

O que temos como registro é que depois da desapareição no mercado das barricas, estes, tiveram que ser feitos de ripas de madeira, que seriam chamadas de *aduelas*, e que receberam uma curvatura especial, além de serem coladas, e que serão asseguradas por anéis ou tiras de metal e rebitadas com tachas. Atualmente, os "*parches*" (os coros que se utilizam como meio de percussão do atabaque), continuam sendo confeccionados com couro animal e passaram a ser colocados com esticadores que permitiam uma afinação mais prática e precisa. Ao contrário de formato anterior, onde estes eram pregados e tinham que ser afinados apenas no calor de uma fogueira.

Essa nova confecção dos atabaques também traz outra mudança que é a de colocar ente eles, pele sintética, além da mudança no timbre dos mesmos (tema contido na Fala de Fernando Lobo Nuñez, em vídeo cujo link estará mais a frente), O vídeo de Nuñez apresenta mudanças comportamentais na performance da

comparsa. Motivo que se inclui também como resultado da espetacularização do Candombe, pois, de alguma forma responde também a aumento da velocidade do ritmo do andamento da comparsa, requerido pelas exigências do novo formato do Carnaval. Tema este que é um dos principais motivos, desta pesquisa. Entendendo que a diminuição da utilização do fogo afinar os atabaques, e em consequência a diminuição de um espaço de confraternização. Segundo Ayestarán, “existen pues dos corrientes en el orden de la música afro-uruguaya, continuación la segunda de la primera” (AYESTARÁN. 1972, p.147)

No que refere a transmissão de conhecimento músico social no Candombe, Lauro Ayestarán (1972) assevera que num primeiro momento a corda dos tambores tinha atabaques que não saiam de seus espaços tradicionais de toque, das salas de Nação (características que se mantêm nos rituais de religião de matriz africana), eram estáticos, em algumas ocasiões eram transportados para o lugar e momento exato da execução da festa a que estes foram convocados.

En 1870, las “Sociedades de negros y Lubolos” recurren a los maestros italianos radicados en Montevideo para que estos escriban las músicas que han de cantar el Carnaval. Conveníamos que esto muy poco tiene que ver como la auténtica música africana. Se observa, sin embargo, dos o tres evidentes proyecciones de esa corriente secreta hacia la segunda exterior y difundida. En primer término el tamboril, de riquísima rítmica y sueltos estribillos cantados que sobreviven en el mundo que le es extraño. Desde el punto de vista coreográfico un paso: el airoso “paso de candombe”...que consiste nada desordenada por cierto, moviéndose de izquierda a derecha y viceversa, la cabeza erecta, adelantando un poco los hombros...Hay fundamentalmente, pues, una disposición o actitud negra que se revela en pasos de danza y en una evidente tendencia selectiva a la sincopa...” (AYESTARÁN.1972, p.148)

Lauro Ayestarán diz que os momentos temporais do Candombe, que não tem a ver um com outro, mas na citação acima o autor afirma que existirá uma transcendência de alguns elementos, da primeira para a segunda etapa, isto é, no que refere aos instrumentos, à rítmica, à dança, e à essência do espírito africano. A partir da introdução, o ritmo negro no carnaval, é chamado de corrente externa. Nesta segunda etapa, os atabaques estão mais soltos (e queremos supor que isso significa fora da rigidez do ritual), portanto, tocando outros ritmos além dos tradicionais, ou seja, isso tudo vai permitir o livre deslocamento pelas ruas, que concretiza o nascimento da comparsa de carnaval atual.

O toque da comparsa

Existe uma forma tradicional de começar o toque de comparsa, independente do “toque madre”

Primeiro, o ritmo começava com o que se conhece como madeira, toque em chave de “Son 3-2”, que consiste em bater em ritmo do lado do atabaque com a baqueta, para começar a marcar o tempo e a velocidade que Dava início à performance.

Segundo a ser executado é o chamado de Piano (Atabaque grave) com um toque profundo forte, chamador, responsável da variação ritmo se assim o considerar o tocador.

Terceiro o Chico (Atabaque agudo) com um toque único contínuo.

Quarto e último o Repique que tem afinação "meia", entre o Piano e o Chico. Toque leve solto, com variações é responsável pela variação rítmica se Piano (tambor maior) o solicitar.

Através do seguinte link assim como do código QR poderemos assistir um vídeo do Luthier, músico uruguaio e referente do Candombe Fernando “Lobo” Nuñez no qual teremos a performance instrumental do Candombe e parte do anteriormente falado.



[tps://www.youtube.com/watch?v=5vOWLtwi19w](https://www.youtube.com/watch?v=5vOWLtwi19w)

Esses tabaques da comparsa serão executados de forma agressiva (forte e rápida) ou pacífica (suave e lenta), porque eles (os atabaques) de alguma forma também transmitem o estado emocional dos tocadores, dependendo do momento podem ser alegres ou tristes, irritados ou carinhosos. Os atabaques e seu ritmo do “Candombe” dependem da mão e da baqueta que o toque. Já que o passo da comparsa é marcante, preciso, guerreiro, espiritual e ancestral. O ritmo, não pode ser interrompido ou atravessado, porque se isso acontecer, a mão e a baqueta que bate no tambor, castiga o transgressor. Esta performance da corda de tambores da Comparsa descrita anteriormente refere-se aos eventos de rua informal, semanais, espontâneos ou aqueles que se fazem em feriados religiosos, e aos oficiais os que respondem ao Carnaval. Segundo Ayestarán essas danças e cerimoniais

tradicionais desapareceram da cidade de Montevideu, pois não há como reconstruir a história com suas características originais porque os documentos históricos são incompletos. (AYESTARÁN-1972, p.64)

Segundo o Lauro Ayestarán, entendendo que na utilização o termo primitivo, ele estaria fazendo referência à primeira corrente musical do Candombe, não poderemos negar que há entre estas duas correntes, alguns elementos culturais africanos que perduram até hoje, em alguns toques dos atabaques e em alguns elementos da dança da comparsa. Sem dúvida, se mantém ainda alguns pontos de contato com a cultura ancestral, no material e principalmente imaterial.

Mas, voltando um pouco ao que já tínhamos falado anteriormente a palavra “Candombe” não é exclusiva do Uruguai

“NUMEN⁴²

Jungla africana-Tembandumba.
Mani gua haitiana-Macandal.

Al bravo ritmo del candombe
despierta el tótem ancestral:
pantera, antílope, elefante,
sierpe, hipopótamo, caimán.
En el silencio de la selva
bate el tambor sacramental,
y el negro baila poseído
de la gran bestia original... “

(Luis Palés Matos-Tuntún de pasa y grifería.-p.97)

No fragmento do poema supracitado o poeta porto-riquenho Palés Matos reafirma que a palavra Candombe tem o significado de dança e festa de negros em toda América e no caribe. Ela também aparece na Argentina para nomear uma prática musical negra. A partir das migrações externas de Montevideu principalmente para a cidade de Buenos Aires, provocadas por fatores econômicos e políticos, resultantes da Ditadura cívico-militar no Uruguai, esta prática musical negra do Candombe, se espalha rapidamente pelo país vizinho. O que poderemos ver em

⁴² Ateneo Puertorriqueño (1935.1, g 53 54, dentro do ensaio de Margot Ace "The Black Poems of Luis Paiés Matos"), El Tiempo (Bogotá, 11 de maio de 1935: SEH/UPR); El Nuevo Diário (Caracas, 17 de julho de 1936: SEH/UPR); O condor branco (San Juan de Porto Rico, 1938: SEH/UPR, SPIUI). Palés toca aqui com o título de um dos poemas de Julio Herrera e Reissig. Se o poeta uruguaio apostou no nome da mulher pérvida de todos os tempos, Palés se refere a outra mulher morena, a mítica "Nigrícia", deusa da África.

depoimentos de vídeos trazidos neste trabalho mencionados mais à frente. Mesmo assim, encontraremos na cidade de Buenos Aires, alguns executantes de um estilo de Candombe, ritmicamente distinto ao do uruguaio. E um desses candombes que se desenvolvem na Argentina está na Cidade de Paraná na província de Entre Rios, é uma prática musical conhecida como “*Candombe Litoraleño*”. Ainda que sua rítmica se aproxime mais dos ritmos caribenhos ela possui um quarto tambor que dita a base rítmica. Tem quatro atabaques: Bombo, Chamador, Repicador e Tambor guia.

Imagem 43



<https://www.google.com/search?q=candombe+litorale%C3%B1o+parana>

O antigo Candombe de Montevideu desapareceu. É importante falar dos candombes como o de Montevideu e do litoral da Argentina, porque estes vão ter influência rítmica em outros estilos musicais populares de seus respectivos países. No primeiro, podemos citar estilos como: Tango, Milonga, Murga, entre outros. E no segundo: Tango, Milonga, Chamarrita (esta última originária das “Ilhas Açores” e que entrara pelo Brasil influenciando os países limítrofes como Uruguai e Argentina) entre outras. Não é a nossa intenção neste momento entrar no tema da influência da música negra nas diferentes expressões musicais da América.

Outra prática musical, que utiliza também quatro atabaques cujo ritmo é quase parecido ao do “Litoraleño” da Argentina é o “Candombe do Quilombo do Açude” da Serra do Cipó (MG- Brasil). Considerada o pai de todos os Congados, desta batida de Candombe nasceu o Moçambique, o Catopé, à Marujada, o Congo, o Caboclinho, à Catira e tantas outras manifestações culturais. Esta prática cultural

musical mineira, pelo pouco que podemos investigar dedica-se ao culto da Nossa Senhora do Rosário.

Gostaria de fazer um parêntesis aqui, para esclarecer, que visto as restrições devido à pandemia de Covid19, não foi possível registrar, através de fotos os quatro atabaques mencionados no Candombe e, ou seus respectivos nomes. As restrições de isolamento não permitiram a possibilidade de fazer entrevistas, por isso disponibilizamos um link de Youtube e código QR, para quem quiser conferir ou tiver interesse de se aprofundar sobre o assunto abordado.



<https://www.youtube.com/watch?v=V7iKAJFTsZA&t=438s>

(acesso em ago.de 2022)

Mas, será que só atabaques, dos quais temos falado anteriormente, e por serem de diferentes regiões de nossa América, com diferentes formatos e diferentes culturas, não têm uma ligação que os une ritmicamente? Pois bem, uma resposta para essa pergunta pode estar no que conhecemos como:” Clave”, o ritmo e a Sincopa.

Um breve debate sobre a “Clave”

A *clave* não só cria uma maneira diferente e especial de se fazer música, mas uma nova forma de senti-la, experimentá-la e interpretá-la. É a força ancestral que uniu brancos e negros, europeus e africanos, para criar um novo conceito de música, dança, sentimento e expressão (Ibid). O conceito da *clave* vai muito além do contexto musical, como evidenciado pelo seguinte trecho da manchete encontrada no interior da capa do primeiro número da revista Nueva York’s *clave* (La *clave* de Nueva York), durante os 1970s: “Clave ... para nós, a palavra vai além de explicações e definições. Significa a vida, a salsa, a comida do nosso tempo livre, o intenso movimento do ritmo, a emoção de 20.000 pessoas que exploram os sons da vida. É estar no golpe, na *clave* ... na *clave*. Significa estar acima de tudo, estar tocando da maneira certa ... “. *Clave* é História, é cultura. Essa afirmação, de fato, ilustra a ampla gama do conceito da *clave* e alguns de seus usos descritivos. Mas o mais importante é que reafirma as raízes africanas do ritmo. (GALO, BARBOSA. 2019 p.. 200/201)

Se existe algo que unifique todos os diferentes atabaques que apresentamos neste trabalho, e que conhecemos como padrão rítmico, ele tem

como guia a “Clave”. E esta clave além de guia rítmica, é também um instrumento de percussão.

Imagem 44



<https://www.claves-cubanas->

A intenção aqui é marcar a importância da “Clave” nos ritmos negros latino-americanos e sua relação com o Candombe. Farei uma breve apresentação de duas marcações que considero importantes, a “clave” de “Son” de origem cubano que tem muito a ver com o Candombe e a clave de rumba, massa ligada aos repicadores⁴³ do candombe.

consideraré cinco géneros para este trabajo: el *son* (comercial) y la *rumba* (no comercial) como fenómenos cubanos; la *salsa* como fenómeno transnacional producido industrialmente desde Estados Unidos por migrantes cubanos, puertorriqueños y sus descendientes (Quintero Rivera, 2009); el *candombe* como fenómeno uruguayo, en particular el producido por afrouruguayos (Ferreira, 2002[1997]; Aharonián, 2007); y el candombe afroporteño (conocido también como *guariló*) de los afroargentinos de Buenos Aires (Frigerio, 1993; Cirio, 2003, 2016); el *samba* como género desarrollado en Rio de Janeiro (Sandroni, 1996; Mukuna, 1979). En estos géneros es constatable la presencia sonora de un tipo de patrones musicales que se mantiene invariable a lo largo de una canción, pieza o performance musical, con características tímbricas estables: producto del entrechoque manual de dos percutores de madera a su vez denominados *claves* (Ortiz, 1965[1950]: 277; 1952: 216-257); producto del entrechoque de una baqueta sobre la caja de madera de un tambor de candombe, también como toque de palmas, denominado *madera* (Ferreira, 2002[1997]); toque de palmas y de toque de manos en un tambor grave en el candombe afroporteño (Cirio, 2016)... También son varias las *maderas* del candombe (Ferreira, 2002[1997]) pero una de las más conocidas y ejecutada como patrón de palmas es la que coincide en su estructura métrica con la clave de son. (FERREIRA. 2001, p.2)

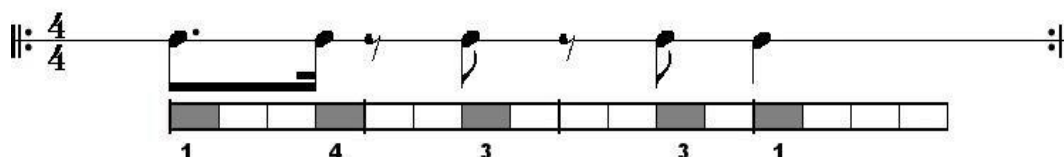
Ferreira afirma que os cinco gêneros têm um padrão musical sonoro, guiado pelo que conhecemos como clave de “Son”. O “Son é o mais antigo

⁴³ Tocadores do atabaque repique.

amalgama afro-cubano, é o elemento básico do qual a “Rumba” emergiu posteriormente. A música cubana é baseada na “Clave” ritmo singular de 3-2 ou 2-3 que se estende sobre os dois compassos, sendo estes a base de todas as formas musicais cubanas. Tanto os arranjos quanto as composições devem estar de acordo com o esquema básico da “Clave”. Este elemento africano é difícil de definir e admite variações. A “Clave” é uma sequência rítmica de 3/2 (às vezes 2/3) cujos compassos são interpretados da seguinte forma: a primeira parte fortemente acentuada é seguida por uma segunda parte em contraponto (corresponde à chamada-resposta da música de tambor africana).

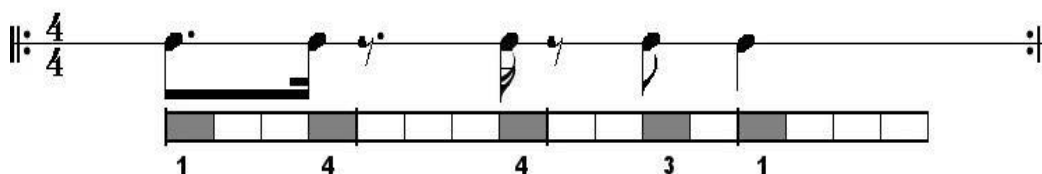
Imágenes 45-46-

Clave de Son 3-2



Esta es la Clave o “Madera” común a todos los estilos de Candombe. Es la Famosa Clave del género Son afrocubano, en dirección 3-2: “pregunta” con 3 golpes y “responde con 2.

Clave de Rumba 3-2



Esta es otra Clave del folklore Afrocubano. Difiere de la Clave de Son en el tiempo 2. Es dirección 3-2 al igual que el Son y es muy ejecutada por los repicadores avanzados. Ese golpe de diferencia con la Clave de Son le da una cadencia muy particular a la “Madera”. (Mario Ipuche candombe Claves o madera 2022, p.2)



https://drive.google.com/file/d/15q935AO582Ole7_MJBD6Iyks6Frj_6N9/view

A clave além de ser um instrumento é um conceito binário constante orgânico que nos coloca uma pergunta e uma resposta em conexão com a pulsação cardíaca, respiratória, visual, auditiva, tátil, aromática e nos

convida para uma gestualidade corporal O termo clave representa um certo padrão rítmico repetido sucessivamente sobre um pulso constante- e que designa a característica de determinado gênero musical. O fundamento específico, então a síntese- um elemento primordial que possibilita associação imediata com o que se pretende representar musicalmente. (PITRE- 2021 O time-line caribenha-FIP)

O professor Edwin Pitre Vásquez especialista em música negra caribenha e Latino-americana, nos fala através de num vídeo conferencia do terceiro Festival Internacional de Percussão de Curitiba 2021 (FIP), sobre a “clave” como um conceito de linha de tempo. Pitre discorre também sobre a importância da “clave” nos ritmos da América e do Caribe, apresentando-nos variantes da mesma e dentre elas, a “clave” do Candombe. Pitre expõe também que pelas suas variantes só no Brasil, o estudo da “clave” nos levaria a muitos anos de pesquisa. Ela é a métrica, o tempo, o coração que faz manter o ritmo andando em forma regular, se ela não está em andamento musical, se perde. É relevante falar da “clave” e seu funcionamento no Candombe, mas, nos aprofundarmos nela como tema específico seria algo muito extenso, o que mereceria um trabalho profundo de pesquisa. Por esse motivo, deixo para quem quiser saber mais deste tema, um acesso através link e um código QR para visualização a conferencia do professor Edwin Pitre:



<https://www.youtube.com/watch?v=X9Dr1JfqNFk>

É importante destacar outro elemento essencial nesta relação entre homem música e sociedade, que é outro ponto que dá origem à necessidade de fazer pesquisa, a reunião ao redor do fogo.

3.4. O FOGO.

Um homem da aldeia de Neguá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir aos céus. Quando voltou, contou. Disse que tinha contemplado lá do alto, a vida humana. E disse que somos um mar de fogueirinhas. — O mundo é isso — revelou —. Um montão de gente, um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem percebe o vento, e gente de fogo louco, que enche o ar de chispas. Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo. (GALEANO-2009, p. 18)

Eduardo Galeano apresenta uma lenda dos povos originários da Colômbia, onde aborda da relação do fogo com o homem, o mundo e a humanidade. Falar dessa ampla relação com o fogo é importante, porque o ser humano sente uma necessidade de compartilhar e se relacionar, de contar histórias, vivências e saberes, com outros que estão ao seu redor, que são divisores do mesmo tempo, situações e espaços. Há uma troca de informações e sentimentos que fazem parte daquilo que com o tempo fará que eles compartilhem talvez uma mesma identidade cultural. Com marcas e vivências que estão contidas nele, outras então se formando, pois sempre as pessoas estão em constante construção e formação de conhecimento, aprendendo novas coisas.

Nesse sentido, o encontro ao redor do fogo, é um momento simbólico e cheio de trocas, e é desse momento e dos possíveis intercâmbios de conhecimento, que é o tema que vamos tratar a seguir. É sabido que existe uma espécie de magia ritual que caracteriza a prática musical do Candombe, desde seu preparo até o final da festa. A integração das pessoas no momento da afinação dos atabaques, através da exposição ao calor do fogo, pode acontecer uma, duas ou mais vezes, dependendo do transcurso e tempo da saída dos tambores para o Candombe de rua.

Destacamos a seguir um olhar sobre o fogo, nas religiões de matriz africanas segundo o Pai Paulo de Oxalá:

O fogo simboliza a vida, o renascimento e a renovação. Os povos antigos utilizavam o fogo e, conseqüentemente, a fumaça como meio de comunicação com os espíritos. Na África, o fogo surgiu a 5 mil AC, na antiga aldeia Mwangi, região do Kilimanjaro, um antigo vulcão coberto de neve, que fica em uma planície circundada por florestas. Os nativos Mwangi eram exímios caçadores e usavam o fogo para encurralar suas

presas e para aquecê-los em noites frias. Na África Centro-Occidental, que acomodam as etnias guineo-sudaneses e Bantus, o fogo chegou a 3 mil AC, já sendo usado para cozinhar os alimentos em fogueiras e iluminar as noites. Na Nigéria, em Ondó e no antigo povoado de Kétu, o Iná (fogo) passou a ser usado para clarear os Ilé Irúnmọ̀lẹ̀-Ọ̀rìṣà (casa ou templo das divindades). Os Yorubás usavam o Epo ẹ̀wéko (azeite vegetal) em pequenos potes de barro também chamados de Ẹ̀fọ̀wọ̀kọ̀ (candeeiro-lampião). (Pai Paulo de Oxalá – Vela símbolo de fé consagrado aos orixás - 2019)

O fogo que na cultura africana traz calor energia, é “a *renovação e o renascimento*” segundo a fala do Pai Paulo de Oxalá. É o fogo que vai forjar as ferramentas de ferro para o trabalho e a guerra, que só Ogum pode fazer.

O vocábulo “fogo” também foi retratado no cinema, no filme “A Guerra do Fogo” (1992), dirigido por Jean Jacques Annaud com Everett McGill, Raen Dawn Chong, Ron Perlman, Nameer El Kadi é baseado na obra de S.H. Rosny Sr, o Roteirista Gerard Brach. O filme conta sobre um período na pré-história e a de dois grupos de hominídeos. O primeiro, quase não se diferencia dos macacos por não ter fala e se comunicar através de gestos e grunhidos, é pouco evoluído acredita que o fogo é algo sobrenatural por não dominar ainda a técnica de produzi-lo. O outro grupo é mais evoluído, cujos hábitos e comunicação são mais complexos, e sua habilidade de fazer o fogo.

Estes grupos entram em contato quando o fogo da primeira tribo, é apagado numa guerra por uma tribo de hominídeos mais primitivos, que disputam a posse do fogo e a do território. Noah, Gaw e Amoukar (membros do primeiro grupo) são destacados então para uma jornada para trazer uma nova chama acesa para a tribo. Nesse caminho, os homens se deparam com um grupo de canibais, e resgatam de lá a Ika, uma mulher pertencente ao grupo mais evoluído. Os três caçadores do fogo aprendem muitas coisas novas, através do encontro com essa mulher, pois, ela domina um idioma muito mais elaborado que o deles, e domina também a técnica de produção do fogo. No encontro com a tribo de Ika, percebem novos elementos; observam as diferentes linguagens, as construções, pinturas corporais, o uso de novas ferramentas, o sorriso, um modo diferente de produzir, de viver.

O filme é um documento de nossa história, original e peculiar, pois corresponde a um acontecimento que teve existência no passado, quase um

documentário de antropologia. Uma história bem estruturada e concreta, que nos permite estudar o comportamento humano pré-histórico e a origem da linguagem.

Permite-nos também estudar as raízes da espécie humana, através do florescer da razão e das tecnológicas apresentadas ao longo da disputa pela chama do fogo, que culmina com o domínio e o conhecimento de como gerá-lo, através do atrito. E falamos de atrito não só dos elementos minerais, também dos homens. Pois, serão mostradas algumas passagens da evolução da humanidade, que vai do prazer sexual, puramente animalesco, passando pelo sentimento da solidariedade, hierarquia, egoísmo e pela sensação do riso, até chegar àquilo que é hoje, um aglomerado de pessoas, que vive numa sociedade global, relativamente estruturada.

O fogo libertaria (negros, brancos e povos originários) e um breve relato sobre José Gervacio Artigas:

Romance del negro Milonguero

“Negro milonguero, qué bien
buen tamborilero también
baila milonga para su mercé
como milonga y como candomblé

negro yacumenza y bantú
toca el tambor piano zulú
y alzan las piernas en la noche azul
nueve lunas morenas de tisú

.....
negro hijo de negro oriental
tuvo abuelo negro bozal
que se alzó en armas junto al general
y un cañón lo partió en marmarajá”

(Alfredo Zitarrosa Romance Para un negro milonguero-1973)



<https://www.youtube.com/watch?v=V3mqmkSMK7E>

(Ouvir a música)

O LP 7 “Adágio em mi país” de 1973 entrou para a história pelo tema que lhe dá nome à obra toda, no entanto, falaremos de música "Romance para um milonguero negro" sem dúvida, é uma reivindicação da contribuição dos negros para com a revolução artiguista, e uma reclamação pela igualdade e contra a discriminação racial da atualidade. Ela tem como tema central a história do negro

Yullié, que tinha vida sofrida e que tocava e dançava o Candombe que bebia sua taça de vinho e que fazia parte da vida rural.

Yullié era neto de um africano, que lutou junto com o general Artigas, escravo ou liberto, o que certamente não se sabe. Mas, sabemos que esse africano, morreu na batalha de Marmarajá. Nesta música, o compositor Alfredo Zitarrosa, brinca com o tempo e das duas histórias paralelas de sofrimento e luta, uma antiga, de um negro que participou da luta libertaria da pátria, e outra atual, do negro trabalhador braçal. Compondo um arranjo musical dentro de um estilo conhecido como Milonga-Candombe, Yullié destaca a tristeza e o momento de alívio ou descontração.

Seguían a Artigas, lanza en mano, los patriotas. En su mayoría eran paisanos pobres, gauchos montaraces, indios que recuperaban en la lucha el sentido de la dignidad, esclavos que ganaban la libertad incorporándose al ejército de la independencia. La revolución de los jinetes pastores incendiaba la pradera. La traición de Buenos Aires, que dejó en manos del poder español y las tropas portuguesas, en 1811, el territorio que hoy ocupa el Uruguay, provocó el éxodo masivo de la población hacia el norte. El pueblo en armas se hizo pueblo en marcha; hombres y mujeres, viejos y niños, lo abandonaban todo tras las huellas del caudillo, en una caravana de peregrinos sin fin. En el norte, sobre el río Uruguay, acampó Artigas, con las caballadas y las carretas y en el norte establecería, poco tiempo después, su gobierno. (GALEANO. 2004, p. 153,154)

Jose G. Artigas era filho de Martín José Artigas, que se tornou capitão do exército espanhol em Montevideu e lutou contra os portugueses. Os pais o mandaram para a escola dos padres franciscanos e lá ele se tornou o líder de seus colegas de classe. Alguns de seus antigos colegas de escola escreveram depois que ele tinha um caráter rebelde, que nunca desistia. Aos 14 anos, o jovem rebelde deixou sua casa e foi para o campo viver a vida dos "homens perdidos".⁴⁴ Aprendeu a cavalgar, a ligar, a usar as artes da vida no campo como os índios e os gaúchos, a domar potros, a nadar nos riachos e a atirar a faca.

Suas habilidades, juntamente com sua força de caráter, o levaram a ser respeitado pelas pessoas duras do campo adentro. Algum tempo depois, ainda jovem, José Artigas partiu para a fronteira, zona muito perigosa e cheia de criminosos, onde ao longo do tempo comandou mais de oitenta homens armados, incluindo alguns bandidos portugueses. Com eles, ele se dedicou a lidar com o gado

⁴⁴ Os homens perdidos eram os considerados homens rebeldes.

e outras atividades comuns, como o contrabando. José viveu assim por muitos anos, percorrendo o campo, impondo-se entre gaúchos e índios ou viajando para a cidade. Aos trinta e poucos anos, Artigas aproveitando um perdão que o governo havia concedido aos contrabandistas e outros, pôde então ingressar no “Corpo de Blandengues” e sua patrulha foi a mais temida e respeitada. Naquela época ele lutou corpo a corpo com os bandidos e os portugueses.

Foi também uma época em que grandes ideias começaram a abalar o mundo. Nos fogões noturnos (reuniões ao redor do fogo), Artigas, que gostava de ler e discutir ideias interessava-se pela Revolução Francesa, e também pelos Estados Unidos, que proclamavam ideias semelhantes. Quando a “revolução” estourou em Buenos Aires em maio de 1810, Artigas escapou com vários de seus homens e soldados e conseguiu reunir o povo da campanha, tanto fazendeiros quanto peões, índios e escravos. É que segundo os escritos da época “em sessenta léguas ao redor não há outra voz que a sua”, tanto foi a influência de Artigas no campo.

Alrededor de los fogones, cuando la luna venia saliendo, los viajeros hacían una rueda grande para oír las canciones que entonaban los payadores uno de ellos se llamaba Bartolomé Hidalgo, compuso la “Marcha Oriental”, que es el primer himno de los orientales”. (DE HERRERA. 1927, p.03)

Não é a nossa intenção estendermos sobre a história de Artigas, já que tem muito material que trata da mesma. Mas falar brevemente de sua história é necessário, pois, ele foi um homem muito particular, considerado pai da pátria, protetor dos pobres e dos miseráveis, ela tinha um pé na cultura europeia, Lembrando que sua família era espanhola de origem, como também pelos seus estudos proporcionados no internato dos padres franciscanos. Também possuía um pé na cultura gaúcha, pois viveu por muito tempo nas fronteiras daquilo que se conhecia como limite entre o campo e a cidade, as “tolderias” (como era conhecido o território dos índios), Artigas foi partícipe de um universo que foi fruto de múltiplas raízes culturais.

É assim que vai conseguir a adesão na sua tumultuada causa libertadora de índios humildes, negros e crioulos de seis províncias, com a sua visão mágica religiosa e pragmática do mundo e do povo, que somado ao seu carisma extraordinário, ia tentando construir um futuro. Ao mesmo tempo em que ouvia as novas ideias do mundo, utilizava a lógica dos fogões para ouvir aos mais humildes, e

isso foi o que lhe permitiu liderar os povos. E é essa reunião através dos fogões, as que trazem à cumplicidade, a resistência, a luta, pela esperança, pela liberdade. São esses fogões dos quais nos falavam o poeta Francisco Acuña de Figueroa em seu diário (apresentado neste trabalho, no primeiro capítulo) que diz do sítio de montevidéu, onde os negros bailavam comemorando em praça pública por que se aproximavam ventos de liberdade. Pois este fogo dos fogões, comunica aquece e fala ao longo da história. Vale lembrar que na luta pela liberdade, dos povos da América, os exércitos estavam integrados por pessoas grupos étnicos de diferentes culturas. Isso ficou evidente que estes encontros nos fogões revolucionários do General Artigas, era também o encontro de negros, brancos e índios, juntos lutando, bebendo, comendo, cantando, contando causos. Porque a maior pauta de Artigas era a união dos povos.

Lembrando aqui, que a utilização do fogo é um dos questionamentos que me fizeram pensar nesta pesquisa, o que nos traz como forma de resposta que além de fazer parte no ato afinar os atabaques do Candombe com o calor da chama, ele vai trazer junto um ritual de relações, sentimentos humanos, conversas do passado, presente e futuro na ora de reunião ao redor do mesmo, e não simplesmente um evento, ou um ato de esquentar os coros do atabaque na fogueira.

Um breve debate da entrada dos negros ao exercito

El ingreso de los « morenos » en el ejército de línea se fecha en la Banda Oriental en 1801, de acuerdo al Reglamento expedido en Buenos Aires En su artículo 4º disponía para Montevideo, aparte de la formación de un batallón de infantería de blancos, la creación de dos compañías, una de « pardos libres » mulatos, y otra « de morenos » (negros), que obviamente también debían ser libertos. El reglamento militar era idéntico para blancos y negros, salvo que estos últimos no podían acceder a la condición de oficiales. ... La misma creación de unidades de gente de color se hace para Córdoba y Paraguay, y está vinculada a la reanudación que en ese mismo año de 1801 tiene la guerra con Portugal, y la amenaza creciente de Inglaterra en el Plata. Estas tropas de color, al iniciarse el episodio de las invasiones de Inglaterra en América en enero de 1806, integran en Montevideo el llamado regimiento de «Voluntarios de Infantería », y tienen exactamente dos compañías de 59 y 100 hombres, que en el mes de agosto se reúnen en una sola unidad llamada de « pardos y morenos libres ». (RAMA. 1968, p.73)

A Banda Oriental do Rio da Prata caracterizou-se por ser um território militar, uma das principais regiões de defesa do império espanhol no novo continente contra os portugueses. Também os europeus espanhóis e seus colonos,

tiveram que enfrentar longas guerras contra tribos dos povos originários, que combinavam as artes da cavalaria como um terreno propício para conseguir travar sua luta. E não podemos esquecer o fato de que sua costa Atlântica, tinha condições favoráveis de acesso, primeiro para piratas e corsários, e depois de invasores de países europeus rivais da Espanha, como é o caso particular da Inglaterra que foi parte dos motivos da incorporação dos negros nas fileiras do exército.

E como falamos anteriormente, nas filas do exército do general Artigas tínhamos um grande número de “negros, mulatos e zambos”.

La importancia del soldado negro era por entonces lo suficientemente grande numéricamente, para que Artigas en el Reglamento provisorio de la Provincia Oriental para el fomento de la campaña y seguridad de sus hacendados (1815), verdadero texto de reforma agraria inspirada en las ideas de Félix de Azara, en su art. 6o, se hable de agradecer con suertes de estancia «a los negros libres, zambos de esta clase y criollos pobres». Por negros libres se debe entender libertos en general, ya sea estrictamente negros como mulatos (mestizos de blanco y negra), y los zambos son mestizos de negro con indias. En el lenguaje de la época dentro de criollos no se distinguía entre descendientes de europeos, y mestizos de blanco e india. El Reglamento hace particular mención de esos tres grupos por considerarlos «os más desgraciados», pero asimismo se debe destacar que son aquellos que dan más hombres a la fuerza revolucionaria.” (RAMA-1968, p.77)

Assim, aos poucos os negros e também os índios passaram a fazer parte dos exércitos de José Artigas. Lembrando que vinham principalmente destes grupos as pessoas foram parte da caravana que acompanhava o general em seu êxodo de 1812.

En el llamado « éxodo del pueblo oriental » de 1812, — la retirada de Artigas frente a los portugueses en que le acompaña la población campesina — en la nómina se puede observar como se establecen los números de personas, carruajes y esclavos por núcleo familiar, y estos últimos no pasan de cinco por familia, aunque lo normal son 2 o 3 esclavos (entre adultos menores) por familia propietaria. (RAMA- 1968, p.62)“En ocasión de la primera invasión portuguesa, Artigas se retira con su ejército y le siguen los familiares de los soldados patriotas, y casi toda la población de la campaña, (unas 12 mil personas), cumpliéndose una verdadera migración masiva, que los historiadores uruguayos han llamado el « Éxodo del Pueblo Oriental »” (RAMA. 1968, p.77)

Estamos falando de um contingente humano, que também em 1820 no exílio ao Paraguai, partiu com o general José Gervacio Artigas. E nessa viagem as pessoas não só vão levar as suas armas para a defesa do seu comandante, nas

suas bagagens, também há uma bagagem cultural, como por exemplo, a música dos negros, conforme destaca Rama:

Unos 200 soldados artiguistas son instalados en el departamento de San Lorenzo del Campo Grande, en el lugar llamado Laurenti o Laurelty, a 10 kilómetros de Asunción. Les acompañan, como era costumbre en las montoneras (guerrillas patriotas) sus mujeres, y asilados crean un pueblo dedicándose a tareas rurales. Los «Artigas- Cué » (en guaraní, « los que fueron de Artigas »), serían negros y mulatos, que llevaron hasta el Paraguay, incluso las costumbres folklóricas montevidéanas de su pueblo, al punto que celebran las fiestas de « San Baltazar » (RAMA. 1968, p.79)

É justamente neste ponto que gostaria de falar rapidamente, sobre uma conexão da cultura negra uruguaia com a paraguaia. Porque com os negros vai a cultura do Candombe que se tocava nas terras que estavam no Oriente do rio Uruguai nascida no Montevidéu colonial, e essa cultura musical e dançante também vai se manifestar em terras guaranis, mais exatamente numa comunidade que hoje é conhecida como “*Kamba Kúa*” (da qual gostaríamos aprofundar a relação desta com a cultura de Montevidéu numa futura pesquisa).

Essa comunidade hoje está localizada na cidade de “*Fernando de la Mora*”, a 10 quilômetros do centro de Assunção, também conhecida como bairro Loma Campamento. Na época de sua fundação, a maioria das 300 famílias residentes eram descendentes de escravizados e negros livres a serviço do general Artigas, que como já falamos eram pessoas que compunham as tropas leais e alguns familiares dos mesmos que seguiram a seu prócer para o exílio.

O governo do Dr. Gaspar Rodríguez de Francia proporcionou-lhes sementes, animais de 100 hectares de terras aptas ao cultivo, ocupação que se dedicaram a trabalhar eles e seus descendentes por mais de um século. Os fundadores da comunidade foram um regimento de 250 lanceiros, homens e mulheres que acompanharam o general. O então governador do país, Gaspar Rodríguez de Francia, deu-lhe refúgio, mas cuidou para que Artigas não retivesse nenhuma influência política, nem se correspondesse com ninguém fora do Paraguai.

Sua única companhia para o resto da vida foi aquele homem conhecido como “*el negro Ansina*”⁴⁵. Personagem este que é muito importante para a nação

⁴⁵ Ansina” é o apelido dado a um homem negro, ex-escravo, que acompanhou José Artigas em seu exílio no Paraguai em 1820, onde foi seu assistente pessoal até sua morte. <http://www.escueladigital.com.uy/biografias/ansina.htm> (Acesso ago.de 2022)

negra uruguaia, que futuramente se precisaria fazer um estúdio mais aprofundado, sobre a sua verdadeira participação no exército, já que ele aparece em alguns estúdios como um estrategista importante na campanha libertaria levada a frente pelo general. Mas na maioria dos livros didáticos é apresentado como um simples serviçal do general. Dr. Francia vai separar o general dos seus soldados assim dando terras produtivas nas proximidades da cidade de Assunção, para Artigas o Dr. Francia deu uma chácara na distante *Curuguay*.

Os atores sociais, que viveram e tiveram contato entre si no oriente do Rio Uruguai (negras índias e brancas), por se apropriarem do espaço, estampando a sua territorialidade em construção de fortes, povoados, ranchos, “*tolderías*”, mas também com suas práticas cotidianas, como migrações, deslocamentos e fugas, isso gerou um particular formato e mobilidade populacional que gradualmente alterou o mapa étnico-cultural e espacial da região. Nesse sentido, de trocas, consensuais ou não, que na identidade de um grupo social é elaborada em relação ao outro, é que sua continuidade muda, num espaço onde há uma permanente reinvenção da cultura. Reinvenção esta que se dá através de processos que são uma forma de adaptação e resistência, ou seja, uma mestiçagem contra os processos de dominação e colonização impostos pelos europeus.

Finalmente, ese processo de supervivencia física y social, termina siendo una transferencia, e adopción de elementos entre las sociedades negras, indígenas, blanca criolla, cuyo proceso de mestizaje se dará en una colectividad que se movimiento y al mismo tiempo es dúctil e paradójicamente resistente. Y que permitía a los sujetos transformarse en su sentimiento de pertenencia y características culturales. Pero precisa quedar claro que eso, no va a significar que estos sujetos abandonen totalmente, sus características culturales en detrimento de una nueva dinámica que dará paso a una nueva forma cultural.

Candombe de Montevideu e sua integração na Argentina- O fogo do encontro

Para melhor entender a relação com o fogo e a integração na prática musical negra do Candombe, a seguir vou trazer algumas transcrições de

impressões do tema em questão, de pessoas de diferentes lugares da Argentina. Algumas delas recolhidas de vídeos contidos na plataforma virtual de Youtube e outras opiniões obtidas, com alguns entrevistados que serão apresentadas mais adiante.

Sonidos de fuego (Documental) Incluye “Corazón candombe” por CNLS y Vivi Pozzebon- producido por la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura de la Nación- Argentina 2007



<https://www.youtube.com/watch?v=iMtYZ6pouYU>

Os tambores tocados pelos escravizados africanos tinham o couro pregado na boca superior, sendo o contato com o calor a única forma possível de afinação. “Templar” (afinar) em torno de um único fogo era o momento coletivo de interação, onde os tocadores compartilhavam tanto a técnica quanto suas vidas, em um espaço místico e livre, antes da peça. As características dos tambores atuais e as consequências da urbanização colocam em risco esta manifestação cultural imaterial dos afrodescendentes. Pela mão de três histórias, conhecemos a técnica e seu valor como parte da identidade dos grupos que a praticam na Argentina.

Artigas Martirena: (Lonjas de San Telmo- Buenos. Aires)

AM: Como dicen algunos sin fuego no hay Candombe. (00:00:55)

AM: La gente del conventillo sacaba su fuego sagrado a la calle para templar los tambores, el fuego es algo increíble. Era lo que recibía la gente ese calor son cosas que casi hoy no se percibe, es lo que estamos acercamiento, nuestro calor perdiendo los seres humanos nuestro. (00:3:09)

AM: Los tambores eran con tachuelas y el fuego era necesario para templarlos... llevaba de una hora a una hora y cuarto, imagináte que tiempo para todos poder dialogar entre todos, limpiarnos reírnos llorar, un montón de cosas pasaban alrededor del fuego. (00:15:49)

AM: El dios el santo de los instrumentos percusivos es “Chango” y Chango es el que tiene las llaves del paraíso que es el que cuando escucha los tambores es el que abre esas puertas y es cuando toda esa alma junto con las de mi abuela, mis hermanos y todos los antepasados bajan y el fuego es parte de todo eso, porque van a llegar a un lugar donde hay calor esa parte del fuego lavaba muchas penas y eso te daba esa limpieza para entender lo que era choco, repique y piano. (00:40:35)

Porque la evolución tiene que ir con nuestros orígenes con lo que somos. Hoy ya no se necesita perder tiempo en templar, lo más importante es borrar, con una llavecita ya no necesitas hacer fuego y en esa frialdad nos han convertido. (00:44:41) Matias Martínez: (Duendes del parque-Córdoba)

MM: Las músicas tienen su geografía... el Candombe suena como suena en Montevideo en Córdoba (00:8:25 m.)

MM: Cuando estas templando un tambor, estas charlando con tu compañero, tu compañera, con los niños los niños juegan, una maderita al fuego, un matecito. Charlas como te fue en el laburo como andas. (00:16:16 m.)

MM: Es un momento súper sagrado cultural simple, se hace un fuego y hay que estar pendientes de los tambores (00:17:04 m.)

MM: Eso es templar (afinar los tambores al fuego), es el momento que nos tomamos para bajar un poco la frecuencia que traemos de la "City", en la locura y encontrarnos, mirarnos las caras. (00:18:18 m.)

MM: En Uruguay se templan los que tiene tensores... yo creo que también los que están más despiertos no dejan que el ritual se muera y saben que ajustar el tambor no es lo mismo que el tambor reciba calor. Cuando el tambor deja de recibir calor el tambor va para otro lado. Tambor que no recibe fuego tiene otro sonido más apagado, más opaco, menos brillante. (00:20:56 m.)

MM: La ciudad está que no se está comprendiendo mucho, la gente deja de tener contacto con el fuego, con el río, con la piedra. (00:44:20m.)

Fernando Longobardi - (Yumba- B. Aires)

MM: Encontramos grandes diferencias en un tambor clavado y un tambor con herrajes... las ventajas de este tambor es que no necesariamente en un espacio cerrado necesitar hacer fuego para afinarlo. (00:14:40 m.)

MM: Es un aliado el fuego tanto para nuestro espíritu como para la música como para el instrumento en sí mismo. Es la forma de afinación que mejor resultado da. (00:16:31)

Tocar con tambor clavado es el eje, y sobre todo porque nos una en el ritual del fuego en esa magia previa que se genera. (00:42:35 m.)

Candombe del Litoral argentina, Paraná-Entre Ríos. Marzo 2015



https://www.youtube.com/watch?v=tBqXoemsw_0

Neste vídeo, apresentaremos um fragmento da fala dois interlocutores:

Lucia Domingas Molina e Pablo Suarez.

LDM: El tambor es el Latido de nuestro corazón y es el que sirvió de comunicación en épocas pasadas. En este momento sirve de comunicación porque también nos permite que nosotros hablemos un lenguaje inexistente, pero lenguaje al fin con el espíritu de nuestros mayores, y podamos brindar a través del movimiento de nuestro cuerpo la expresión de ese acercamiento. (00:01:35)

PS: El mate es un ritual espiritual, un ritual social, muy importante para nosotros y que justamente viene de una cultura ancestral que es la cultura Guarani, cultura nativa indígena de nuestra zona. ... es compartir, compartir sentarse juntos compartir, hablar, unirse. Como el fuego para el tambor, todo va junto para nosotros. (00:07:33). Soy tambor (Documentario)- producido por Mascaró Cine, Movimiento Afro cultural, INCAA. Argentina 2015.

O vídeo registra a migração afro-uruguaia nas últimas décadas em Buenos Aires e a maneira como o ritmo ancestral do Candombe e as cerimônias em

torno do tambor, os protagonistas se atualizaram e falaram da cultura, de um pertencimento e de um destino.



<https://www.youtube.com/watch?v=LN8RXaI6GMg>

Neste vídeo apresentaremos um fragmento da fala de dois interlocutores:

Cazula e Jimmy Santos

C: Con el desarrollo de la evolución de los tambores, como que el fuego perdió ese misticismo, esa cosa que vos te juntas ahí, y es el ritual del fuego, el ritual del templado el ritual previo a la salida del tambor. (00:52:00 m.)

JS: La liturgia, es religioso eso, ver como se temple un tambor y lo que causa alrededor del fuego. Lo que causa el fuego, el fuego, el fuego. (00:52:25 m.)

A ideia foi a de trazer depoimentos que vão mostrar nas falas dos documentários, como a cultura do Candombe se insere na Argentina de forma espontânea por diferentes cidades. Mostrar também a prática musical e suas técnicas, como uma forma de comportamento de suas raízes supostamente perdidas. Ao analisar os diferentes vídeos, vimos que o Candombe nasce na cidade de Montevideu e essa reunião se dá através do fogo, e se estende aos participantes destes candombes na Argentina, um espírito de pertencimento uma raiz comum, vinda da África. O que de alguma forma, no que refere à valorização desse momento de reunião, vai no sentido contrário ao que está acontecendo com a prática cultural negra na capital do Uruguai, onde as pessoas parecem estar se afastando dessa forma de aquecimento e afinação, portanto está cada vez mais difícil encontrar esses momentos de integração através do fogo.

3.5. CANDOMBE NO BRASIL: PORTO ALEGRE, A MÃE RITA E COMPARSA TAMBOR.

(Para a Yaskara e Letícia)

Imagem 47



Virgílio Calegari. Mãe Rita. Acervo da Fototeca Sioma Breitman no Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo

O cronista e professor Coruja menciona o nome de Mãe Rita de Xangô em suas crônicas, na primeira versão de 1881, o cronista comenta que próximo “do Portão para os lados da Caridade” havia “um preto Lázaro, que d’ali se divertia, com saudades do passado, a ver de longe o Candombe da mãe Rita [sic]”. Logo em seguida o autor menciona que o “Candombe” de Mãe Rita estava localizado na Várzea⁴⁶ “defronte da casa e do curral do antigo matadouro, mais ou menos no terreno então baldio e depois ocupado pelas casas do Firmo e olaria do Juca”. Na última versão atualizada em 1996, há uma nota explicando que a expressão Candombe utilizado pelo cronista em 1881, trata-se do Candomblé, termo utilizado para “designar os rituais religiosos africanos”, porém este termo “não perdurou em Porto Alegre” e é conhecido até hoje como “batuque”. Por isto é necessário destacar a importância da imagem de Mãe Rita como uma personalidade religiosa de relevância em Porto Alegre, entre o fim do século XIX e início do século XX, dando a devida visibilidade para a fotografia (possivelmente a única) em que Mãe Rita foi retratada. E com isto, ressignificar o papel da mulher negra como agente histórico, deixando de ser meramente uma personagem secundária e se tornando a protagonista na História, já que retratada por um dos grandes fotógrafos da cidade naquele período. (SOBRINHO.2019, p.36).

⁴⁶ Várzea do Portão – uma região baixa e alagadiça que se situava a sudeste da cidade e era utilizada pelos moradores para descanso de gado, de carreteiros e para recolhimento de lenha.

Falar do Candombe de Porto Alegre é falar de uma história que começa lá na várzea no Candombe da mãe Rita de Xangô. Líder espiritual e comunitária que possuía seu terreiro nas imediações do Beco do Firme, atual rua Avaí. Ali se reuniam aos Domingos à tarde pretos de diversas nações, que com seus tambores, ganzás, urucungos e marimbas cantavam e dançavam para tentar esquecer as crueldades da escravidão. Nesse Candombe também se ensaiavam os cacumbis⁴⁷. No Natal, nas festas da Senhora do Rosário, levando à frente o Rei e a Rainha vestidos a caráter, iam dançar, ou antes, sapatear no corpo da igreja com guizos nos tornozelos.

Pensar que estes candombes têm certa similitude com aqueles que nos descreve Isidoro de Maria, que aconteciam aos Domingos no Montevideu colonial, segundo Lauro Ayestarán onde também além de atabaques se utilizavam vários instrumentos, não seria algo estranho. Isso se repetia em Porto Alegre, a situação de que os negros tinham a permissão de se juntar, sempre e quando o fizeram longe do centro da cidade.

Dos estilos musicais que se praticavam nos candombes da Mãe Rita, igual ao que aconteceu no Montevideu colonial, com a primeira corrente da prática musical negra do Candombe, definida por Ayestarán, não existem registros de como eles eram tocados, e nem há similitude rítmica com os praticados na capital do Uruguai. Não temos como saber se estes tiveram uma raiz comum ou não. Mas é importante trazer este registro porque bem sabemos que existia um trânsito de negros escravizados e libertos naquela época no Sul e pelas fronteiras entre os dois países. O que pode supor, que em algum momento poderiam ter acontecido práticas ritualísticas semelhantes. Mas isso não pode ser garantido pela falta de registros matérias.

As fronteiras físicas oficiais entre estes países, nunca impediram que a cultura transitasse, é por isso que o Candombe de Montevideu de forma espontânea com seu ritmo rebelde, guerreiro, será sentido é praticado em várias cidades de fronteira entre Brasil e Uruguai como Bagé-RS, com sua comparsa “Grillos Candomberos”, que atua desde 2015, e em outras comparsas na cidade de Rivera,

⁴⁷ Na região de Osório se manteve esta tradição, a das congadas ou Moçambique e dos cocumbas permaneciam só em Viamão, que era o município a que pertencia a região litorânea toda.

fronteira com Santana do Livramento-RS, na cidade Artigas, para logo ir subindo até Pelotas e Porto Alegre.

É na cidade de Porto Alegre capital do Rio Grande do Sul que queria me deter um pouco mais, pela seguinte razão:

Ato Lei municipal 13107/2022	
Fonte	DOPA 24/05/2022
Proposição	Legislativo
Origem	Processo PLL 427-21
Ementa	Inclui a efeméride Dia Municipal do Candombe no Anexo da Lei nº 10.904, de 31 de maio de 2010 – Calendário de Datas Comemorativas e de Conscientização do Município de Porto Alegre –, e alterações posteriores, no dia 03 de dezembro.

No meio do andamento desta pesquisa que trata do Candombe como uma prática musical integradora, recebemos a notícia de que esta forma cultural negra que se inicia no Montevideu colonial é reconhecida também, como um acontecimento importante a ser festejado na cidade na capital gaúcha. Portanto, o evento do Candombe será comemorado no dia 3 de dezembro, mesma data estabelecida em Montevideu para o “*El día del Candombe*”.

Isso merece ser comemorado, porque estamos frente a uma manifestação surgida das raízes da cultura africana, que estabeleceu ligações informais e espontâneas entre os países, assim como acontece com muitos outros estilos culturais e musicais negros de nosso continente. E mostrando também com este passo importante, que a prefeitura da cidade oficializa a integração da cultura popular negra latino-americana. Precisamos colocar aqui para fazer jus a história do Candombe, e Porto Alegre não seria a primeira cidade depois de Montevideu a tornar essa data oficial, a cidade de Buenos Aires o fará antes:

La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Sanciona con fuerza de Ley

Artículo 1º.- Declárase el día 3 de diciembre “Día del Candombe y la Equidad Étnica en la Ciudad de Buenos Aires”.

Artículo 2º.- Su celebración tendrá como marco la valoración y difusión de la expresión cultural, denominada Candombe, la contribución de la población afro descendiente a la construcción en el ámbito rioplatense, y de

su aporte a la conformación de la identidad cultural en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Artículo 3º.- Se considerará de interés para la Ciudad de Buenos Aires, la realización de actividades, acciones educativas, en ámbitos públicos y privados, como campañas de comunicación y difusión que contribuyan al combate del racismo y promuevan la equidad étnica, entendida como garantía de igualdad de oportunidades y goce efectivo de derechos para todos los habitantes con la consiguiente superación de las inequidades que afectan a los afro descendientes.

Artículo 4º.- El Estado propenderá al cumplimiento de los fines determinados en la presente Ley, mediante el desarrollo de políticas públicas, destinadas al efectivo ejercicio de los principios que se establecen.

Artículo 5º.- Declárese patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires el Candombe, caracterizado por el toque de tambores denominados Chico, Repique y Piano; su danza y su canto creado por los afro uruguayos a partir del legado ancestral africano, sus orígenes, rituales, y su contexto social como comunidad.

Artículo 6º.- Comuníquese, etc.

CRISTIAN RITONDO

CARLOS PÉREZ

LEY N° 4.773

Sanción: 21/11/2013

Promulgación: De Hecho del 19/12/2013

Publicación: BOCBA N° 4312 del 07/01/2014

<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley4773.html>
(acesso.agos.2022)

Mas nesta cidade a ação está sendo contestada pela própria comunidade negra sob a alegação de interesses pessoas para a promulgação da mesma.

Um breve relato sobre a comparsa tambor tambora.

Voltando a falar da cidade de Porto Alegre/RS, a comparsa “Tambor Tambora” foi um coletivo criado em Porto Alegre em setembro de 2019, a partir da experiência e referência do candombe uruguaio contemporâneo, com o objetivo de revitalizar a sua presença no Rio Grande do Sul, sobretudo na Capital. O seu nome homenageia a canção homônima de Jorginho Gularte, nascido em Porto Alegre, filho de Marta Gularte (p.107- 2.4). As cores da comparsa são azul, branco e vermelho, alusivas à bandeira da “*Liga de los Pueblos Libres*”, projeto político de José Artigas entre 1815 e 1820, que englobava territórios do Uruguai, da Argentina e de partes do Rio Grande do Sul. O que para eles isso também era um poertencimento territorial maior como eles falam: “que seria fazer parte dos Pampas para além das fronteiras políticas atuais, dentro de uma perspectiva inclusiva e de ponte cultural”.

Atualmente, a comparsa costuma se reunir no sábado à tarde na Ponte de Pedra (Ponte dos Açores), no Largo dos Açorianos. Até março de 2020, os encontros ocorriam no Quilombo do Sopapo, mas a pandemia de COVID-19 interrompeu as atividades, que foram retomadas pelo grupo em agosto 2021. No período de quarentena, a Tambor Tambora promoveu uma série de “lives” intituladas “Conversas Candombeiras”, com nomes da pesquisa da cultura afro-rio-grandense e do Candombe⁴⁸. As conversas estas que estão salvas na página do coletivo no Instagram (comparsa tambor tambora).

O grupo tem como proposta realizar parcerias e ações educacionais e culturais que promovam o intercâmbio cultural entre Brasil e Uruguai, dentro da perspectiva de integração binacional, sempre com muito respeito às fontes do candombe, ao protagonismo das pessoas referentes a essa cultura bicentenária. Propondo também um acesso aos contatos de cidadãs e cidadãos uruguaios residentes em Porto Alegre e arredores, objetivando a integração às atividades da “Tambor Tambora”.

E porque falar do “Tambor Tambora”? Por que isto é muito importante para o fortalecimento desta prática musical negra na cidade e fundamental nas conversas para tornar o três de dezembro no dia do Candombe.

Porém, a importância desta arte negra de Montevideú, hoje fazendo parte da cultura musical de outras cidades do sul do continente, não é apresentada com a importância devida, nos currículos educativos. Assim como não se aprofunda muito na informação do processo da escravidão dos negros trazidos da África. É por isso que se torna necessário falar de como esta forma cultural e seu processo de construção é ensinado nas escolas.

3.6. O CANDOMBE NA ESCOLA

Estudamos e ensinamos mitologia grega na escola, mas não aprendemos e nem ensinamos sobre os mitos africanos, e pouco sobre os mitos indígenas, ambos tão ricos em significações. Há trabalhos interessantes nesta área, mas que ainda não receberam o reconhecimento e a legitimação necessária para adentrarem as salas de aula, para romperem esta barreira cultural que é também uma barreira de classe. O currículo pode não ser todo o saber, mas é um saber autorizado, legitimado no cotidiano da escola. Rever estes conteúdos pode fazer da educação pública um espaço de menos silêncios,

⁴⁸ Estas conversas estão salvas na página do coletivo no Instagram ([@comparsatambortambora](https://www.instagram.com/comparsatambortambora)).

onde outras vozes e outras cores possam compor uma história multicultural e multirracial como pretende ser nosso país. (ALBUQUERQUE- 2002, p.115)

A professora Janeslei Albuquerque fala sobre a falta do investimento no estudo das nossas culturas, do premeditado silenciamento às nossas culturas continentais, nas escolas públicas. Mas agora existem leis que obrigam ao ensino da cultura africana e seus aportes na construção identidade de nossos países, ainda enfrentamos barreiras para que essas práticas pedagógicas dos centros educacionais públicos e privados, sejam praticadas. Precisamos todos os dias lutar para legitimar através do conhecimento dos nossos ancestrais, a nossa cultura popular, pertencente principalmente às pessoas originárias da América e aos dos povos africanos. Sem negar, as raízes europeias porque elas estão também fazendo parte da construção de nossa cultura. É importante destacar que Enrique Dussel dizia, que parte do outro que o “Colonialismo e a Modernidade” tentaram negar. E por mais, que aqueles que nos querem negar a nossa cultura, e falamos daqueles que estão nos espaços de poder, que dominam o que se divulga, e que possuem o poder político e econômico para dizer o que deve ser consumido, eles precisam entender que nós somos o “Outro” que ainda continua resistindo, produzindo e construindo em base a uma identidade cultural que pertence a este continente.

“Exu nas escolas

Exu nas escolas

Exu nas escolas

Exu nas escolas

Exu nas escolas

Exu no recreio

Não é Xou da Xuxa

Exu brasileiro

Exu nas escolas

Exu nigeriano

Exu nas escolas

E a prova do ano

É tomar de volta

A alcunha roubada

De um deus iorubano

Exu nas escolas

Exu nas escolas

Exu nas escolas

(Exu-ê-ê-ê, Exu-ê-ê-ê)

Exu nas escolas

(Exu-ê-ê-ê, Exu-ê-ê-ê)

Estou vivendo como um mero mortal profissional

Percebendo que às vezes não dá pra ser didático
 Tendo que quebrar o tabu e os costumes frágeis das crenças limitantes
 Mesmo pisando firme em chão de giz
 De dentro pra fora da escola é fácil aderir a uma ética e uma ótica
 Presa em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas
 E contadas só por quem vence
 Pois acredito que até o próprio Cristo era
 Um pouco mais crítico em relação a tudo isso
 E o que as crianças estão pensando?
 Quais são os recados que as baleias têm para dar a nós
 Seres humanos, antes que o mar vire uma gosma?
 Cuide bem do seu Tcheru
 Na aula de hoje veremos Exu
 Voando em tsuru
 Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o tsunu
 As escolas se transformaram em centros ecumênicos
 Exu te ama e ele também está com fome
 Porque as merendas foram desviadas novamente
 Num país laico
 Temos a imagem de César na cédula e um "Deus seja louvado"
 As bancadas e os lacaios do Estado
 Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética
 Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica..."
 (Elza Suarez Compositores: Edgar Pereira Da Silva / Kiko Dinnuci)



<https://www.youtube.com/watch?v=NmDsmHtOgyw>

(Ouvir a música)

Ao trazer Exu, uma das figuras do panteão que representa às entidades das culturas religiosas africanas e afro-brasileiras para sala de aula, poderíamos oferecer um forte recurso didático, epistemológico, ontológico, e ao mesmo tempo trazer os saberes do povo negro do nosso continente, silenciados no campo pedagógico, e que a escola quase sempre os ignora. Ao falar de escola falamos também do estado, já que estaríamos trazendo e problematizando conceitos como racismo, preconceito, cultura, para serem trabalhados nos centros educativos como um todo. Mas, tendo sempre como prerrogativa a laicidade, como o é de tradição comprovada nas escolas da cidade de Montevideu e nem falar do país Uruguai.

Exu recebe ebó e salva um homem doente
 "Havia um homem que tinha muitos discípulos.
 Um dia, quando esse homem adoeceu, mandou seus discípulos a todas as partes do mundo em busca de quem pudesse curá-lo.
 Mas, mesmo tendo ele feito o *ebó* como lhe indicaram, todos abandonaram.
 Exu, porém, que recebera o *ebó*, disse-lhe:
 "Levanta-te e segue adiante de mim, que vou te escorando por detrás, até chegar aos pés de quem possa te salvar nesta emergência".

E assim Exu o ajudou a chegar até Orunmilá, que não o desprezou no pior momento de sua vida e que o curou.” (PRANDI.2001, p.56)

Essa lenda do Orixá Exu é uma construção imagética da Idade Média, projetada e estabelecida na modernidade, fruto do processo de colonização e escravização dos povos arrancados da África. Ao trabalhar com ele, e falando dele, dizemos também que trabalhar com o restante das entidades das religiões de matriz africana na escola, seria um desafio didático-pedagógico, pois, o tema tem a vantagem de que pode ser trabalhado não só no sentido religioso, mas, também por qualquer disciplina-escolar, pois, o tema da africanidade nos possibilita transitar por vários campos temático como o cultural, o científico, o geográfico, o histórico, o musical, entre outros).

Trabalhar a temática afro, serviria também para desconstruir muitas visões discriminatórias, preconceituosas, estereotipadas da própria cultura negra, e olhar para ela fazendo uma análise de sua importância na construção sócio política de nossas cidades. Ao trazer a África e suas entidades para a escola sem preconceito temático, construiríamos um tipo de educação sensível que dialogue e que por sua vez, sensibilize os sujeitos para um olhar diferente a este tema, porque até agora esse olhar, ainda passa pela visão imposta pelo poder hegemônico. Precisamos de uma educação, que dê oportunidade de fala para as vozes silenciadas, porque só assim ela cumpriria com seu papel de transformadora daqueles indivíduos que estão numa fase de formação.

O conhecimento nas escolas.

A África manteve uma multiplicidade de formações sociais antes de qualquer interferência europeia. Naquele continente existiam bandos de caçadores, comunalismo, e muitos estados intermediários. (MORE. 2012, p.142)

Nas escolas, o conhecimento da vida que tinham as pessoas arrancadas da África e escravizadas, é muito pouco. Isso fica evidente de que as pessoas brotavam dentro dos navios negreiros, dando a impressão de que eles nasceram com correntes incrustadas no corpo. Então, a existência de povos constituídos no continente africano, não existe para os educandos, imagine a ideia de cultura/as

africana/as. Por isso, levar o conhecimento da existência de uma/as cultura/as africana/as para as escolas, é trabalhar para tentar dar um fim, a um processo de demonização, preconceito, discriminação, invisibilização, que por um lado vem precedido por uma visão histórica, que entende um tipo de subordinação dos povos africanos, a partir de pensamentos que consideravam a Europa, como centro do mundo e símbolo de civilização. Por outro lado, a África e seus povos eram considerados como símbolos do atraso. E assim, se estabelece um enorme e significativo contraste entre símbolos que também representam a pureza e o certo, no conhecimento ocidental, e o errado e obscuro no conhecimento não ocidental.

Também precisou mostrar que foi através do sincretismo religioso, que os povos arrancados da África e sua diáspora, tiveram que realizar os cultos aos orixás, e foi a partir de variadas estratégias que se integraram aos cultos dos santos católicos. Evidente, que nunca se deu de maneira passiva, e isso ocorreu através de transformações dinâmicas e pensadas, também não significou uma aceitação passiva, por parte do povo negro, aos preceitos da religião católica.

O trabalho pedagógico

Cada aluna e cada aluno é marcada/o pela sua condição social, pelo seu pertencimento étnico, de gênero. E nós, que temos a tarefa de educar, nem sempre abarcamos todas essas dimensões do ensino e da aprendizagem. Mas a escola acaba sendo mais do que isso. Há saberes definidos curricularmente, que são ressignificados a partir da experiência docente, e também do aluno/a, da história profissional e também pessoal de cada um. A escola é um espaço que se define para além da sua arquitetura e dos espaços vazios. É um espaço de construção de saberes e de relações de poder. Nesse sentido, temos que refletir sobre a democracia existente em nossas escolas e no próprio sistema, na medida em que hoje, mais do que nunca, o acesso à escola não significa, necessariamente, o acesso à educação ou ao conhecimento. (ALBUQUERQUE. 2002, p.58)

O trabalho pedagógico mostra a possibilidade de o educador trabalhar com múltiplos recursos na sala de aula, e assim contribuir com a construção de distintas leituras de mundo(s), mas isso nem sempre é encontrado no sistema educativo, pois a suposta laicidade que se prega nas escolas, é muito grande.

Podemos observar que a laicidade é uma negação do multiculturalismo existente na cidade de Montevidéu, pois se apresenta em forma de violência simbólica, no dia a dia das instituições públicas e privadas de ensino.

FREITAS (1998:p, 10) alerta para o fato de que "nossa escola pública, aparentemente democrática — oportuniza a todos o acesso ao conhecimento -, na realidade serve para legitimar a "ignorância" da maior parte da população. A falta de um posicionamento crítico e/ou de visão da totalidade social por parte dos educadores é um obstáculo que precisa ser superado para a transformação radical da atual prática pedagógica. (ALBUQUERQUE. 2002, p.58-59)

É assim que encontraremos parte dos professores, seja por “não conhecer”, ou por preconceito, vão discriminar e marginalizar as informações na hora do ensino das religiões de matrizes africanas. Às vezes, por motivos de concepção ideológica, o por desconhecimento das mesmas, o ensino da cultura africana na escola vai terminar, na maioria das vezes, num novo processo de silenciamento, neutralidade, ou talvez numa intenção de apagamento. A negação desses conhecimentos fará com que a escola deixe de educar e passe a ser um dos principais centros de desinformação. É por isso que precisamos ter uma educação que esteja diretamente relacionada ao mundo de forma desafiadora, libertadora, que crie de novos sentidos e novas formas de experimentar o conhecimento. Um saber que consolide e repasse sem preconceitos o conhecimento sobre as entidades africanas para comunidade em seu geral. Porque só através da educação, se proporcionará às novas gerações, a oportunidade de conhecer parte de sua história nacional vinculada à cultura negra africana.

Sendo assim, precisamos pensar no ensino de história e cultura africana, e da cultura afro-uruguaia, trazendo provocações para estabelecer práticas pedagógicas inclusivas e diversas, que consigam dar conta da multiplicidade de ações e saberes que transitam dentro da escola e além dos seus muros. Compreendendo isso, teremos um reforço pedagógico, que nos fará perceber, que dentro do espaço escolar há diversidade de opiniões, e que estas são parte essencial das mesmas. E que devemos compreender e respeitar as mesmas, para poder cumprir da melhor forma possível com o exercício da arte de educar.

Mas, para que tudo isso seja possível devemos contar com um currículo, que trabalhe dentro de um contexto de cultura e sociedade. Que não só esteja voltado, para questões relativas a métodos, técnicas, procedimentos, e que considere o porquê dos contornos que organizam o conhecimento escolar.

Do currículo

O currículo é considerado um artefato social e cultural. Isso significa que ele é colocado na moldura mais ampla de suas determinações sócias, de história, de sua produção contextual” (MOREIRA, DA SILVA. 1995, p.7)

Dessa forma, se deve pensar e pesquisar para incluir informações sobre a cultura negra africana o Candombe e sua contribuição à formação cultural da cidade de Montevideú, e falar de que forma este, pode contribuir à construção da formação artística no currículo escolar. E quando falamos da inclusão de saberes, estamos nos referindo a vários campos da arte, música, culinária, e as artes manuais entre outros.

O currículo no é um elemento inocente e neutro de transmissão desinteressada do conhecimento social. O currículo está implicado em relações de poder, o currículo transmite visões sócias particulares e interessadas, o currículo produz identidades individuais e sócio particulares. O currículo não é um elemento transcendental e temporal – ele tem uma história, vinculadas a formas específicas e contingentes de organização da sociedade e da educação. (MOREIRA, SILVA. 1995, p.8)

Na teoria crítica, a educação e o currículo, são vistos como profundamente envolvidos com o processo cultural. Porém, atuando juntos são vistos como fundamentalmente políticos, por aqueles que preferem um currículo mais convencional. De forma geral, a educação e o currículo, estão envolvidos em um processo político sócio cultural, mas precisa também ficar claro, que o currículo convencional defende os interesses políticos, mas do poder hegemônico. Pois evidentemente que esse currículo convencional de visão tradicional não vê uma relação entre cultura e educação, e o currículo e a cultura como um espaço de crítica (entendendo esse não “vê”, como o Curriculum não pode “ter”). Nesse sentido, podemos entender que o currículo está no centro das relações de poder. Ainda, que pela sua aparência de contestação, não determine uma demonstração de que o poder não existe, o que se nos estaria mostrando, é que ele não se realiza conforme as suas intenções.

Do ensino do Candombe

Conforme já exposto sobre currículo, poderíamos lançar uma das perguntas do questionário feito aos entrevistados para este trabalho, e que tem a ver com o ensino da cultura negra e o Candombe nas escolas de Montevideú. Foi pedido para eles responderem, de que forma vem, o ensino do Candombe nas escolas. Pois, na verdade essa pergunta diz muito sobre o conhecimento desta arte negra que é repassado nas mesmas, e por consequência do papel do negro na construção sócio cultural de Montevideú. Para ilustrar melhor, considero que neste momento é importante trazer a pergunta e algumas das respostas recebidas nas entrevistas:

¿Consideras que en las escuelas y liceos se enseña todo lo necesario para aprender sobre el Candombe?

No, no lo enseñan lo suficiente...Ni de cerca, nada...No, y deberían hacerlo dado que es una gran pata de la historia negra y qué tanto apporto a la historia...Creo que en las escuelas y en los liceos se enseña demasiado poco de la riqueza que nos brinda el candombe...Creo que no se enseña nada, y es una lástima...No se enseña, todavía el Candombe tiene un largo camino por recorrer, el sonido, saber tocarlo está muy lejos de ser dado como materia en la educación formal, donde más se aprende es en los barrios, con las comparsas que allí se forman y existen...Absolutamente no. Es un debe de nuestra Educación que atraviesa gobiernos e ideologías de cualquier índole. Si hay algo, es gracias a los docentes preclaros que aman el Candombe y tratan de transmitirlo, con grandes carencias materiales y de horas-aulas, a sus alumnos.”

(Respostas de vários dos entrevistados, resultado de parte do trabalho de campo feito por este pesquisador no começo de 2022. Dados apresentada nas páginas finais deste trabalho)

Ao se perguntar sobre o Candombe, as pessoas imediatamente o associam com o tema negro em Uruguai, dando a sensação de que ao fazer essa pergunta, estejamos abrindo uma torneira da história, que deixa sair um líquido do qual muita gente quer beber, e que poucos já beberam, em um lugar onde tem outros, que não querem que ninguém beba.

No Uruguai assim como no Brasil se implantou uma lei que obriga o ensino da cultura africana e da sua diáspora, nos centros de educação pública e privada de todo o país. A seguir, se fará uma pequena leitura delas e a implantação do ensino da cultura africana nas escolas, já que é muito importante ressaltar esse tipo de leis de reparação histórica com o povo negro e seu aporte sociocultural.

Um breve debate sobre a Lei 10639/2003 (Brasil), e a Lei 19.122/1196 (Uruguai)

No Brasil, 10.639 de 2003 altera a **Lei** nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". Esta Lei 10.639, foi criada com o objetivo de levar para as salas de aula mais sobre a cultura afro-brasileira e africana do que a escravidão negra no Brasil. Propondo novas diretrizes para valorizar e ressaltar a presença africana na sociedade, além de ser um instrumento contra a discriminação e o preconceito racial. Essa lei leva a discutir com amplitude a situação do negro no Brasil e as medidas históricas de reparação. Como resultado de várias discussões, criação e aplicação da mesma, criaram-se cotas para afro descendentes nas escolas e universidades. Assim como no estabelecimento de uma abertura também no campo na discussão a nível laboral, que vai resultar em abertura de cotas em concursos públicos com vagas exclusivas, para pessoas negras/os e todos aqueles que se considerem afrodescendentes.

No Uruguai é promulgada a Lei 19.122, no dia 21 de agosto de 2013: *"Fijación de disposiciones con el fin de favorecer la participación en las áreas educativa y laboral de los afrodescendientes."* Nesta lei reconhece-se que a população afrodescendente que habita no Uruguai tem sido historicamente vítima de racismo, discriminação e estigmatização desde a época do tráfico e que hoje são designados como crimes contra a humanidade de acordo com o Direito Internacional. Essa lei contribui para reparar os efeitos da discriminação histórica. Já que os indicadores que se apresentam nas estatísticas nacionais trazem dados que mostram lacunas sociais e raciais. Se olharmos para o tema de incidência de pobreza de renda, as informações mais atualizadas mostram que esta é um 11% maior entre aqueles que declaram ter ascendência afrodescendente. Informações contidas no "Instituto nacional de Estadísticas" (INE) de 2017. Verifica-se também que existem desigualdades étnico-raciais, em outras áreas como a educação.

No censo nacional de 2011 a população afrodescendente apresenta maiores percentuais de analfabetismo (2,8% nacionalmente) do que a população

branca (1,4%). No que refere à frequência em estabelecimentos de ensino, um em cada dois jovens uruguaios abandona o sistema educativo aos 18 anos, os jovens afrodescendentes o fazem num número de dois em cada três indivíduos. Obviamente que as desigualdades observadas têm sua correlação na posterior inserção no mercado de trabalho, determinando que as desigualdades por motivos étnico-raciais se agudizem. A taxa de atividade da população afro uruguia é superior à do restante da população, o que se explica por sua maior permanência no mercado de trabalho. De qualquer forma, a taxa de desemprego é maior para a população negra em comparação com a população branca, piorando no caso das mulheres negras.

TABELA 7

Uruguai: percentagem de pessoas entre 20-24 idades que frequentam um estabelecimento de ensino superior por tipo de antepassado e sexo, segundo o tipo de estabelecimento. Ano 2011

TIPO DE ESTABLECIMIENTODE ENSEÑANZA SUPERIOR	O			NO		
	FRDESCENDIENTES			AFRODESCENDIENTES		
	OMBRES	UJERES	OTAL	OMBRES	UJERES	OTAL
PROFESORADO	,7	,1	,4	,8	,3	,1
UNIVERSITARIO*	,2	,8	,5	,4	,0	,7
MAGISTERIO O TERCARIO NO UNIVERSIDAD O SIMILAR	,5	,8	,7	4,8	1,8	8,4
SUMA TOTAL	,4	3,7	0,6	8,0	8,1	3,1

TABELA 8

Relação de frequência em estabelecimentos de ensino público e privado por ascendência, segundo a idade. Ano 2011

GRUPO DE EDAD	AFR	NO	RECHA
	DESCENDIENTES	AFRODESCENDIENTES	
6 A 12	13	4	9
13 A 18	15	5	0
19 A 24	8	4	4

Tabela 9

Uruguai: porcentagem de pessoas com 25 e mais de 25 anos que chegaram ao Ensino Médio ou ensino superior por ascendência. Ano 2011

NIVEL EDUCATIVO ALCANZADO	ENDIENTES	AFRODESC	NO AFRODESCENDIENTES
BACHILLERATO	5,3	1	20,4
TERCIARIA	,3	9	18,6
TOTAL	4,6	2	38,6

(Wanda Cabela, Mathias Nathan, Marian Tenenbaum- La población afro uruguaya en el censo de 2011. Tabelas 9, 10, 11- p. 54, 55, 56, 2013)



https://www.ine.gub.uy/documents/10181/34017/Atlas_fasciculo_2_Afrouuguayos.pdf/ec7ecb3f-ca0a-4071-b05f-28fdc20c94e2

O objetivo dessas tabelas não é só para apresentar números, e sim para mostrar a realidade sobre a baixa frequência da população negra no sistema educativo. Pelo que podemos perceber nos dados acima, a evasão deste setor da população do sistema educativo, deve-se às condições econômicas, que obrigam os estudantes a abandonar os estudos e entrar no mundo do trabalho, muitas vezes, sem terem completado o ensino básico.

Vejamos o que estabelece a legislação uruguaia, no que refere ao ensino da cultura africana na escola, Lei 1922:

Artículo 8

Se considera de interés general que los programas educativos y de formación docente, incorporen el legado de las comunidades afrodescendientes en la historia, su participación y aportes en la conformación de la nación, en sus diversas expresiones culturales (arte, filosofía, religión, saberes, costumbres, tradiciones y valores) así como también sobre su pasado de esclavitud, trata y estigmatización, promoviendo la investigación nacional respectiva.



Ley N° 19122 (impo.com.uy)

A lei existe, mas, existe pouco material distribuído nos centros de educação sobre a influência africana na cidade e no país. O aporte da cultura africana e da sua Diáspora, não se repassa de forma adequada o aceitável pela comunidade negra e analisando as entrevistas poderíamos dizer pela comunidade em seu geral. Geralmente o Candombe aparece nos livros e nas escolas, como forma de festa folclórica e quando este acontece, há uma falta de conhecimentos básicos para que esta prática seja ensinada nos centros educativos.

No, no se enseña excepto en aquellas escuelas y Liceos que tienen talleres de música o de Candombe específico, pero no, no se enseña a sobre eso y no necesaria mente se enseña sobre un lugar positivo muchísimas veces cuando se habla de la cuestión afro uruguaya en general, se hace de un lugar bastante blanco centrado si se quiere. Me parece que habría que hacer una revisión de las curriculas escolares y liceales del Uruguay, para darle un lugar más importante lo que tiene que ver con las expresiones culturales y sociales afro uruguayas el candombe es una, pero no solo.⁴⁹ No, no van candomberos, van profesores de otras áreas. Yo fui a una escuela y los niños no sabían ni lo básico, la clave, a hacer madera.⁵⁰

Ensinar a construir um instrumento numa oficina é bom, agora, é preciso da continuidade de sua prática rítmica, mas antes, é necessário ensinar a sua história. O como, o quando, e de onde ele vem, de que forma deve de ser tocado e para que, qual era a sua função na sua comunidade originária, é qual é o seu aporte hoje. Assim, o ensino da cultura africana na escola e a lei que o determina estarão inseridas no currículo de forma correta.

É importante trazer esta prática musical negra da cultura popular para as escolas de uma forma mais precisa, e estudada de forma mais profunda? É necessário entender que as práticas culturais populares vão mostrar inúmeras diferenças sociais, e que estas contestações respondem a resultados, próprios das lutas relacionadas a temas como raça, etnia, classe, sexo, idade, região, nação. Precisamos denunciar que existem diferenças, precisamos eliminar o sofrimento humano e manter privilégios para alguns. Por outro lado, com o ensino da cultura popular, as pessoas poderão compartilhar um conhecimento popular tradicional e torná-lo coletivo. O que atenderá à construção de um discurso que permita e encoraje às pessoas a se organizar para a luta contra as relações de poder.

⁴⁹ Tania Rodríguez Ravera,- Professora- Mestre pelo ICA-_UNILA 2018

⁵⁰ Carlos Aguiar- Lutier

Mas, precisamos que essa cultura popular a ser ensinada atualmente nas escolas, e neste caso nos referimos diretamente ao Candombe, seja também questionada na sua forma de ser repassada, para que seu ensinamento seja responsável, e não aplicar qualquer tipo de prática pedagógica que tire a sua natureza, que é guerreira, é libertaria, e é também artística.

3.7. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS.

Optar pela adoção de um método qualitativo nas entrevistas para este trabalho deve-se à possibilidade de conseguir fazer observações de campo e tomar os nossos registros como fonte. Ainda que a pandemia de Covid19 fosse um problema grande para estabelecer os contatos e frequentar os lugares desejados, por causa das restrições sanitárias. Obtivemos acesso a documentos escritos, registrados em áudio e vídeo. Tivemos também a oportunidade de tomar fotografias de lugares e situações significativas. Trabalhamos com questionários, respondidos em forma escrita e também em forma de áudio. Apesar das limitações de movimentação impostas pela emergência sanitária, que afeta os pais a cidade o mundo, conseguimos recolher materiais que nos ajudaram a responder os questionamentos apresentados e poder esclarecer as inquietudes que foram ponto de partida para a realização desta pesquisa.

Procuramos fazer entrevistas com diferentes pessoas de diferentes profissões, para ter respostas com pontos de vista que não estejam condicionados a uma área específica. Temos entre os entrevistados, músicos docentes, aposentados, estudantes, pesquisadores do Candombe e simpatizantes do mesmo. Nos primeiros contatos antes deles responderem as pesquisas, percebemos que muitos tinham como uma espécie de sede e inquietude, dando a sensação de que falariam por horas sobre o tema, e o fariam com muito prazer. Mas, como já dizemos a pandemia nos proibiu estabelecer um contato mais direto.

Também aconteceu durante a pesquisa de campo encontrar pessoas as quais não queriam falar, de certos temas, por exemplo, teremos só uma pessoa vai falar da repressão policial. O que nos permitiu confirmar que a violência de estado no Candombe ainda existe, nuns lugares da cidade mais forte e em outros

convenientemente leves, pois, existem lugares da cidade onde a repressão poderia criar situações inconvenientes para os governantes.

Mas foi o entendimento deste pesquisador de não aprofundar o tema se a pessoa não o abordasse, porque é justamente neste momento das entrevistas que precisamos entender que o nosso papel como pesquisadores é avaliar as situações, antes e durante a entrada do trabalho de pesquisa de campo, para poder escolher da forma mais precisa possível, de que recurso vai se lançar mão ou o qual recurso continuará sendo utilizado, para não atrapalhar a continuidade da entrevista. Nesse caso da violência estrutural ou institucional, insistir ou tratar um tema que as pessoas desconhecem, ou tem certo receio de falar, poderia afetar os resultados entrevista inteira, pois correríamos certo risco de que elas não ficassem a vontade para responder os nosso questionário de forma solta e leve.

A efetivação dessa etapa que compreende a pesquisa de campo permitiu fazer um aprofundamento temático do objeto pretendido neste trabalho. Recolher sensações de como cada um daqueles sujeitos percebia o Candombe e assim poder ter informações consistentes que permitissem descrever e compreender a lógica que preside as relações que se estabelecem no interior desta prática musical negra montevideana, em seus grupos de comparsa e no geral da população.

Entende-se, analisando as respostas, que todas as pessoas têm uma ligação emocional forte com a música negra de Montevideu. Precisa-se esclarecer que não há uma identificação racial dos entrevistados para não direcionar uma leitura de cunho racial. Pois, para isso precisaríamos não só trabalhar na área da pesquisa qualitativa, mas também na quantitativa. O que nos levaria a trazer índices demográficos e outros elementos necessários para ampliar os dados e por consequência o conhecimento, e assim ter uma opinião e resultados mais amplos. Para isso, acontecer precisaríamos mais tempo e melhores condições sanitárias principalmente (talvez mais na frente poderíamos abordar esse tema em uma futura pesquisa onde retomemos este tema e principalmente contar com uma melhora nas condições sanitárias mundial, para poder voltar ao campo de pesquisa com tempo e seguros). Ainda que esta análise das entrevistas não seja tão técnica, vamos trabalhar com pequenos gráficos para ilustrar melhor as respostas recebidas:

1. O que é o Candombe?

90% dos entrevistados entendem que é uma cultura de origem afro-Uruguiaia, e está integrada e influenciada com muitos ritmos africanos num formato ritual. Um 10 % a define como uruguiaia. E o total dos entrevistados a entende como uma arte em conjunto de música e dança.

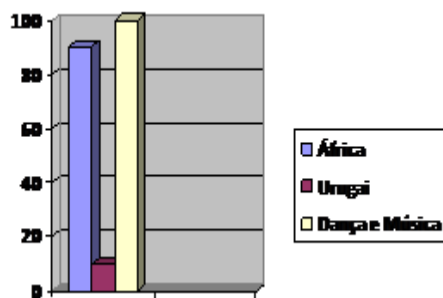


Gráfico 1 realizado por este pesquisador- 08/2022

2. Como você aprendeu o candombe?

Esta pergunta tinha duas formas de ser interpretada, uma pessoa comum, aquela que simpatizasse responderia dentro de um contexto histórico. No entanto, aquela que participa diretamente nesta prática musical, trataria tanto da parte histórica como também da parte artística. O que permitiu recolher os seguintes dados. Neste momento, é que começaremos a perceber os conflitos de compreender o Candombe como tal. Fica claro nas respostas que as pessoas confundem o saber da prática musical do mesmo, com a sua história. 40% delas não têm o conhecimento técnico, portanto, pelo que alegam o fato de não saber tocar te define como ignorante do contexto todo. O outro 60% vão entender a pergunta em sua forma mais ampla e alguns deles não questionaram o fato de saber tocar ou não o atabaque, como limitador de conhecimento geral ou parcial.

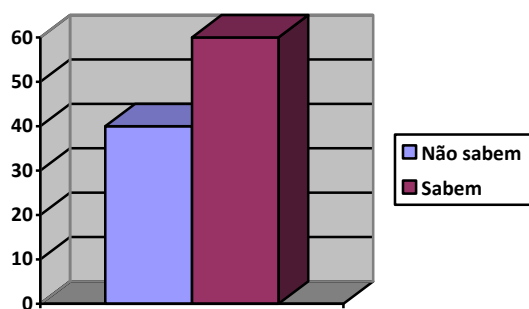


Gráfico 2 realizado por este pesquisador- 08/2022

3 Você conhece os diferentes toques de candombe de Montevideo?

Aqui a intenção não foi só perguntar para a pessoa pelo conhecimento dos diferentes toques, os chamdos “Toques madres”. Se elas tinham o conhecimento saberiam também falar dos bairros onde esses toques nasceram para avaliar os seus conhecimentos, e os conhecimentos históricos. 20% não têm conhecimento de que existam diferentes toques. Uns 10% sabem que existe variantes, mas, não conseguem diferenciar. Os outros 70% têm conhecimento parcial ou total de que existem variantes rítmicas dentro do Candombe. Estas pessoas que conseguem definir estas diferenças, são maioritariamente investigadores e músicos.

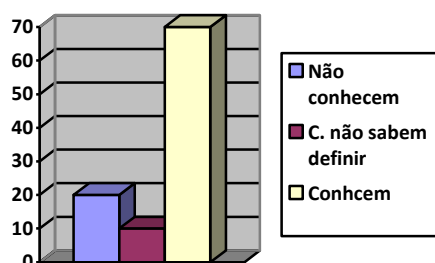


Gráfico 3 realizado por este pesquisador- 08/2022

4) Se sua resposta anterior foi sim, você pode me dizer o nome de cada um e qual você mais gosta?

Evidentemente esta pergunta nem todos iam poder responder. Ela foi respondida por três pessoas uma diz de gostar do toque de Ansina (mais rápido) e Outras duas de Cuareim (mais lento). Restante não respondeu porque, não entendeu a pergunta ou não sabe.

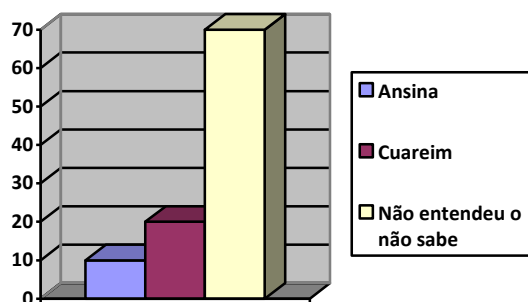


Gráfico 4 realizado por este pesquisador- 08/2022

5. Religião africana e candombe se juntam?

Nesta pergunta tenta-se aprofundar as questões da religiosidade, o que é um tema delicado a tratar, o como o Candombe se relaciona com as religiões de matriz africana e cristã e de que forma as pessoas percebem isso. As respostas foram variadas você pode ter um Sim, pode ter um Não, e em alguma resposta que diz Sim e Não mas nas entrelinhas significa quase não deve. Ainda que esta [última resposta seja dada por uma pessoa e não de forma indireta, posso afirmar como conhecedor e vivenciador desta prática musical negra Montevideana, que temos muitas outras (brancas e negras) que pensam desse mesmo jeito.

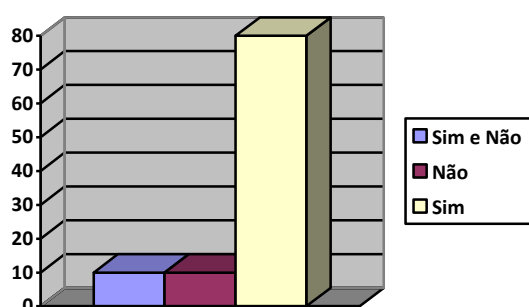


Gráfico 5 realizado por este pesquisador- 08/2022

6 O que você acha da missa de candombe?

Esta pergunta vai ter um propósito muito claro. Não só reforçar algumas respostas anteriores e provocar a curiosidade dos entrevistados pelo tema. Ela responde a necessidade de dizer para esses entrevistados que a relação de interação religiosa já tinha acontecido e que eles não estavam informados. Em outro plano poder ter a percepção de que tipo de religião estamos falando, quando queremos fazê-lo no candombe. Poder perceber através das respostas qual era o efeito das mesmas quando soubessem que a religião católica já utilizava o candombe nas liturgias. Pois isto aconteceu no segundo período na década dos anos de 1980 numa igreja de Montevideú. Em sua ampla maioria os entrevistados não conheciam este evento, assim mesmo 10% consideram correto candombe religião estarem juntos, outros 10% acreditam que não devem estar juntos e 80% desconhecem a realização desta liturgia. Isto nos leva a entender que se faz necessário uma discussão profunda, sobre religiosidade e Candombe em Montevideú.

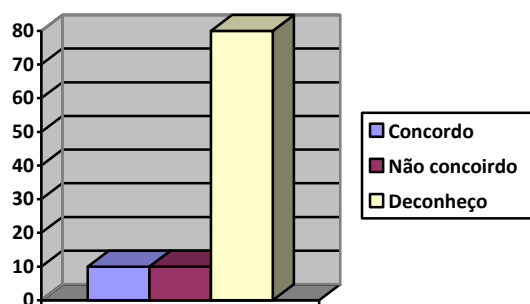


Gráfico 6 realizado por este pesquisador- 08/2022

7. O Que era Cuareim 1080?

Esta pergunta foi feita no intuito de saber se as pessoas tinham conhecimento de um lugar importante, ou seja, o Ícone da cultura do Candombe o “*Conventillo de Médio Mundo*” (Cortiço do médio mundo). Localizado no bairro Cuareim de cuja história já falamos, no segundo capítulo deste trabalho. Claro que a pergunta tem seu interesse histórico, mas a pergunta surge pelo fato de que este pesquisador, estar assistindo, na época da pesquisa de campo, um programa de TV no qual uma taxista perde a oportunidade de ganhar um prêmio em dinheiro. Ela não sabia o nome da rua da qual estava sendo perguntada. Já que tinha mudado de nome, ainda que ela lembrasse que era a rua do “Conventillo (cortiço) do médio mundo”, ficou sem saber dar a resposta.

8. Qual é possibilidade de o Candombe ser considerado patrimônio cultural da humanidade imaterial pela UNESCO em 2010?

Esta pergunta está amarrada com o segundo capítulo desta pesquisa, pois, é necessário entender de que forma atinge as pessoas (participantes ou simpatizantes desta prática), esse fenômeno da patrimonialização, tanto dos espaços físicos como daquilo que se entende por arte e cultura musical. Quais são os benéficos ou os prejuízos, que este tipo de qualificação tem no contexto (desenvolvimento ou decadência) do Candombe, aqui nos referimos tanto na sua performance como expressão musical, assim como sua própria interação social. A grande maioria considera que é importante essa menção outorgada pela UNESCO porque segundo os entrevistados, esta cultura popular está sendo reconhecida tanto nacional como internacionalmente. 80% acham a indicação importante, 15% não sabem de que se trata o tema, é 5% não considera, mas acredita que isto favorece à estimulação de tornar esta cultura em um produto comercial.

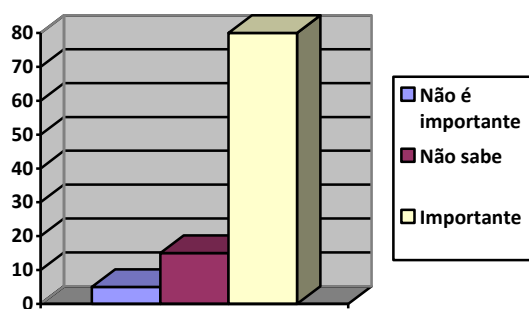


Gráfico7 realizado por este pesquisador- 08/2022

9. Você acha que as escolas e colégios ensinam tudo o que é necessário para aprender sobre o candombe?

Esta pergunta está amarrada ao terceiro capítulo, onde falamos sobre o ensino da cultura do Candombe nas escolas. As respostas nos foram mostrando que existem atividades nas escolas, que estão ligadas ao ensino desta prática negra em Montevideú, mas, é insuficiente e em muitos casos, essas atividades são realizadas por pessoas despreparadas. Tanto na ordem pedagógica como na ordem pratica. O conteúdo repassado tem sempre alguma falha, seja porque aqueles que o repassam não tem o conhecimento suficiente da história do africano escravizado. E por outro lado é o como se repassa o conteúdo musical do candombe, quem o faz e de que forma, esse foi outro ponto de discussão, revelado nas entrevistas.

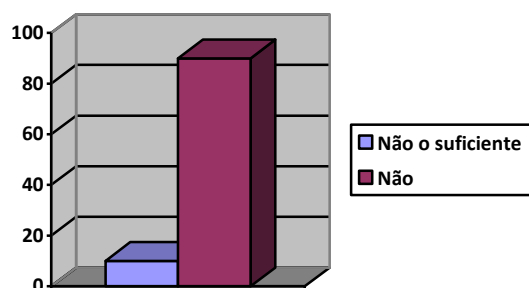


Gráfico 8 realizado por este pesquisador- 08/2022

10. Quais foram e continuam sendo os efeitos da Pandemia do Covid19 sobre o Candombe e todo o seu entorno?

Esta última pergunta, ficou vinculada ao segundo capítulo. Onde vai se falar da repressão feita pelo governo quando promulga uma lei de isolamento social, que termina sendo uma forma de reprimir a prática do Candombe. com repressão

das pessoas que se encontravam nas praças, nas ruas, ou em outros espaços alternativos, para a prática do mesmo e em alguns, momentos esta repressão se fazia mesmo cumprindo com a medida de ter o número mínimo de pessoas estabelecidas pela lei. Os efeitos da pandemia segundo os entrevistados têm este tema repressivo que tem muito a ver com as questões políticas, Além disso, a Pandemia de Covid19 trouxe para a comunidade do candombe, muitos prejuízos econômicos. . E somando uso isso, as perdas de personagens importantes no campo artístico, político e social que tinham muito a ver com esta cultura negra da cidade de Montevideú. Finalmente podemos concluir que 100% dos entrevistados, apontaram algum tipo de perda na época da pandemia deCovid19.

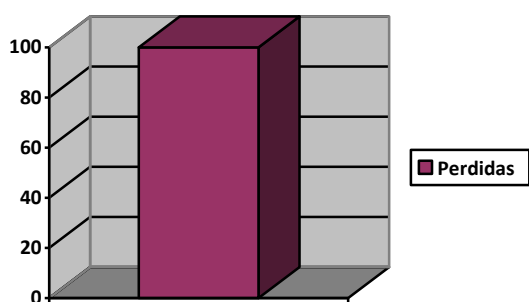


Gráfico 9 realizado por este pesquisador- 08/2022

Por meio das respostas dos entrevistados, percebemos que a maioria deles tem conhecimento do Candombe, mas, só aquela história pasteurizada contada pelo lado oficial vinda dos livros didáticos escolares. É possível entender pela análise das respostas que muitos deles não diferenciam religiosidade de espiritualidade, porém, percebe-se em alguns dos entrevistados um certo querer se distanciar da discussão sobre este tema. Mas todos concordam que o tema do negro e sua cultura ainda não é um tema ao qual se tenha dado a importância que merece, tanto por parte do estado quanto por parte do sistema público de educação. Isso mostra que o estado nunca tratou do tema, com a devida atenção e as entrevistas provam que é insuficiente e até desrespeitoso o modo de como se trata o tema da escravidão e da cultura negra na sociedade de Montevideú.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, preciso esclarecer que este trabalho de pesquisa sobre o Candombe, foi se construindo muito antes de pensar em trazer este tema para uma escrita de dissertação de mestrado. Ele começa com oficinas, apresentações musicais e histórias narradas pelos mais velhos. Foi fruto de diversos encontros e desencontros, com esta cultura popular negra da cidade de Montevideu, cuja principal característica de ensino que é feita de forma oral, fará que analisemos através de modos, lugares de expressão, de diferentes formas estéticas de discursos, características desta arte, que tem elementos que desaparecem ou se transformam através do tempo. E falamos de características materiais e imateriais que se farão presentes na construção, sócio-político e cultural da cidade. Entender este momento da escrita como considerações finais, antes de ser uma conclusão, é um exercício que me fornece um fluxo de reflexões sobre o Candombe, que respondem à dinâmica que se desenha no mesmo, durante seus mais de dois séculos de existência. O Candombe não pode ter um trabalho de artigo ou pesquisa que finalize com um concluído, por que justamente o seu dinamismo e a sua espontaneidade, nos levam a entender que o atual desta prática musical, é transitório. E mais, o que precisamos realmente entender, responde fielmente ao fato do que a nossa cultura continental é dinâmica e espontânea, e porque a própria cultura é dinâmica e espontânea.

A realização deste trabalho permitiu o conhecimento de novos eventos que nos possibilitam identificar e entender situações históricas que têm como protagonistas nossos antepassados negros. Eventos estes que não me foram repassados nos meus anos de estudo, tanto no ensino fundamental como no básico. Essas novas informações não só apresentaram contribuições que vão mostrar etapas da construção social e cultural do Candombe na cidade de Montevideu, como também acessar dados que não se encontram nos livros regulares de ensino, e muitos deles são informações de difícil acesso. E por que falar de música neste trabalho? É que a música há de se transformar num instrumento para poder enxergar e entender outros temas (sociedade, cultura, política, religião), que poderiam ter sido abordados de forma individual, mas a procura de informações utilizando esta prática negra musical da cidade de Montevideu, nos levou a muitos

eventos de interesse históricos não conhecidos. Como por exemplo, o tema religioso e sua relação com o Candombe, que precisaria mais tempo para ser trabalhado. Quem sabe num futuro tenha a oportunidade de voltar à pesquisa deste tema, e assim poder abordá-lo melhor.

No que se refere ao desenvolvimento dos capítulos, no primeiro, procurou-se trazer informações do como o Candombe aparece na cidade de Montevideu, através de leituras e análises de documentos históricos que nos falam da introdução das mulheres e homens africanos trazidos como sujeitos para América. De como estes participaram na construção econômica da cidade e qual foi o papel deles no processo de independência, contra o domínio europeu. Também a participação destes nos conflitos que obedecem à construção das independências da nova República e nas lutas internas continentais. E como o processo de libertação dos mesmos está atrelada a sua participação nestes conflitos. Falamos sobre o florescer do Candombe, o grito de “*Yacumenza*”, das reuniões festivas à beira mar, das salas de nação e das confrarias e de como esta pratica musical foi proibida.

Na minha compreensão como músico, a cultura de nosso continente é “Sincopada”, porque a Sincopa é característica da cultura africana. Compreendendo e fazendo eco das leituras que nos dizem também que ela é “Mestiça”, porque, mestiço é o continente Americano. Como o Candombe se caracteriza por ter uma forte transmissão de informação de forma oral, foi importante também, trazer no final deste primer capítulo, um breve debate sobre a Oralidade.

No segundo capítulo, o tema tratado foi a elevação do “Candombe” o patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO no ano de 2010. Chegando à conclusão que esse tipo de ação de tornar algo em patrimônio, não necessariamente motiva a inclusão ou dá entendimento à importância, de uma forma mais fidedigna, da cultura negra na história oficial da cidade de Montevideu. Já que não se percebe nenhum benefício que atinja diretamente aos praticantes desta arte, através dessa patrimonialização. E junto com o tema do patrimônio cultural, é que vamos debater a espetacularização desta prática musical negra e como esta se apresenta nas situações de rua e nos palcos, com a sua inclusão oficial no carnaval. Trazendo no trajeto desta investigação, uma reflexão sobre as tensões, conflitos e diálogos, advindos da circulação desta prática musical nestes dos espaços, anteriormente

mencionados. Para isso, foi analisada e levada em conta a relação histórica do Candombe com a comunidade afro-uruguaia na cidade de Montevideu.

Também neste capítulo, tratamos da recente e crescente expansão do Candombe para ícone de identidade nacional, e internacional que é resultado de uma migração tanto interna (cidade e país) como externa (Argentina e Brasil principalmente), que foram consequência de repressão do governo Cívico-militar que perseguiu a quem participava desta prática musical, com a clara intenção de apagar esta cultura negra e embranquecer o centro da cidade.

Falamos que a dança do Candombe, assim como do tronar de seus atabaques são uma crítica. Que temos e entendemos que existe um o corpo que dança, que tem som, que fala através da música. E que a música é utilizada como ponte para ser um meio de comunicação das ideias. Passando nosso corpo a ser uma imprevisível rede de conexões com o ser e o mundo, estabelecendo uma fala entre coisas internas e externas. De corpos como um meio de comunicação entre o material e o espiritual. É importante entender que a dança a partir do corpo é um ato político e de resistência.

Através do tema da repressão à comunidade do Candombe e sua cultura, dá para ver que os despejos e posterior destruição, em plena época da ditadura cívico-militar, dos espaços que foram referências históricas para a construção manutenção e permanência desta prática musical, os cortiços de “Cuareim” e “Reus al Sur” (Ansina), foram um marco fundamental para a expansão e desenvolvimento do Candombe em outros territórios da cidade (bairros). Apontamos que em 2014 a demolição de outro espaço referente para a comunidade do Candombe, o cortiço “*Gaboto*” já abandonado e em estado precário, completa o círculo de apagamento total, de todas as referências arquitetônicas, que foram os lugares onde se criaram e desenvolveram os diferentes “Toques madres do Candombe”.

Começamos o capítulo três dizendo que para entender a ideia de uma cultura latino-americana, também precisamos entender quem é um, e quem é o outro, o qual se tentou ocultar na modernidade. Qual é o papel que eles, o dominante e o dominado, cumprem na mesma. E que a colonização da América Latina e as conquistas de novas rotas, trazem novas zonas produtivas e comerciais que permitiram à Europa constituir-se como centro produtivo e comercial. Também vai se produzir o surgimento de novas culturas que se encontram na América, e com

essas novas culturas, novas composições culturais. Apoiando-nos para estabelecer um raciocínio coerente no que acabamos de falar, nas leituras de trabalhos escritos, principalmente, pelo filósofo argentino Enrique Dussel, e o sociólogo peruano Aníbal Quijano. Já que estes nos dão pistas para um novo sentido do como foi a chegada e estabelecimento dos europeus na América Latina, e suas táticas de domínio sociopolítico cultural. Trocando assim a ideia do conquistador e substituindo-a ao ponto de vista dos povos vencidos. Dussel nos apresenta o cenário da existência negado pela narrativa oficial eurocêntrica. Onde se revela o mito da Modernidade, ou seja, “dês-cobrir” a “outra-face” oculta, e essencial à “Modernidade”.

E Aníbal Quijano destaca que a cultura europeia ocidental se expandira para outras regiões e se tornara a visão de mundo predominante. O autor afirma ainda que teremos um novo modo de construção do conhecimento e sobre a base do etnocentrismo da Europa ocidental moderna, que ele será convertido no padrão a partir do qual todos os povos passaram a ser julgados e classificados. E que esse é o motivo na narrativa discursiva da colonialidade. O problema não é que o subalterno exista, mas que seja visível, nos introduzindo no que ele vai chamar a “Colonialidade do Ser”.

Tratamos da ideia de raça que nos apresenta Aníbal Quijano, e que esta foi um modo de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. Para entender que tal ação resultou num ponto de vista eurocêntrico do conhecimento em nível mundial, pelo qual foram atribuídas novas identidades geoculturais. Sobre isso Quijano nos diz que a “Colonialidade do Poder” derivou em outro termo, a “Colonialidade do Saber”. E que esta última se constitui através de um padrão de classificação e hierarquização global dos conhecimentos que segue a práxis do poder. Pois, enquanto alguns conhecimentos são considerados autênticos e relevantes, outros são silenciados, inferiorizados e expropriados, considerados ignorâncias ou superstições, sendo deslegitimados e colocando-os no viés ocidental. O branco, o europeu, como o único verdadeiro, possível e apagando os demais saberes.

Dialogamos com a importância da dominação cultural e do espiritual, que está contida no religioso. Por que se faz necessário compreender as consequências, e o como se pensa e se trata a espiritualidade e seu processo de dominação, através da religião trazida da Europa. E da sua relação conflitiva e discriminatória

com o africano na América. Continuamos o trabalho conversando sobre os tambores (atabaques), como um dos símbolos de união das culturas Latino-americanas e a importância da herança rítmica africana, com sua Sincopa e Polirritmia. De que todos estes os atabaques estão unidos por uma sequência métrica marcada, e a “Clave”, que é um instrumento e um padrão rítmico ao mesmo tempo e um elemento de união. De como estes também são uma fonte de comunicação entre o mundo terreno e o espiritual. Demos um destaque aos tambores do Candombe, individualizando-os, apontando os seus nomes, e formas de tocá-los.

E trouxemos o tema do fogo e da importância do encontro social ao seu redor. Fogo este que é um dos motivadores para compor a linha de raciocínio que impulsiona e orienta esta pesquisa. Da troca de informações e sentimentos que estão contidas neste momento de encontro. Com marcas e vivências que estão contidas no Candombe e outras que estão se formando. Discorreremos sobre a importância das reuniões através do fogo na época da independência da Banda Oriental. E que com os exércitos integradores do general Artigas com negros, índios e brancos juntos num mesmo espaço intercambiando conhecimentos e no mesmo campo de batalha lutando pela sua liberdade. E que quando os descendentes de africanos acompanhavam ao general ao exílio ao Paraguai, levaram dentro de suas bagagens a cultura do Candombe de Montevideu. Por isso, é que falamos do fogo integrador, libertário, revolucionário e cultural.

E sem sair da temática do fogo, é que falamos através da integração regional, trazendo os depoimentos em diferentes documentários de como o Candombe se manifesta em distintas cidades da Argentina, fruto das migrações forçadas que tem similitude com a expressão montevideana. E que continua no Brasil, onde se pode apreciar a importância do Candombe da mãe Rita de Xangó na cidade de Porto Alegre-RS.

E que esta arte musical negra ganha as ruas de Porto Alegre, da mão da comparsa “Tambor Tambora”, que é uma de outras tantas que existem não só na cidade, mas, também no sul do Brasil. E conversamos de que através da prefeitura de Porto Alegre, e neste ano de 2022, se oficializa municipalmente o três de dezembro como “dia do Candombe” na cidade, assim como já o tinha feito o Uruguai para todo o seu território nacional, e que também na municipalidade de B. Aires-Argentinas, se toma a mesma medida. Para concluir que ainda que não tenhamos

documentos que oficializem este dia como uma integração regional, entre as prefeituras de cada cidade ou dos governos centrais destes países limítrofes, há uma espontaneidade e transitividade da cultura, que não se freia com fronteiras físicas.

Como último Item deste capítulo, acreditamos ser importante falar do ensino do Candombe na escola. E que ainda é muito insuficiente. Porque não existem práticas pedagógicas para dar o suporte necessário, que permita um aprendizado teórico e prático do mesmo. O que vai ficar finalmente demonstrado na análise das respostas das entrevistas, feitas para este trabalho. E da importância da inclusão da cultura dos povos africanos na mesma, principalmente para que se entenda que nos currículos e nas práticas pedagógicas precisa ficar claro que indivíduos arrancados da África, traziam consigo uma carga cultural de diferentes nações continentais.

Apresentados os temas trabalhados nos diferentes capítulos é possível perceber que a origem, criação e desenvolvimento do Candombe, fora dividido em mais de uma fase. A primeira compreende o final do século XVIII e início do século XIX, onde o candombe figura como danças realizadas pelos escravizados africanos que logo eram incorporadas às procissões de *Corpus Christi*. A segunda foi descrita por alguns autores como período do “candombe propriamente dito”, relacionada às coroações de Reis Congo e à celebração sincretizada dos santos San Benito e San Baltazar. Que na década de 1950 as práticas do candombe passam também a ser regulamentadas pelo Estado, institucionalizando o caráter competitivo, ligado ao carnaval e a indústria do entretenimento, consolidando-se neste período, a passagem efetiva do candombe da rua para o palco. Logo, na década que compreendem finais de 1973 até poderia se dizer até 1985 em diante, principalmente o período que compreende a ditadura cívico-militar, as mudanças de migração urbanas, através de uma clara intenção de embranquecimento do centro da cidade e especulação imobiliária, propiciam a expansão do Candombe pela cidade de Montevideu, por outras cidades do país e do exterior. Esta arte negra torna-se patrimônio imaterial da Humanidade, mas isso não quer dizer que traga grandes benefícios. Ao mesmo tempo a indústria fonográfica e o turismo no Uruguai possibilitaram a disseminação do Candombe e o aumento do seu prestígio e seus prejuízos.

O processo histórico do Candombe nos apresenta uma materialização das suas diversas situações, eventos e performances, pelo qual podemos ver disputas de poder nas internas da comparsa, principalmente ao trato com a mulher, e a atual relação desta prática musical com a questão de gênero. O como esta começa a ganhar espaço participativo nos lugares de poder dentro da mesma, que só eram destinados aos homens. Rompendo desta forma com a antiga ideia de que o ritmo e a organização do grupo só podem ser administrados pelos homens, com a criação de um comparsa onde só terá integrantes mulheres. Podendo assim, começar a refletir sobre o papel na construção hierárquica presente nesta manifestação popular, o que influi na conceição atual, sobre as posições atribuídas aos homens e mulheres dentro dos grupos de Candombe.

Ainda assim, continuam sendo evidentes as desigualdades das posições ocupadas dentro dos grupos entre homens e mulheres. Os diretores das agrupações ou os chefes da bateria de atabaques são homens, e sempre reforçando-se a valorização da música em detrimento da dança. Se bem hoje a “vedete”, a “mama vieja”, o “gramillero” e o “escobero” se colocam como figuras destacadas e valorizadas em relação ao restante do corpo de baile, no geral na totalidade do grupo artístico, estes destaques do setor dançante da comparsa continua num segundo plano, detrás da bateria.

Constatamos também que a transmissão de saberes no candombe é um elemento fundamental para sua compreensão. E que sua forma de tradição oral, atribui ao aprendiz uma legitimidade de candombeiro (detentor dos saberes da manifestação). Importante lembrar do passo típico do Candombe, tema do que precisaria muito mais tempo, pois estaríamos trabalhando com uma espécie de poder corporal na música e na cultura. Este passo, não só se limita a um processo de traslado, também é uma forma de marcação de tempo rítmico e de marcação de ocupação de um espaço chamado rua. Sentimento de ocupação que é transmitido e incorporado nas diferentes saídas dos grupos de Candombe, pelos bairros da cidade de Montevideu, como uma sensação de poder e de respeito, à coisa que se está fazendo, anunciando que o Candombe está chegando. “Não fique no meio, a corda de tambores vai passando, saia da frente ou acompanhe”. Talvez este seria um bom tema de uma possível investigação numa futura pesquisa.

É importante destacar também que existem diferentes marcas e ou estilos desta prática musical, que respondem a formas de tocar o atabaque. Formas históricas definidas nos bairros referentes onde se origina o Candombe atual, Ansina, Cuareim e Gaboto. Variantes que se ensinam, estabelecendo diferenças perceptíveis na forma de produzir o ritmo, que identificam diferentes bairros através do jeito de tocar, e que são conhecidos como “Toques Madre”. No que refere a estes diferentes estilos rítmicos chamados “Toques madres”, junto as novas exigências para a participação do carnaval oficial, o ímpeto, de novos tocadores/as com muita sede percussiva e pouco conhecimento histórico, que se favorece ao surgimento de novas formas rítmicas e novas performances nas comparsas de Candombe. Mas, também contribuem a que uns formatos de toque, mais fortes e mais rápidos, como os de “Ansina” e “Gaboto”, tenham a preferência dos novos percussionistas e simpatizantes do Candombe, ficando um pouco mais relegado o toque de “Cuareim”. O que pode levar num futuro ao possível desaparecimento desta última variante, pelo menos ao que se refere aos toques de rua.

Nesse sentido, se faz necessário que se discuta e se ensine o Candombe de uma forma mais profunda, porque tudo o que se discuta sobre o mesmo, está relativamente ligado a questões, onde se depara com a busca histórica dos afro-uruguaios por uma visibilidade tanto cultural como pessoal. Já que teremos também, aqueles que lutam por melhores condições de vida através desta prática musical negra. Foi assim, que procuramos enfatizar no último capítulo a necessidade de tratar do tema do Candombe nas escolas e centros educativos. É importante a compreensão deste tema, porque faz parte de reivindicações sociais, já que esta manifestação cultural, se entrelaça com as bandeiras levantadas pela comunidade afro descendente. Pois esta reclama que a cidade de Montevideu e por consequência o país Uruguai, precisam se integrar e reconhecer o aporte do povo negro, na construção de sua história como cidade e como nação.

No tema da espetacularização esta arte negra é defendida frente ao estrangeiro, como marca da expressão cultural nacional. E isso se dá frente ao entendimento por parte da população, que ela está é vinculada apenas ao Uruguai (é importante esclarecer aqui que grande parte da população da cidade de Montevideu e do país não entende o Candombe definido dentro dos parâmetros de “dança negra latino-americana”, pois isso, não foi ensinado na escola nem em

nenhuma etapa do processo educativo, que a palavra Candombe é uma definição cultural que compreende vários ritmos negros das américas. Enquanto outras expressões como o a palavra Tango, ou “*Murga*” ou “*Milonga*” ou “*Chamarrita*” entre outros, são compartilhados com outros países, do continente. Portanto, ao se falar a palavra Candombe, para as pessoas de Montevideú e do Uruguai ela se mostra como a autêntica representante da cultura da cidade e do país, sendo este um discurso de interesse, municipal e nacional, tanto da iniciativa pública como privada para fortalecer o turismo e a indústria do entretenimento, principalmente no espaço do Carnaval.

Conforme já mencionado em parágrafos acima, a esta prática musical negra do candombe-afro-uruguaio, integram-se as ações das associações e pessoas que lutam por uma maior igualdade racial no país. Com discursos que se colocam como estratégias para problematizar questões sobre a invisibilidade do negro na história em Montevideú, sobre a rejeição das práticas religiosas de matriz africanas, sobre a condição das mulheres, os homens e as crianças negras no país, e o mais importante sobre a preservação da memória. O que nos traz como resultado que através das diferentes locais e situações de prática do Candombe, se viva uma constante reflexão, do que é ser afro, que é ser negro, ser branco e/ou ser alguém nesta cidade capital, ou nesta nação. Claro que nosso foco nesta pesquisa foi o Candombe da cidade de Montevideú, mas ele se espalha pelo país afora e pelo exterior. E com ele vai a visualização das vivências boas e dos prejuízos. E com ele também vão voltar as respostas de sua saída, que são ecos das variações sociais, produzidas pela sua música e sua dança, enfim, pela sua performance.

Buscou-se cumprir o sentido geral desta pesquisa qual seja, identificar variações do Candombe no decorrer da história, tanto desaparecimentos como transformações. A realização deste trabalho permitiu o conhecimento de novos eventos que nos possibilitaram identificar e entender situações históricas que tem como protagonistas nossos antepassados negros.

Essas novas informações não só apresentaram contribuições que vão mostrar etapas da construção social e cultural do Candombe na cidade de Montevideú, como também acessar dados que não se encontram nos livros regulares de ensino, e muitas deles são informações de difícil acesso. Nesse

sentido, serão resumidos os novos elementos que conseguimos obter neste trabalho de pesquisa:

1. Como foi o processo que introduz os escravizados africanos na cidade de Montevideú.
2. Que o tipo de escravidão a se estabelecer na cidade, é chamada de urbana.
3. Que existiam salas de nação e confrarias onde aconteciam rituais ligados estritamente ao africano.
4. Que no processo de construção deste ritmo negro de Montevideú, através do tempo existiram mais de uma corrente musical do Candombe.
5. Que o Candombe entra no carnaval pela mão dos próprios negros já em 1832, e não através da intermediação das comparsas de negros e Lubolos (negros pintados de Branco) como era a crença popular.
6. Que os negros lutaram pela independência do país e que a abolição da escravatura foi um longo processo condicionado a sua participação, principalmente, nas guerras da independência contra o poder da Europa. E esse processo durou mais de 40 anos.
7. As danças e músicas (os candombes) dos negros sempre estavam no meio dos fogões que reunia o povo nos acampamentos militares.
8. Que o candombe e a cultura negra em geral, sempre foi e continua sendo perseguida. Mas esta recebe um duro golpe na época da ditadura cívico-militar de 1973 com a demolição e despejos de lugares habitacionais, que são emblemáticos para a produção e divulgação da cultura negra da cidade.
9. Que a mulher aos poucos vai cumprir um novo papel nesta prática cultural, deixando de ser só um corpo que dança, para se transformar em instrumentista, destaque, e hoje em dia dona e porta voz de comparsa, num Candombe cuja estrutura de poder é dominada pelos homens.
10. Que esse Candombe se exporta de forma espontânea por pessoas que migram para Argentina e Brasil principalmente, mas se pode verificar que esta migração acontece antes e com uma primeira

variante musical hoje desconhecida, em sua fase rítmica, em 1820 com os negros que acompanham o General Artigas no seu exílio ao Paraguai.

11. E por último constatar que muito do que falei anteriormente não está nos livros didáticos.

Conforme já apontado, não vou chamar este último trecho do texto de conclusão e sim considerações finais, porque o Candombe aparece como uma linha de ligação, que me permite enxergar parte da nossa africanidade existente na cidade de Montevideu. E que abre espaço para o encontro com aquela história ancestral, que continua se negando para muitos. Há mudanças sim em sua performance musical, cultural e social. Mas toda esta temática tratada neste trabalho necessita de mais pesquisa. Faltam muitas coisas a serem desvendadas, e trazê-las para dialogar, para se nutrir e trocar informações sobre esta prática musical negra e sobre o negro e sua relação com a cidade. Mas o tempo nos diz para parar, pensar, refletir sobre aquilo que neste momento consegui coletar.

Isto não significa parar, pois, se faz necessário trazer mais informações, que estão nos livros e documentos dentro dos espaços públicos da cidade de Montevideu (Bibliotecas, Cabildo, arquivos eclesiásticos). E procurar para fazer futuramente, um novo estudo sobre a cultura afro uruguaia e sua diáspora em Montevideu. Saber mais sobre o Candombe, pensar e refletir para conseguir dialogar de forma profunda, as suas perdas ou transformações, seus ganhos, seu povo. Por que o Candombe, como falamos durante várias passagens deste trabalho, é dinâmico assim como os corpos que o praticam:

los cuerpos en movimiento de las performances puedan constituirse algún día tanto como un medio de investigación como un medio de comunicación, complementario al de la palabra escrita, en nuestros estudios en ciencias sociales y humanísticas. Por eso tal vez, sea el tiempo entonces de dejar por un momento las palabras y volver a danzar. (Silvia, CITRO. 2012 p. 63.)

É importante trazer as palavras de Citro aqui, com as quais podemos entender “*el volver a danzar*”, como também um volver a campo, a investigar. Mas, não só o Candombe, mas colocar na mochila outros ritmos latino-americanos, que possam trazer informações as quais estão sendo negadas por seus povos. Como a “Saya” (dança e gênero musical que teve sua origem na região dos *Yungas* da Bolívia entre os afro-bolivianos). Ou investigar aquela que seria sua contra dança,

os “*Caporales*” (uma manifestação folclórica que representa o mulato, que, se considera o favorito do patrão e que a nega sua raça, exerce a função de capataz, controlando principalmente a produção de frutas cítricas e coca na região de “Los Yungas”).

Ou poderíamos falar das danças mestiças do Peru como: A *Marinera*, a Dança *Huayno*, a Dança no tesouro, a Dança Afro-Peruana. Temos também o desconhecimento parcial da cultura negra e sua influência na construção dos estados nacionais, tanto no Paraguai, como na Argentina, o Equador, Colômbia, Chile, Venezuela, e de muitos outros de nossa América.

Este trabalho de pesquisa foi um desafio dentro do que se tinha proposto a fazer, foi proveitoso poder ir além de aquilo que se tinha idealizado, como resultado de uma procura pela história negra da cidade Montevideú. Mas, por outro lado é preciso conhecer mais, porque existe muito para ver e estudar sobre a cultura negra e sua participação na construção das identidades de nosso continente. Fica um sentimento de sede por mais conhecimento sobre os temas tratados neste trabalho, deixando a sensação de que precisamos de mais tempo para continuar este estudo e procurar material que permita ter mais elementos que enriqueçam e ajudem a construir melhor a identidade cultural e social tanto de cidade Montevideú, como de outras onde o negro tem muita participação na sua construção. E que talvez outro trabalho nos ofereça a oportunidade de trazer aquilo que ainda não trouxemos aqui, e que de alguma forma enriqueça também o nosso conhecimento geral, dando-nos a possibilidade de conhecer melhor a cultura de nosso continente mestiço. Vale lembrar, que a luta continua contra aqueles que querem apagar a influência negra e dos povos originários nas nossas cidades e na América.

Finalmente, este trabalho teve suporte de fragmentos de obras literárias e composições musicais com o intuito de colocar elementos da cultura para validar o que se está falando nesta pesquisa, não poderia finalizar, sem trazer um trecho de uma música, que faz parte do pensamento de muitas pessoas negras deste continente, porque falar de cultura africana:

E mais do que fazer barulho, é ter que tomar o que é nosso por direito. Por eles continuávamos mudos, quem dirá fazendo história, ter livro feito. Entenda que descendemos de África e temos como legado ressaltar a diáspora de um povo oprimido. Queremos mais do que reparação histórica, ver os nossos em evidencia, é isso não é um pedido. Chega de tanta

didática, a vida é muito vasta pra gastar nosso tempo ensinando o que já deviam ter aprendido. Porque mais de que um beat pesado é fazer ecoar na sua mente o legado de “Mandume”. E no que depender de minha geração, para, não mais passarão impunes. (Emicida Madume, 2018)



https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACOSTA Y LARA, Eduardo. **La guerra de los charrúas- En la banda oriental (período patrio I y II)**. Montevideo-Uruguay: Livberia Rinaldi y Risso, 1989.

ALBUQUERQUE, Janeslei. **O Racismo Silencioso nas escolas públicas de Curitiba: Imaginário, poder de exclusão social- 2002**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná- UFPR, 2002.

ALFARO, Milita. **Medio Mundo, sur, conventillo y después**. Montevideo- Uruguay: Medio siglo, 2008.

ALTEZOR, Carlos. **“Esclavitud urbana y trilogías habitacionales de Montevideo**. Porto Alegre-RS: Estudos Ibero-americanos, PUCRS, 1990.

AMIGO, Ricardo. Materializando lo Inmaterial- Candombe como artefacto Patrimonial. 2015, Trama - **Revista de la Asociación Uruguaya de Antropología Social- <https://www.auas.org.uy/trama>** (acesso em jul. 2022).

AÑÓN, Andrea. **El Candombe en el Rio de La plata: Evolución y espectacularización de ambos lados**. Año VIII. ed. Montevideo, Uruguay: ESTUDIOS HISTÓRICOS – CDHRPyB, 2016.

ARTAGAVEYTIA, Lucila. **HISTORIA 2 / Mundo, América y Uruguay (siglo XV al XIX)-SERIE CONEXIONES- HISTORIA 3 / Mundo, América y Uruguay (1850-2010)**. Montevideo- Uruguay: SANTILLANA, 2012.

ALVAREZ, Carlos. **Comparsa y diversidad sexual Algunas escenas posibles**. Montevideo Uruguay: MIDES- Ministerio de Desarrollo Social, 2019.

AYESTARÁN, Alejandro. **El Tamboril y la Comparsa**. Montevideo Uruguay: Arca, 1990.

AYESTARÁN, Lauro. **La música en el Uruguay**. Montevideo-Uruguay-Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), 1953.

_____ **El Folklore musical uruguayo**. Montevideo-Uruguay: Arca, 1972.

AZIBEIRO, Nadir. **Modernidade Colonialidade ocidental e a produção subalterna do outro**. Texto para seção especial da ANPED - CCE/FAED-UDESC-2000.

BAREZA, Agustín. **Amos y Esclavos**. Montevideo-Uruguay: Arca, 1968.

BECERRA, María. **Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro**. Córdoba, Argentina.: CLACSO, 2008.

BETHELL, Leslie. **História de América latina**- Barcelona- Editorial Critica 1990.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

BONET, Luís. **Indústrias culturais e desenvolvimento na Ibero-América: antecedentes para um debate**. São Paulo-Brasil: Editora Moderna, 2003.

BOTELHO, José M. Oralidade Primária e Oralidade Secundária: Características distintivas fundamentais, Rio de Janeiro, n. V Congresso de Letras da UERJ, 2007.

BRENA, Valentina. Fenómenos subyacentes del candombe afrouruguayo. **Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay**, Montevideo Uruguay, v. 13:51–64, p. 14, 2015. ISSN: 1510-3846.

BUCHELI, María, CABELA, Wanda. **Perfil demográfico y socioeconómico de la población uruguaya según ascendencia racila**. Instituto Nacional de Estadísticas (INE) 2006.

CAMOU, María M. **Mercado de trabajo e migración en la globalización: Uruguay y comparaciones regionales**- Revista Uruguaya de Historia Económica, Montevideo Uruguay, v. 17, n. Año X, p. 15, Julio 2020.

CANALDA, Edmundo. **Historia Del Carnaval**. Mate Amargo, ed. El País, Montevideo, Uruguay, 1988.

CARPENTIERT, Alejo. Barroco, Real maravilloso- Ensaio- Caracas Venezuela, 1975.

CARÁMBULA, Rubén. **El candombe**. BA- Argentina -: Del Sol-Colección Biblioteca de Cultura Popular, 1995.

CARVALHO, Alex. **A aventura histórica da construção dos fundamentos do conhecimento científico**, 2000.

CARVALHO José Jorge. **As culturas afro-americanas na Ibero América: o negociável e o inegociável**- <https://www.nacionmulticultural.unam.mx> (acesso em jul.2022).

Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares. Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Polis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007.

CARVALHO, Junior, DEUSANY, Antônio. **Análise de padrões musicais rítmicos e melódicos utilizando o algoritmo de predição por correspondência parcial**- Dissertação universidade da Paraíba, 2011.

CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patrícia (Coord.) **Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas**- Ed. Biblos - Buenos Aires-Argentina- 2012.

COBO, María Rocío - **La influencia del blues y el jazz en tres autoras afro-estadounidenses: Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones**-UFES-Tese doctorado- 2014.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. Perspectiva, São Paulo, n. 1, Agosto 2017.

CUCHE, Denis. **A noção de cultura ciências sociais**. São Paulo: UDESC, 1996.

DARRÉ SILVANA, YAEL D. Las mujeres en la fotografía publica uruguaya.. **Revista Prâksis**, Novo Hamburgo-Brasil, v. 1, p. 14, Junho 2017.

DÁVILA IBARRA, Alexia. **Estratégias del mestizaje**: Quito a finales de la época colonial- Editorial Abya Yala Quito, Ecuador, 2002.

De Herrera, Luis Alberto (Contributor). **Éxodo del pueblo oriental, 1811**-Museo Histórico Nacional. Montevideo, Imprenta Nacional, 1927.

DE MARIA, Isidoro. **Montevideo Antigo**. Montevideo: Biblioteca Artigas, v. 23, 1957.

DEUSANY, Antonio. **Análise de padrões musicais e melodias utilizando o algoritmo de predição por correspondência parcial**. Dissertação de mestrado – UFPB- João pessoa- Paraíba,2011.

DOS SANTOS REÍS, Diogo. **Saberes encruzilhados: (de)colonialidade, racismo epistêmico e ensino de filosofia-** Educar em Revista, Curitiba, 2020 <https://www.scielo.br>

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro (a origem do mito da modernidade)**. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Ed.), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. (pp. 41-53). Buenos Aires: CLACSO, 2000.

FERREIRA MAKL, Luis. Música Danza Relaciones raciales Subjetividad Africanos Cultura Identidad cultural Investigación América Latina Cono Sur. In: **Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina**. [S.I.]: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2008.

_____. **Los tambores del Candombe**. Montevideo: Calibue sepé, 1997.

“Caracterización de claves y su grafía - una revisión bibliográfica”. Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afro latinoamericana: lados y direcciones de la clave. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, 2021. <https://www.buenosaires.gob.ar>

FRAGA Ana. CHAGAS Karla, MONTAÑO Oscar. **“Población Afrodescendiente y Desigualdades Étnico-raciales en Uruguay’ Breve historia de los afrodescendientes en el Uruguay”08)**. Montevideo, Uruguay: PNUD Uruguay, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo Paz e terra,1974.

_____. **Ação Cultural para a Liberdade-** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FOUCAULT, Michel. **El sujeto y el poder**. Revista Mexicana de Sociología, Ciudad de México, v. 50, n. 3, p. 3-20, jul.-set. 1988.

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar. A escola do mundo ao avesso**. São Paulo- L&pm Editores, 2009.

_____. **O livro dos abraços** - São Paulo. L&pm Editores. 2009.

_____ **Las venas abiertas de América latina.** México-Siglo 21, 2004.

GALO, Gerson, Ledezma Meneses, BARBOSA, Fagner. **Música, Corpo e Alma Como Ferramentas da Interculturalidade Colonial.** ARTIGO- ED. Life Campo Grande, MS, 2019.

GENÉ, Miguel. **“Hay candombe-Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona.** ESMUC’ Escola superior de música. Catalunya. 2009.

GROSGUÉL Ramón. **Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales.** University of California, Berkeley, USA-2011)

GOLDMAN, Gustavo. **Cultura e Sociedade Afro-rioplatense.** Montevideo, Uruguay: Perro Andaluz, 2008.

_____ **Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890.** 1. Ed. Montevideo, Uruguay: Perro Andaluz, 2008.

GONZÁLEZ, José MANSOUR Mónica. **Poesía Negra de América – México-Era,** 1976.

HOBSBAWN, Eric. **História Social do Jazz-** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

IBARRA, Alexia. **Estrategias del Mestisaje-** Quito al final del Siglo XVIII Quito-Ecuador- Docutech, 2002.

JAMES, Cyril. **Los Jacobinos Negros.** Toussaint L’ouverture y la revolución de Haití – Londres- Reino Unido- Colección Socialista Liberta, 1938 elsudamericano.wordpress.com.

LACINCE Nelly, NÓBREGA Terezinha. **Corpo dança e criação: conceitos em movimento-** Revista Movimentos UFRGS.v.16 nº 3, 2010.

LOPES, Ney-. **Diccionario Banto Brasil.** Rio de Janeiro: Gráfica Imprensa da Cidade, 1995.

MACEDO, José. **Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval-ABREM**, Vol. 3, 2001. <https://pem.historia.ufrj.br> (acesso em mai.2022)

MARTÍ, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música. **Scielo -Brasil**, Barcelona- España. 1999.

MARTÍNEZ MONTIEL, Luz M. El exilio de los dioses. **Fundación MAPFRE, Fundación MAPFRE Tavera**, Madrid- España, p. 229, 2005. ISSN ISBN: 84-932739-5-3.

MASSEY, Luís. **ACTA Nº 54 En Fray Bentos-** Junta departamental do Departamento de Rio Negro-pag70/2006)

MATEU, Nacho, E. C. **MATEU, Nacho, EXPOSITO, Carlos**. Montevideo, Uruguay: Autoedición, 2020.

MENDIZÁBAL, Iván. **La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura**. Article in Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación 2012 www.redalyc.org/revista

MONTAÑO, Oscar. **Yeninyanya. Umkhonto II**: Historia de los Afro uruguayos. Mundo Afro, Montevideo Historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay. Rosebud, Montevideo. 2001.

_____. **Historia Afrouruguaya**. Montevideo, Uruguay: Autoedición, v. 1, 2008.

MORE, Carlos. **Racismo & sociedade-** Novas bases epistemológicas para entender o racismo- Ed. Nandyala. Belo Horizonte, 2012).

MOREIRA Antônio Flavio, DA SILVA Tomas Tadeu. **Currículo, Cultura e Sociedade-** ed. Cortez-São Paulo, 1995.

NACIMENTO, Elisa. **A Matriz Africana no mundo**. São Paulo: Ed. Solo Negro,2008.

NAHUM, Benjamin. **NAHUM, Benjamín**. Montevideo, Uruguay: Banda Oriental, 2011.

OLAZA, Mónica. **“La cultura afro uruguaya”**. Montevideo, Uruguay: Autoedición, 2008.

ONG, Walter J. - **Orality and Literacy The Technologizing of the Word-**. New Yor: Methuen & Co. Ltd1, 1982.

ORTIZ ODERIGO, Nestor. **Calunga Croquis Del Candombe**. Buenos Aires: EUDEBA (Editora Universitária de Buenos Aires). Cuaderno 178-1969, 1969.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo Cubano del azúcar y el tabaco**. Caracas Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1978.

OYEWUMIEN, Oyeronke. **La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género**. Bogotá, Colombia: Editorial en la frontera, 2017.

PALÉS, Luis -**Tuntún de pasa y grifería- Porto Rico-** La Editorial, UPR, 2000.

PELFORT, Jorge. **150 años de la Abolición de la esclavitud en Uruguay**. Montevideo, Uruguay, 1996.

PICUN, Olga. **Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya**. Asociación Latinoamericana de Antropología, n. 1, 2020.

PIERRE, Loudmia, FERREIR, Bárbara. CENEVIVA, Félix- **A (de)colonialidade do patrimônio na América Latina: lugares do negro e do indígena no caso brasileiro e argentino**. Relacult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad. v. 05, ed. especial, mai., 2019.

PRANDI, Reginaldo- **Mitologia dos Orixás**. Companhia das letras. São Paulo, 2001

QUIJANO, Aníbal- **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. En E. Lander (Ed.), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. (pp. 11-40). Buenos Aires: CLACSO-2000.

QUINTERO, Ángel -**El tambor oculto en el cuatro: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada en la caribeña cultura de la contraplantación**. Revista catalanes-Barcelona, 1992.

RAMA, Carlos. **“Los Afro-uruguayos”** –Montevideo- El siglo Ilustrado, 1968.

ROBERT JAMES, Cyril Lionel, **Los Jacobinos negros Toussaint L’Overture y la revolución de Haití-** Colección socialismo e libertad ,1938

SOBRINHO, Michele- **“Mãe Rita como símbolo de poder sócio religioso a partir de seus Axós e Ilequês.** Porto Alegre, 2019. (Trabalho de conclusão de Curso-História).

SANDRONI, Carlos. **O Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SESCUN, Yolanda, TORRES, Liliana. **La oralidad presente en todas las épocas y en todas las partes.** Este artículo es un avance de trabajo de grado, adscrito a la línea de investigación Sociolingüística y afines, de la Maestría en Lingüística, UPTC, 2009.

SOMA, Lucia y otros-**Población Afrodescendiente y Desigualdades Étnico-raciales en Uruguay Breve historia de los afrodescendientes en el Uruguay-** Montevideo, Uruguay: PNUD, 2008.

OUTRAS FONTES:

ÁUDIO:

Emicida –**CD: "Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa..."**

Discográfica Indp. - Laboratório Fantasma- 2015

Maria Betânia- **CD: “Brasileirinho”** --Gravadora :Biscoito fino- 2003

Elza Soares- **CD ‘Deus é mulher’** - Gravadora: Deckdisc-Polysom- 2018

Rodolfo Morandi -**Con mi lata Y mi piolín-** Lp Por el color de mi piel- Grb. Macondo- Montevideo Uruguay - 1979

VIDEOS:

MANZANARES, Jose I - **A Sincopa-**

<https://www.youtube.com/watch?v=8gwKqd1ovZI>

GARCIA Roberto - **Candombe – Llamadas personajes típicos-2016.**

<https://www.youtube.com/watch?v=nATTDcQ5e6Y>

PITRE, Edwin -**“La clave”:** o time-line caribenha-FIP- Curitiba-PR 2021

RODRIGUEZ Leticia. **Volver a mi Barrio.** 2022

<https://www.youtube.com/watch?v=55c4nj4HAlo>

“OUTLANDER”. <https://maxseries.top/outlander-4x/4/>

SITES:

(OFMCONV) Fray F. San Benito de Palermo... ¿Y el candombe? Iglesia Católica de Montevideo

Ángel G. Quintero Rivera-**El tambor oculto en el cuatro**: La Modelización de ritmos y la Etnicidad Cimarroneada en la caribeña cultura de la contraplantación. Universidad de Río Piedras, Puerto Rico (Con la colaboración especial de Luis Manuel Alvarez, 1992 Artigo.-<https://dialnet.unirioja.es>

La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Sanciona con fuerza de Ley N° 4.773 Sanción: 2013- <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion>

ANTIGUO Y NUEVO TESTAMENTO SANTA BIBLIA Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) Revisada por Cipriano de Valera (1602) Otras revisiones: 1862, 1909 Publicada por La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días Salt Lake City, Utah, E.U.A. REINA-VALERA 2009

Pai Paulo de Oxalá- **Vela, símbolo de fé e fogo consagrado aos Orixás**- 2019- gfe/pai-paulo-de-oxala/vela-simbolo-de-fe-fogo-consagrado-aos-orixas-
www.iaf.gov/resources/publicaciones/revista-desarrollo-de-base/2007-enfoque-los-afrodescendientes-y-el-desarrollo/afroparaguayos-identidad-sinergia-y-censo-por-paula-durbin

“**Ansina**” - <http://www.escueladigital.com.uy/biografias/ansina.htm>

Cuba Belkis- **Ayón e o Mundo Afro-religioso Abakúa**

<http://www.afreaka.com.br/notas/belkis-ayon-e-o-mundo-afro-religioso-abakua/>

Biblioteca Nacional- bibliotecadigital.bibna.gub.uy

Biblioteca Pública de La UNLP- La Plata. WWW.biblio.unpl.edu.ar

UNESCO-el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-prctica-comunitaria-
<https://ich.unesco.org/es>

Política Social. Viviendas. Fincas Ruinosas. Intendencia de Montevideo- 1978
<https://imnube.montevideo.gub.uy/>

ANEXO DAS PERGUNTAS E RESPOSTAS:

(Lembrado que as respostas se mantem escritas no formato contextual e gramatical que foram chegando a este pesquisador, para não comprometer o analise das mesmas e permitir outras leituras. E mantê-las desta forma é respeitar a voz e a opinião de aqueles que gentilmente responderam às perguntas feitos por este pesquisador)

14/2/2022 - Celis Muñiz - Aposentada

- 1- Es un ritmo africano
- 2- No aprendí, pero naci cerca del barrio sur y Palermo.
- 3- No conozco los toques.
- 5- Yo creo que si, de alli viene del "candomble".
- 6- Esta muy bien integrarlo.
- 7- Cuareim 1080 era el "conventillo mediomundo".
- 8- Es importante porque es un ritmo popular.
- 9- No, no lo enseñan lo suficiente.
- 10- Hemos tenido muchas pérdidas, varios grandes se fueron.

Walter Pascale- Empleado 65 años

- 1) El Candombe es una expresión cultural originaria del África que llego a nuestra región a través de los negros esclavos. Tiene dos elementos fundamentales los tambores que ejecutan la música y la danza.
- 2) Por ahora escuchando y yendo a las Llamadas fundamentalmente las barriales, es mi deuda pendiente pero en cualquier momento iré a aprender.
- 3) los llamados "toques" yo los identifico de acuerdo a la tradición de cada barrio ejemplo toque Palermo, toque Ansina, Toque Cordón. Todos son diferentes y particulares de ahí su belleza.
- 5) No lo creo.
- 6) Misa Candombe debe ser una maravilla que une seguramente creencias con cultura afro.
- 7) El Conventillo Medio Mundo, enorme centro de diversidad cultural y barrial.
- 8) Bueno sin dudas tiene la importancia de integrar la cultura afro a nuestra cultura y la posibilidad de difundirla y ampliarla a todos los espectros sociales
- 9) Ni de cerca, nada.
- 10) Bueno todo lo que rodea el Candombe es profundamente social y colectivo y por tanto se vio seriamente perjudicado en función para su desarrollo. Es bravo hacer sonar chico repique y piano por zoom y la danza que es básicamente unir cuerpos, movimientos y gestualidad al sonido es prácticamente imposible.

Elena Castellanos - Profesora y 51años

1. ¿Qué es Candombe?

Es la mezcla de danzas de varios pueblos Africanos.

2. ¿Cómo aprendiste Candombe?

Por mi familia.

3) ¿Conocés los diferentes toques de Candombe de Montevideo?

Sólo se de toque Ansina y su origen fue en barrio Palermo, el toque de Cuareim que surge en Barrio Sur dónde nací y tiene un sonido particular y más acompasado y el de Cordón que es una mezcla de los dos anteriores.

4) si tu respuesta anterior fue si ¿me podés decir los nombres de cada uno y cuál te gusta más?

El que más me gusta es Cuareim.

5) ¿religión africana y candombe se juntan? SI, pero no necesariamente tiene que ser así.

6) ¿Que pensás de la misa Candombe?

Qué no deberían contraponerse, Dios es él mismo para todos.

7) ¿Que era Cuareim 1080?

Fue un conventillo así le decían dónde alquilaban muchas familias y fue la cuna del candombe. Donde surge la comparsa "Morenada" llamada hoy Cuareim 1080.

8) ¿Cuál es la importancia del Candombe ser considerado patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO en 2010?

Es de suma importancia sobre todo para la comunidad afro porqué a implicado un gran esfuerzo mantener la cultura y la cuál es reconocida por toda la comunidad.

9) ¿Consideras que en las escuelas y liceos se enseña todo lo necesario para aprender sobre el Candombe?

No, y deberían hacerlo dado que es una gran pata de la historia negra y que tanto apporto a la historia.

10) ¿Cuáles fueron y siguen siendo los efectos de la Pandemia de Covid19 en el Candombe y todo su entorno?

Cómo todo lo que ha sido cultura en nuestro país quedó rezagado en todos los aspectos por lo que este año fue una gran fiesta. También ha vivido toda la Pandemia con mucho dolor debido a pérdidas de grandes personajes del Candombe.

Mercedes Cirigliano- Psicóloga Edad...61 años

1- el candombe es expresión cultural de nuestro país, heredado de tradiciones culturales de los negros esclavos traídos de África al río de la plata en la época de la colonia

2- nunca aprendí

3- no sé diferenciar

4- no

5- en realidad creo que el candombe surge más como necesidad de expresar rebeldía frente al avasallamiento e injusticias que sufrían los africanos en estas tierras

6- la verdad que no sé mucho. Entiendo que fue el nombre que surge de una misa en un matrimonio en la iglesia católica con incorporación de candombe. Pero si la pregunta es que opino, no puedo más que aplaudir la integración.

7- el conventillo mediomundo

8- pienso que es un reconocimiento fundamental para el colectivo afrouruguayo como forma de preservar justamente la cultura inmaterial heredada de los ancestros.

9- creo que en las escuelas y en los liceos se enseña demasiado poco de la riqueza que nos brinda el candombe

10- creo que el candombe es arte vivo, que se expresa y se trasmite a través del contacto, de la piel, de los sentidos y la cercanía. El covid ha arrasado con su paso en muchas áreas, obligando a la segregación, al aislamiento. Pero por otra parte, también siento que el ser humano todo y en particular quienes vibran el candombe, logran apartar cada piedra que se interpone en su camino y encuentra increíbles formas de abrirse paso en el vuelo de la música y el ritmo de los cuerpos, para seguir gritando lo que no deben callar.

15/2/2022 -Patricia Álvarez –Socióloga- 47 años.

1) ¿Que es Candombe? música con tambores, percusión que supuestamente (creo) viene de África. Música que tocaban los esclavos.

2) ¿Cómo aprendiste Candombe? lamentablemente nunca pude aprender candombe. Salvo algo que he escuchado en el centro juvenil donde trabajo como educadora, ya que hay un taller de percusión para los adolescentes, con lo que he aprendido los nombres de los tambores, algunos ritmos diferentes, etc.

- 3) ¿Conocés los diferentes toques de Candombe de Montevideo? No, pero me imagino a que se refiere a las comparsas que salen cada semana por los diferentes barrios. Sé que hay en Malvín, en barrio sur, etc. Pero no los conozco.
- 4) si tu respuesta anterior fue si ¿me podés decir los nombres de cada uno y cuál te gusta más? IMPOSIBLE.
- 5) ¿religión africana y candombe se juntan? Tengo la leve idea de haber leído que sí, pero no podría asegurarlo.
- 6) ¿Que pensás de la misa Candombe? No conozco nada de la misa candombe.
- 7) ¿Qué era Cuareim 1080? ¿Puede ser que por allí estuviera el conventillo medio mundo? En 2019 llevamos a conocer a los chiquilines del centro juvenil al Cachila Silva (que en paz descanse), tocaron el tambor con él, y ese día pasamos por lo que antes era el conventillo medio mundo, creo que era por ahí. Si no era eso no tengo idea.
- 8) ¿Cuál es la importancia del Candombe ser considerado patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO en 2010? No lo sé, supongo que por el reconocimiento mundial, por darle valor cultural que corresponde, pero no estoy al tanto.
- 9) ¿Consideras que en las escuelas y liceos se enseña todo lo necesario para aprender sobre el Candombe? Creo que no se enseña nada, y es una lástima.
- 10) ¿cuáles fueron y siguen siendo los efectos de la Pandemia de Covid19 en el Candombe y todo su entorno? Supongo que al no permitirse aglomeraciones no pudieron juntarse a tocar, que si lo hacían eran perseguidos y estigmatizados (recuerdo algunas noticias en la prensa al respecto y la crítica de las "señoras finas"), y por último, que para quienes tocar era una fuente laboral artística, se vio afectado el ingreso.

18/1/2022- Estela Mary Acosta. Maquinista textil- Cursa facultad de Humanidades y Ciencias.

- 1) El candombe es arte, es música y también arte, es parte de la cultura de los negros en el Uruguay y también de los uruguayos
- 2) Desde la infancia en mi casa y en mi barrio se escuchaba, se tocaba y se vivía el Candombe, en cada fiesta o reunión familiar siempre había y hay un tambor o mesa donde repiquetear las manos...

- 3) En Montevideo hay 2 toques bien marcados el de Ansina y el de Cuareim...uno es más lento. Más cadencioso que el otro
- 4) Me gusta más el de Ansina, solo por qué me gusta más, podría decirte que uno es más chico y el otro más piano o más repique, pero solo sé que me gusta más el de Ansina, sin entrar en tecnicismo musicales
- 5) Antes se decía que el sonido del tambor tenía ritmos africanos, eran más puro, ahora creo que es una mezcla de ritmos y cada cual le pone su impronta. La clave creo que es africana y después se funciona con otros ritmos y otras culturas...ahora las comparsas le ponen más técnicas, ejemplo de ellos son los cortes y los juegos de ritmo con los diferentes tambores, palo madera, lonja parche, etc.
- 6) Nunca asistí a alguna...no puedo hablar no la conozco
- 7) Cuareim 1080 era un conventillo donde vivían los negros, que eran traídos como esclavos y luego de la abolición.se formó ese conventillo donde vivían...asinados y en precarias condiciones .si bien era sus casas. No hay que negar que vivían en pésimas condiciones
- 8) Que se reconozca la música de la negritud uruguaya como aporte cultural de parte del pueblo uruguayo...algo favorable.
- 9) No, no se enseña, todavía el Candombe tiene un largo camino por recorrer, el sonido, saber tocarlo. Está muy lejos de ser dado como materia en la educación formal, donde más se aprende es en los barrios, con las comparsas que allí se forman y existen
- 10) lo mismo que para toda la cultura, en este país se prohibían las aglomeraciones selectivas, se paralizó la cultura y el candombe fue uno de ellos.

27/1/2022- Mario Ipuche- Professor de Música –Pesquisador.

- 1) ¿Que es Candombe? Musicalmente es una polirritmia de raíz africana que se desarrolló fundamentalmente en la ciudad de Montevideo. Cultural y sociológicamente es un fenómeno que tiene un sinfín de derivaciones y manifestaciones que lo hacen ser parte de la idiosincrasia uruguaya.
- 2) ¿Cómo aprendiste Candombe? Como antiguamente se aprendía (y aún se aprende): con información que uno va juntando de amigos, escuchando en la calle, escuchando discos, yendo a recitales. Luego con el tiempo fui adquiriendo

herramientas musicales que me permitieron “entender” la compleja trama musical y su fantástico lenguaje.

3) ¿Conocés los diferentes toques de Candombe de Montevideo? Si. 4) si tu respuesta anterior fue si ¿me podés decir los nombres de cada uno y cuál te gusta más? Cuareim, Ansina y Cordón son los tres grandes estilos más conocidos. Me gusta más Cuareim, por la musicalidad y porque se adapta más a fusionarlo con otros estilos y creo que siempre “acompaña” mejor un tema musical. 5) ¿religión africana y candombe se juntan? La respuesta “académica” dice que el Candombe perdió toda relación con la religión. Últimamente desconfío de las “respuestas académicas”, sobre todo porque me he - apenas - “asomado” a historias, vivencias que me demuestran lo contrario.

6) ¿Que pensás de la misa Candombe? No conozco.

7) ¿Que era Cuareim 1080? La dirección del Conventillo “Mediomundo”, cuna del estilo de Cuareim y de una de las grandes comparsas como fue “Morenada”.

8) ¿Cuál es la importancia del Candombe de ser considerado patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO en 2010? Primero que nada la importancia de lo “identitario”, para un colectivo social postergado y reprimido. Por otro lado, y no menos importante, el legado cultural de ese mismo colectivo a enriquecer el futuro de las nuevas generaciones.

9) ¿Consideras que en las escuelas y liceos se enseña todo lo necesario para aprender sobre el Candombe? Absolutamente no. Es un debe de nuestra Educación que atraviesa gobiernos e ideologías de cualquier índole. Si hay algo, es gracias a los docentes preclaros que aman el Candombe y tratan de trasmitirlo, con grandes carencias materiales y de horas-aulas, a sus alumnos.

10) ¿Cuáles fueron y siguen siendo los efectos de la Pandemia de Covid19 en el Candombe y todo su entorno? La pandemia para el arte fue absolutamente devastador. El Candombe no escapó a esto, máxime teniendo en cuenta que es una manifestación colectiva, de muchísima gente y de fiesta callejera. Al Candombe no lo mata ningún Covid por supuesto, pero lo silenció bastante.

15-02-2022- Hugo Ferreira

1) El candombe afro-montevideano nace de la conjunción de los más de veinte pueblos africanos que fueron traídos como esclavos a Montevideo. Cada uno de

éstos con su idioma, su forma de ser, ver y sentir, su cultura, sus danzas y cantos de diferente naturaleza. La construcción del mismo es parte de un largo proceso, sobre el cual no hay mucha documentación de sus inicios desde las llamadas “salas de nación”. Ya a partir de las primeras salidas en la zona conocida como Cubo del Sur, desde el barrio Palermo, Sur y parte de la Ciudad Vieja, y la aparición de comparsas, es más visible. Es nuestra gema cultural que nadie en el mundo nos la puede reclamar.

2) Yo nací enfrente de la sede de “Mar de Fondo” Durazno entre Gaboto y Yaro, uno de los clubes de fútbol del barrio Palermo federados. Los triunfos del “Marde” eran festejados en la puerta de la sede en la calle con tambores en, era una música que se me incorporó desde la cuna, la polirritmia de los tambores entraba por la ventana. Más adelante, observando, escuchando, estudiando toda la ceremonia del temple, colaborando haciendo bollitos de papel de diario, luego caminando al lado de los tambores cuando salían en llamada y tocando arriba de la mesa con las manos, con el tenedor o el cuchillo.

3) Yo viví en Montevideo hasta 1972 y había a lo sumo 10 comparsas; de los barrios Palermo, Sur, Cordón, Aduana, Cerro, Buceo, Unión, Cerrito, y Colón. La diferencia de toque era notoria entre Sur y Palermo, más cadencioso, suave y lento el del Sur, y más repicado, fuerte y agresivo el de Palermo. El de Gaboto imita a Palermo, pero a mucha velocidad y los demás eran lentos y monótonos. Me identifico con el de mi barrio, Palermo, La conversación entre los tambores es continua y le da el sello distintivo. Tiene una rigurosa estructura conformada a modo de orquesta, por sus tres tambores y un “cuarto tambor” que es su clave rítmica, “la madera de candombe” mezclada con la clave cubana tres-dos. Ese conjunto de sonidos simultáneos, en que cada uno expresa su figura, pero formando un todo armónico, al producirse la conversación de tamboriles, se origina la famosa polirritmia y la de Palermo es la más rica en mi opinión.

5) En la época o etapa de la llamada “Sala de Naciones”, así lo acreditan distintos cronistas y estudiosos, desde Isidoro de María a fines del siglo XIX, a los intelectuales afrouruguayos Marcelino Bottaro y Lino Suárez Peña en los 1920-30. Más adelante en la apropiación de los negros de las festividades cristianas, durante enero la ceremonia más importante era el 6 de enero, día de San Baltazar Ese día se producía la visita del barrio Sur a Palermo y viceversa, era el día de concurrencia

más masiva en cantidad de tambores y gente. Además de las familias del barrio, se le sumaban parientes que se casaron sus hijos y se mudaron y concurrían con sus nuevas familias o familias enteras que se habrían tenido que mudar aparecían, el 6 de enero era una fecha insoslayable. La dictadura cívico-militar que azotó al Uruguay entre los años 1975 y 1978 procedió a los desalojos engañosos y compulsivos de las familias esencialmente negras que habitaban esos barrios. A causa de esto dejó de producirse la fiesta más sentida y natural del candombe. El día 1º de mayo de 1974, día de llamada espontánea, reprimieron y encarcelaron a más de 20 tamborileros en el ex Estadio de basket, "Cilindro Municipal. Así el candombe sufrió una herida de muerte y agoniza por intermedio de los sobrevivientes que quedaron de esa época.

6) No la conocí, ni estoy en conocimiento de esta, si la sentí nombrar.

7) Esta era la dirección donde se ubicaba el conventillo Mediomundo demolido por la dictadura cívico-militar el 03-11-1978.

8) Que se le nombre como patrimonio inmaterial es síntoma que la comunidad que lo cultura está en vías de extinción. La UNESCO fue "creada" el 16 de noviembre de 1945 en Londres, y fue "inspirada" por la necesidad de reconstruir los sistemas educativos de los países que sufrieron directamente los efectos de la guerra. Esa oportunidad la aprovecharon muy bien los Estados Unidos para imponer su visión de la educación y vender sus servicios y bienes en materia de educación en los países en reconstrucción. De esta manera hizo un negocio redondo, imponiendo su visión del mundo por medio de la educación y las empresas privadas estadounidenses se embolsaban enormes sumas de dinero. En el siglo XXI, salieron a "reconstruir las culturas" para ello: "La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial fue aprobada por la Conferencia General de la UNESCO, celebrada en 2003. En esa instancia, la comunidad internacional reconoció la necesidad de reconocer la relevancia de las manifestaciones y expresiones culturales que hasta entonces no tenían un marco jurídico y programático que las protegiera." Y salieron a "proteger las culturas" porque ahora son "patrimonio de todos, de la humanidad", a imponer una visión del mundo uniformizada. Tenemos que asumir que quieren borrar las huellas esenciales de cada cultura para convertirla en un souvenir destinado al consumo. Con el "rescate y salvaguarda" engordan sus cuentas bancarias y tiran algunas monedas de su monedero a los que le roban su patrimonio

cultural. Que nos quieren imponer una nueva cultura globalizada, funcional, que produzca ganancias, reventando valores culturales, transformándolos en bienes de consumo. Así, se busca invisibilizar las marcas de identidad, de origen, de historia, de resistencia, que caracterizan cada cultura originaria y ancestral.

9) El candombe como cultura no es tenido en cuenta como la gema cultural que nos es propia. A lo sumo queda librado a las iniciativas personales de algún docente, limitándose a la parte musical a criterio del mismo. Lo institucional, el MEC, lo ignora y sigue con toda la visión eurocéntrica de la cultura, cada vez estamos más colonizados

10) Tuvo consecuencias en esos rejunes de tambores en espacios públicos por diversión y en marchas de protesta, estas expresiones son reflejo de los “daños colaterales” al candombe al tomar como ejemplo a las comparsas de carnaval con tambores. Estas últimas se quedaron sin carnaval dos años, escucharlos ejecutar esa sumatorias de golpes a destiempo, sin respeto de la polifonía del candombe, y la caricaturización de los personajes típicos da profunda tristeza, amargura y bronca.

15/02/2022 Raquel Daluz - administrativa, estudiante de Turismo, 46 años.

1- es un ritmo musical, canto o sonido musical que tocaban los ancestros de las tribus africanas como rito de celebración y reunión.

2- Por enseñanza familiar, historia y clases de música.

3- no. No sé si hablas de cada comparsa o estilos rítmicos para tocar candombe.

4- no. sé que cada comparsa tiene un toque diferente y eso caracteriza a cada una.

5- creo que sí.

6- no la conozco

7- era la dirección del viejo conventillo de negros donde residían primariamente cuando llegaban a Montevideo.

8- no sé porque esa fecha.

Patrimonio por ser una herencia cultural de cierto grupo de la población y etnia uruguaya que marcó y marca como propia territorialmente única de generación a generación (creo que me salió una frase que estudié mucho en Turismo).

9- no. Es insuficiente.

No sé actualmente los programas de música, historia, patrimonio, etc.

Pero todo depende de la calidad del profesor y la inquietud de uno como estudiante.

10- El distanciamiento, los aislamientos y Las aglomeraciones, han bloqueado los ensayos y las reuniones para compartir y aprender del candombe. Mantener el sentir el sonido del tambor en grupo y el moverse y bailar al son, lleva a apagar ese sentimiento o llamado de los tambores.

Tania Rodríguez Ravera- profesora Mestre ICAL- UNILA 2018

1) Candombe es una expresión cultural afrouruguaya en su origen que incorpora varias dimensiones, no, lo que tiene que ver con lo musical el toque del tambor, también la danza el canto. También tiene una cuestión espiritual, o religiosa si se quiere, que tiene que ver con sus raíces africanas

2) En mi caso yo no toco Candombe no formo parte de ninguna comparsa pero, desde chica tuve conexiones porque en mi familia hay gente que toca el tambor y que sale en comparsas tanto en el Cerro como en Malvín, entonces bueno, de ahí tuve eso de cómo sentir el repique del tambor y las ganas de bailar. Me gusta mucho bailar no lo puedo controlar, sentir el tambor me conecta con algo que lo disfruto y me llena el alma.

3) Sé que existen diferentes toques de candombe en Montevideo no necesariamente los logro identificar, pero existen dos toques principales el toque de Ansina y el toque de Cuareim que tienen a ver con los lugares de origen del Candombe. Obviamente esos dos toques principales en otros barrios, el Cerro adquiere adquieren algunas modificaciones, pero en general se basan en estos dos toques principales que son el toque de Ansina y el toque de Cuareim. Bueno esos son los que más conozco sobre todo el de Ansina el que tengo más conocido.

4) Sobre la religión africana y el candombe si se juntan, es difícil hablar de religión africana en todo caso podíamos hablar de religiones africanas o de espiritualidades africanas, sí, se juntan, tienen muchos componentes en común y tienen varios orígenes en común si se quiere. Por ejemplo, en Uruguay en Montevideo, hay una de las llamadas más importante, uno de los toques y las llamadas más importantes que se hace además de las llamadas en Carnaval en febrero, son las llamadas del 6 de Enero que si bien es por el día de Reyes en realidad se hacen las llamadas por el rey Baltasar entonces ahí se mezcla un poco lo que tiene que ver con la cultura africana o afro uruguaya y el catolicismo pero eso tiene que ver también porque ese día el 6 de Enero era el día que se les permitía, a los africanos, y a las personas que

ya eran afro-uruguayos, en el siglo XIX salir con sus tambores y tocar y como representar un poco su cultura. Entonces, era como el día que el colonizador permitía que eso pasara, el esclavista. Pero si tiene muchas cosas yo hice una entrevista hace un tiempo el año pasado (2021) en realidad a una mujer que es afro-uruguaya que participaba en una comparsa se llama Afro-Cerro y es practicante de Umbanda y ella me explicaba que por ejemplo en el baile ella que hace de Mama vieja, en su baile tiene que ver con su Oriya, porque en algunos movimientos y posturas compárale representa el Oriya, pero eso también representa de como lo viva cada persona, me parece.

5) La misa del candombe no la conozco, nos sé a qué te referis.

6) En realidad Cuareim 1080 es la dirección de uno de los conventillos importantes que era el Conventillo de Medio Mundo que quedaba justamente en la calle Cuareim y en ese número de puerta, que es uno de los lugares donde surge el candombe y surge uno de los toques de candombe que es el toque de Cuareim, y hoy es la sede de la comparsa que se llama Cuareim 1080

7) Bueno es mucho no, es mucha la importancia primero que es una expresión afro uruguaya, herencia de un pasado de la Diáspora Africana, en América del sur a su vez, en que tiene un mito de construcción de la nación basado en la blanquitud, entonces también reivindicar, reconocer y visibilizar la contribución espiritual cultural, musical, rítmica y social de la comunidad afro uruguaya a través del Candombe me parece fundamental y justamente por eso pq en realidad es una tradición una expresión cultural, que se ha transmitido generacionalmente a través de la familia sobre todo afro-uruguaya, soportando la discriminación en determinados momentos la censura, son un símbolo de la resistencia popular de un segmento particular de la población.

8) Bueno hay muchísimos factores para el Candombe ser considerado patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad, pero creo que uno de los elementos que ya mencione, es la conexión entre esa tradición que ha vivido y que se ha sobrevivido y se ha transformado a lo largo de mucho más de 100 años de existencia, sumado a eso de que esa expresión cultural y esa herencia tiene como el origen la diáspora Africana forzada. Me parece que eso es un elemento importante también

9) No, no se enseña excepto en aquellas escuelas y Liceos que tienen talleres de música o de Candombe específico, pero no, no se enseña a sobre eso y no necesariamente se enseña sobre un lugar positivo muchísimas veces cuando se habla de la cuestión afro uruguaya en general, se hace de un lugar bastante blanco centrado si se quiere. Me parece que habría que hacer una revisión de las currículas escolares y liceales del Uruguay, para darle un lugar más importante lo que tiene que ver con las expresiones culturales y sociales afro uruguayas el candombe es una, pero no solo.

07/02/2022 -Daniela Noemí Silva Techera- Estilista en cabellos afro

- 1) Es una expresión musical
- 2) Aprendí por amigos y conocidos
- 3) No, no conozco
- 4) Se q hay distintos, pero no diferencio
- 5) Si se juntan, aunque uno no sepa se percibe
- 6) No se que es eso
- 7) No lo sé ahora sé que es una comparsa
- 8) Ni idea
- 9) No ni un poquito, solo en algún lugar aislado que hayan dado taller.
- 10) Muchos negativos ya que muchos viven del candombe y música y es un sector bastante difícil

23/01/2022- Carlos Aguiar- Lutier-

- 1- Por la definición es una manifestación ritmo cultural, pero para mí es un mundo.
- 2- ¿Cómo aprendí Candombe? El candombe siempre en el barrio se tocó y fui escuchando a pesar de que no me dejaban juntar con ciertas personas que tocaban en el barrio. Yo escuchaba y tenía ganas de salir a, a ver ese sonido que me llamaba y no sabía que era. Con el tiempo me fui escapando y vi lo que era parte del Candombe. Había personas tocando alrededor del fuego haciendo cantarolas, canciones, ahí aprendí lo que era el candombe.
- 3- ¿Cómo fue que te transformaste en lutier? Fue el instinto de saber lo que yo estaba tocan, el instrumento, armar y desarma.
- 4- ¿Cuándo empecé a tocar Candombe? Oficialmente en el año 2005 o 2006.

5- El candombe cambio se comercializo, se expandió tiene otras fronteras traspaso del Uruguay y de la Argentina, o del rio de la plata como se le quiera decir y se volvió más comercial. El candombe ahora tiene un fin más comercial que otra cosa, pero por suerte hay gente que lo toca porque lo siente, hay mucha gente que lo toca porque lo necesita. Mientras allá ese tipo de gente el candombe va a seguir siendo candombe y no una marca para exportar. El candombe cambio, como cambian las generaciones. Como cambio la generación cambia el tambor, el ritmo, los cortes, se usa palo de fibra, algunos son tambores de madera, otros de fibra como que va cambiando. Evolución o involución del Candombe existe pero hay cosas que no se deben cambiar, porque es la esencia y la esencia nunca debe cambiar.

6- Religión africana y candombe, si claramente se juntan. No estoy muy conectado con la religión pero claramente se juntan, Chango, Bará, el africano están representados en el cuerpo de baile, en la mamá vieja en el gramillero, en el escobero, en .la cuerda.

7- No conocía la misa Candombe, hasta que vi hace unos días unos referentes. Lo veo como algo más para manifestarse, pero sabemos que la iglesia por más de 500 años ha estado a favor de la esclavitud, ha estado a favor de las atrocidades que se han hecho a los pueblos nativos y a la raza negra. Misa y candombe es como religión africana y católica, sabemos que una dependió de la otra.

Cuareim 1080 era la puerta del conventillo, de donde hoy sale la comparsa Cuareim 1080 de la familia Silva.

8- Unesco, bueno... (Espaço com problemas de áudio, muito baixo) muchos candombes se fue pa' las nubes hay una parte que la gente le llama de Candombe "bip", Candombe "champain", y que se vendo el Candombe hacia el mundo, que antes no había salido de nuestras fronteras. Esto trae cosa, sigue evolucionando pero, toda evolución tiene su consecuencia, que no expanda más. Porque tenemos robot que toca Candombe, tambores con fibra, eso no sería la esencia, ya se está olvidando el fuego, el fuego donde ancestralmente los humanos se conectaban un fueguito para calentar el tambor. Esa esencia se está perdiendo porque ahora llegan con sus tamborcitos con tensores y sintéticos, sus materiales raros, con su llave "klik, klik, klik", y se pierde acercarse al fuego, compartir palabras con un compañero, las miradas, el vino, se pierde porque vos solamente sois un número que llegas, te pones ahí y tocas. Es Candombe, pero no es Candombe, porque, en el mundo del

candombe y con gente del candombe pero vs te estas dedicando a hacer otra cosa entonces estas perdiendo cantidad de cosas. Hay muchos que llegan y no saben lo que es el fuego. Se pierde el contacto con el humano, el otro ser, compañero tuyo. Se está perdiendo la unión.

9- No, no van candomberos, van profesores de otras áreas. Yo fui a una escuela y los niños no sabían ni lo básico, la clave, a hacer madera.

10- Pandemia. Hay un distanciamiento social. El candombero es candombero no usa tapabocas porque complica. El otro día fui a tocar en el desfile inaugural de la carnaval y el tapa bocas era hasta el vallado, después parecía que no existía el virus, cosas ilógicas.

11- Afecto por que tuvimos dos años sin llamadas y hay gente que vive del Candombe, el que vende, que se hace el mango diariamente, todo el comercio casual y que vive alrededor del candombe. Se cortaron eventos que son necesarios para los que vivimos de esto. No pudimos tocar en las llamadas de San Baltasar o las llamadas de febrero El desfile de Carnaval yo no lo veo tanto porque es carnaval yo toco Candombe, él está dentro del carnaval pero no es. El candombe tendría que estar afuera, pero no está, aparte que el Candombe es un espectáculo además de ser un ritual

Finalmente acordarte que son palabras de un blanco, que no soy de una familia candombera y que todo eso lo adquirí después.

PERGUNTAS AOS ENTREVISTADOS

Preguntas
1 ¿Qué es Candombe?
2 ¿Cómo aprendiste Candombe?
3¿Conocés los diferentes toques de Candombe de Montevideo?

4 Si tu respuesta anterior fue si ¿me podés decir los nombres de cada uno y cuál te gusta más?
5 ¿Religión africana y candombe se juntan?
6 ¿Qué pensás de la misa Candombe?
7¿Que era Cuareim 1080?
8Cuál es la importancia del Candombe ser considerado patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO en 2010?
9 ¿Consideras que en las escuelas y liceos se enseña todo lo necesario para aprender sobre el Candombe?
10.¿Cuáles fueron y siguen siendo los efectos de la Pandemia de Covid19 en el Candombe y todo su entorno?

Agradeço às pessoas que gentilmente responderam às perguntas que contribuiram para o desenvolvimento desta pesquisa. Lembrando que devido às restrições da pandemia de Covid19 as mesmas foram enviadas de formas virtual:

ANEXO: PERSONAS ENTREVISTADAS
(Respostas recebidas por e-mail)

NOMBRE COMPLETO	OCUPACIÓN	DIA DE LA ENTREVISTA	LUGAR DE LA ENTREVISTA
Estela Mary Costa	Maquinista têxtil estudiante na faculdade de Humanidades e Ciências militante social. Atualmente	18 de janeiro 2022	Montevideo –Uruguai

	trabalhando na área da saúde.		
Mario Ipuche	Músico, professor, pesquisador (música afro-latino-americana), diretor musical, arranjador, escritor e diretor musical no Carnaval (categoria Murga).	27 de janeiro 2022	Montevideo –Uruguai
Carlos Aguiar	Músico percussionista luthier.	27 de janeiro 2022	Montevideo –Uruguai
Daniela Silva	Cabeleleira especialista em penteados Afro.	7 de fevereiro	Montevideo –Uruguai
Celiz Muniz	Aposentada, setor saúde.	14 de fevereiro	Montevideo –Uruguai
Walter Pascale	Trabalhador setor Saúde	14 de fevereiro	Montevideo –Uruguai
Elena Castellanos	Professora na ativa	14 de fevereiro	Montevideo –Uruguay
Mercedes Cirigliano-	Psicóloga	14 de fevereiro	Montevideo –Uruguai
Patricia Álvarez	Psicóloga	15 de fevereiro	Montevideo –Uruguai
Hugo Ferreira	Autor do livro “Chico repique e Piano”.	15 de fevereiro	Buenos Aires Argentina.
Raquel da Luz	Administrativa estudante de Turismo.	15 de fevereiro	Montevideo –Uruguai
Tania Rodríguez	Professora Mestre ICAL- UNILA 2018	15 de fevereiro	Montevideo –Uruguai

ANEXOS

O material que apresentamos a seguir, é para demonstrar que existe uma vasta informação que permite fazer uma investigação mais aprofundada, sobre o Candombe de Montevideu bem como a cultura negra e sua importância e aporte na

construção da identidade da cidade. Mas ainda fica a dúvida, de por que os responsáveis de confeccionar os currículos educativos não os utilizam.

CIRCULAR. }

HABIENDO el ejército de los esclavos del Brasil engrosado sus fuerzas nuevamente con nuevos batallones, y reunido su caballería dispersa en la batalla de Ituzaingó, dispuesto á empeñar todo el poder de su enorme masa para batir los bravos de la República, y penetrar en nuestra provincia, trayendo la desolacion á nuestros campos, y el yugo y la ignominia al pueblo Oriental, ha llegado el momento en que desde el gobierno hasta el último de los ciudadanos, sintiendo la fuerza de la necesidad de arrostrar por todo, antes que ver hollados sus derechos por las plantas del usurpador, se ponga en campaña á segundar los esfuerzos gloriosos de las filas libertadoras. En este concepto, y debiendo el que firma dar el ejemplo, ha partido inmediatamente á la voz de la patria, en cuyo nombre invita el decidido, y acreditado patriotismo de U. á acompañarle en la reunion, que vá á hacer de sus compatriotas, para encaminarse donde la victoria haga eterno el nombre Oriental, y el escarmiento de sus opresores.

Circular: o exército dos escravizados do Brasil engrossou novamente suas forças com novos batalhões, e reuniu sua cavalaria. 1827 <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy> (acesso em abr. 2022)

VENTA.
Se vende una negra de edad de 16 á 17 años de todo servicio y sin vicio alguno; el que la quiera comprar ocurra á la calle de los Judios N. 87 daran razon.

El Observador Oriental N. 9 (8 nov. 1828) <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy> (acesso em abr. 2022)

Huida.
SE ha fugado un negro con dos Scaballos uno doradillo y otro ga teado, y de recelo no aparece a su amo; él es criollo llamado Mariano. de edad de 28 años, de oficio zapatero y cocinero, fué esclavo de los Quintanas de S. Juan El que lo entregue en esta imprenta será gratificado.

El Correo N. 60 (26 abr. 1830)

<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy>

<p style="text-align: center;">Se vende.</p> <p>UNA criada buena cocinera, y propia para el servicio interior, la persona que se interese en su compra puede ocurrir á esta imprenta donde darán <i>razon</i>. Julio 10 3p.</p>	<p style="text-align: center;">Se vende.</p> <p>UNA criada, en la calle de San Gabriel, No. 105. Es apta para todo servicio. Los que gustasen comprarla, pueden ocurrir á la anunciada casa. J. 27 6p</p>
---	---

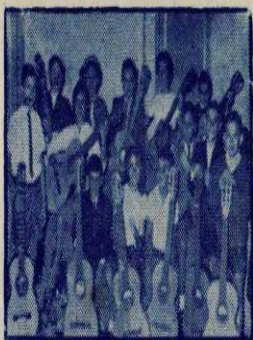
El Correo N. 118 (13 jul. 1830)

<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy>



Escena de la fiesta conmemorativa de la liberación de los esclavos, año 1899

<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy> (acceso em abr.2022)



El niño asimila con rapidez la enseñanza cuando se le imparte con criterio didáctico. Sea en la escuela o sea en la Academia. Estos chicos estudian en la Academia Barrios de Guitarra y algunos de entre ellos sobresalen por sus buenas condiciones. La Academia viene a ser el "semillero" de futuros guitarristas. Y Sal-

to, donde funciona ésta, tiene fundadas esperanzas para contar con nuevos elementos que rivalicen con los muy buenos que tiene ahora.

Noticiero Folklórico

Con motivo de la reciente Muestra Industrial de Tacuarembó se realizó un festival folklórico. El jurado que actuó estaba integrado por personas de la Capital que emitieron un aplaudido fallo que consagró con justicia 1º Las Voces del San Javier; 2º Las Voces del Tacuaral.

En la misma justa se midieron los dúos entre los que se clasificaron 1º Los Reseros y 2º Los Romanceros.

Lucieron también los recitadores Eduardo Alonso y Nelson Lorenzo que fueron premiados en ese orden.

Está en preparación la Primera Exposición departamental del arte duraznense. Sus organizadores esperan poder inaugurarla el 11 de Abril próximo.

Vive entre los duros peñascos y los coronillas. Protegidos de los soles, las lluvias y los vientos por los añosos árboles, los zorros mueren allí de viejos. Porque sus cuevas son inexpugnables. Un modo seguro de la naturaleza para conservar su fauna autóctona.

Acá se ignoran dos cosas del paisaje. Nadie sabe de la edad de los viejos coronillas; son tan viejos como las mismas piedras. Algunos tienen los troncos cubiertos de líquenes como aquellas. Y otros que están más al descubierto, los muestran pulidos del roce de algunos animales que se rascan allí.

La otra cosa que se ignora es el origen del nombre. Nadie sabe por qué se llama "La Chaira" aquel hermoso lugar. Se perdió una chaira afirman unos; se encontró aseveran otros. ¿Cuándo fué esto? Nadie sabe a ciencia cierta. ¿Quién perdió; quién encontró?... Todo se pierde en el tiempo y sólo queda en el recuerdo que nuestros abuelos la llamaban "LA CHAIRA".

Diríamos que estamos ante un hecho folklórico: en él se dan los rasgos típicos que así lo definen.

Danzas nuestras

EL CANDOMBE

(Hacemos llegar esta página de Rubén Carámbula a nuestros lectores porque creemos que sea una de las más autorizadas palabras respecto a esta danza, teniendo en cuenta sus pacientes y largos estudios sobre el tema).

Esta danza de pareja suelta y de conjunto, algunas "naciones" solían bailarla formando una rueda y otras en dos filas, dándose el frente. Cuando adoptaban la primera forma de bailar, un bastonero (escobero), especie de "leader", bailoteando en el centro, dirigía la danza. Previa autorización del "rey", levantaba su bastón ordenando así el cese momentáneo de los rugientes tambores, para gritar con aullido triunfal una rítmica "llamada" de origen africano:

¡Calunga-güé!

Y el coro candombero respondía:

¡Oyé yé yumbá!

Al compás de los atabales que habían atacado en la última sílaba del bastonero la cancha rebujaba en efervescente negrerío danzante. Nada nos puede dar una idea más aproximada del airoso paso del candombe que imaginar a los negros bailando sobre un piso pegajoso, casi sin levantar un pie, con marcada indolencia, como si les costara moverlos. Los negros giraban con esguinees de hombros, caminando con pasos cortos y acompasados, como indecisos; haciendo eses y con suave balanceo y zigzagueantes quebradas, realizaban distintas figuras. Las negras, adelantando un poco los hombros, con suave vaivén del cuerpo de izquierda a derecha, y los brazos semilevantados, se pavoneaban con expresiva mímica de pies y manos. Con ardoroso san-

BANCO UNIDO DE CASUPA

Seguridad y reserva en los negocios.

Guitarras en C A S X DURAZNO

Fábrica de GUITARRAS

de Guitarras de Estudio y Concierto

JOSE BALLESTER PROPIOS 2285 - MONTEVIDEO

dungueo meneaban graciosamente sus caderas, hundiendo y sacando el vientre, y su cuerpo ondulaba como una serpiente que sufriera el hechizo del cálido tan-tan.

¡Cuánta voluptuosidad en aquellas negras talladas en ritmo y fiebre de tambores! ¡Cuánto trópico trasudaban aquellos semblantes de centellante mirada y temblor de bocas abiertas, rótulo de la quemante pasión africana.

Los bailarines se aproximaban unos a otros, retrocedían, piruetando libremente al lento compás de la danza sincopada. La fantasía e inventiva natural del negro le hacía crear una caprichosa coreografía, con diversidad de figuras y movimientos realmente difíciles de explicar.

Frente al negro que las asediaba, las negras recogían coquetamente el ruedo de sus amplias faldas y, contoneándose, pegaban el "coletazo" con jactancioso donaire.

Los negros eran poseídos por el espíritu de la danza, dominados por el incesante, monótono y febril repiqueteo de los tamboriles. Durante largo rato se continuaba en esta forma: el bastonero cantando su llamada y el coro respondiendo, acompañado rítmicamente de los espectadores con golpes de mano. Luego, el bastonero indicaba a los bailarines el final de la danza por medio de la onomatopeya, que gritaba cambiando el ritmo:

¡Oyé yé!

Poniendo punto final, el coro respondía:

¡Yum bam bé!

La exaltación y el delirio aguijoneaban la salvaje orquesta, que aceleraba sensiblemente el endiablado ritmo de los tamboriles, que se tornaba enloquecedor, exacerbando los ánimos de los candomberos. Era el "entrevero" o "barahunda", verdadera revolución coreográfica, donde cada uno bailaba con libre albedrío y el bastonero animaba con estridentes gritos selváticos. En medio de esta vehemente locura colectiva, los danzantes, con característico animismo salvaje, llegaban a una euforia física indescriptible por su enardecido e incansable entusiasmo. No pocas veces, el agotamiento vencía a los negros, que se desplomaban al suelo, extenuados. Otras veces, el bastonero, previendo tal circunstancia, levantaba enérgicamente su bastón de mando y con fuerte grito: ¡Güeeee!, indicaba el final. Enmudecía el resonar de los tamboriles y todos los bailarines obedecían, cesando la danza. De inmediato, la "negrita limosnera", con un pequeño tambor, solicitaba el óbolo a los presentes, recolectando para la sabrosa bebe-chicha y los consabidos pasteles.

En los descampados se encendía una hoguera grande en el centro, y entre la niebla de los cachimbos se recortaban los rostros de ébano. El vivo colorido de los trajes, sus cantos primitivos, los "tíos" vendedores de empanadas y confituras, anunciándose con su característico

silbido, y la estridente orquesta, hacían del candombe un espectáculo exótico, de vigorosa y pintoresca fisonomía afro-criolla.

Esta fiesta racial era presenciada por toda la población de Montevideo: los antiguos gobernadores de la época y conspicuas familias de la alta sociedad, cuyo paseo favorito era visitar los candombes dominicales, donde eran vivados por sus fieles negros esclavos con su ingenua jeringonza afro-criolla: ¡Güé l'amito! ¡Güé l'amita!... En esos momentos, los negros revivían su terruño, y al vibrar en las sonoras lonjas, expandían su alma, mordida de tristeza, abriendo las válvulas de su opresión, bailando frenéticamente el candombe.

Vocabulario: **Naciones:** Hermandades o cofradías de negros, que se reunían y organizaban políticamente, de acuerdo a su región o tribu de procedencia, designando "Reyes", "Nación Conga", "Nación Mina", etcétera. **Escobero:** Personaje típico que oficiaba de bastonero en los candombes: ¡Calvngan-güé!: Forma onomatopéyica usada como expresión de aliento en los candombes. ¡Oyé yé yumbá!: Forma onomatopéyica que responde al coro candombero. ¡Güé!: Interjección de alegría y de aliento, equivalente al "olé", español. **Cachimbo:** Pipa de fumar que usaban comúnmente los negros. "Pitar cachimbo", "chupar cachimbo". **Tíos:** Así se llamaban cariñosamente a los negros que vendían golosinas por las calles y que se anunciaban con un característico silbo.

Noticiero Folklórico

Estuvo en Durazno el folclorista argentino Horacio Guarani, actuó en el Club Banco de Durazno la noche del martes 9 de marzo.

— o —

En Salto se quiere hacer la Semana del Folklore Oriental pero la magnitud del objetivo y el poco tiempo de que se dispone, parecen conspirar contra su realización, en consecuencia parecería juicioso aplazar el evento a fin de darle la jerarquía acorde con la ciudad organizadora.

Escritorio Juan M. Cabara

Negocios Rurales

19 de Abril 930 - Tel. 54 - Durazno

CORTABARRIA Hnos.

*MAQUINARIA AGRICOLA
McCormick International*

DURAZNO

Compre su Guitarra Satchordi en

MUEBLES MARCOS

Independencia 615 - Tel. 670 - Florida

Tienda AROLA

- CONFECCIONES
- ZAPATERIA

18 de Julio 548 - Tel. 518 - Durazno

Abra su alcancía FARO en el

BANCO DE CREDITO

Ocurrencias



— Ofendiendo á la Suiza, me ha ofendido usted á mí. Reclamo una reparación...!!
— Perdono... Pero no puedo batirme con un suizo. Sería cometer un *sui-cidio!*



En el café de enfrente:
— Ché... ese... el dueño de aquella casa... ¿es hombre de letras?
— No... es hombre de litros.



— Doctor... Vea cómo á fuerza de beber se me ha puesto la nariz colorada. ¿Qué debo hacer para que cambie de color?
— Siga usted bebiendo: se le pondrá violeta.

564

Un candombe

EL domingo último, siguiendo las indicaciones de un amigo curioso, fuimos hasta el barrio «La Comercial» á presenciar un candombe, que se nos anunciaba como algo muy típico y digno de ser presentado á nuestros lectores.

El barrio «La Comercial» queda en las Tres Cruces, á la izquierda del Hospital Italiano. Se formó en torno de la plaza de Frutos establecida allí, en la época de Santos, según las malas lenguas, para dar valor á los terrenos que algún amigo suyo poseía en aquella localidad. Hoy la Junta ha modificado la antigua plaza, arreglándola artísticamente en honor del nombre de Artigas que lleva.

Cerca de esa plaza, en una casa medio derrumbada, á la que se entra por un boquete abierto en el cerco, vive el moreno Carrillo, casi ciego, ex-sargento del 5.º de cazadores, y mantenedor en-



Entrada al candombe

tusiasta del tradicional *Candombe*, *xemba*, ó baile de nación, como dice la gente de color.

Cuando nosotros llegamos, era todavía temprano; pero muchos curiosos se agolpaban en la entrada de la casa de Carrillo y en el patio había un regular número de representantes del *bello sexo*, de diferentes matices y edades, sentadas en un largo banco, al lado de un manantial.

El veterano Carrillo, arrimado al cerco, tenía entre sus piernas, ágiles todavía, un tamboril que acaso lució en los buenos tiempos del Carnaval, por las calles de Montevideo, y lo hacía sonar con el característico golpeteo de llamada.

De rato en rato decía: *Vamo á ver. No me hagan pasar vegüenxa; mien que no va ver más baile ni más nada*; pero nadie salía á bailar; y el pobre negro ciego, se desollaba las manos tocando.

Para entusiasmar á la gente, cantaba las viejas *xembas*, con esa voz infantil de los morenos: *Cacaroioué, Cacaroioué... Rivera, Rivera, Rivera* —y algo más que no era fácil entender.

—¿Qué es eso de *Rivera*?, preguntamos á una morena vieja y también ciega, que tiene el nombre pintoresco de Manuela Aldonaire.

— Esa es una zamba antigua, *rel* tiempo del finao Rivero, el general.

Entraron y salieron varios soldados; se presentaron algunas muchachas del barrio, blancas y bonitillas, se pavonearon un poco con sus sombrillas de moda y se fueron tan campantes.

Carrillo preguntaba á dos ó tres morenos y un pardo grandote que andaba á su alrededor, si no venía la gente. Y una vieja que entró muy comadrona, le dijo: — *Ahora va á venir el Congo con Ustauia, que usle sabe que es como alambre.*

— Y ande están?, preguntó Carrillo.

Y la morena, confidencialmente le contestó:

— Me dijeron que venían; pero están... medio borrachos...

— Él?

— Ella más.

Pasó otro rato: Carrillo llamó á un chiquilín y le dió un tamboril pintado de blanco y celeste, para que le acompañara á tocar. El botija tenía pocas disposiciones, pero golpeaba seguido.

— Ahí está el Congo, dijeron dos ó tres; y en efecto se presentó un moreno que suele verse por las calles vendiendo yuyos, un moreno alegre, que es para bailar y quebrarse, como vara verde.

En cuanto entró, se sacó el saco, dió á un muchachón blanco que estaba entre los curiosos el tamboril blanco y celeste, y mientras sonaba el clásico candombe y Manuela Aldonaire cantaba con Carrillo, salieron á bailar dos parejas: el Congo con una vieja morena de cabeza muy armada y delantal blanco almidonado; y dos morenas voluntarias, que se hacían frente, á falta de hombre... Manuela Aldonaire y Carrillo cantaban á dúo *Pia, piaué, zamba, calamba...* *pia, piaué*, hasta que no pudieron más; el Congo caminaba con pasitos menudos, se retorció, hacía cocos á su compañera, cantaba, llamaba á otros á bailar; pero nada... El candombe no se armaba.



El moreno Carrillo

JEFE DEL CANDOMBE

Cansado Carrillo, al fin, dijo: — *Muy bien que si fuera baile e guitarra ya estaban prendidos.* — Una morena comadre que estaba cerca de nosotros nos dijo: — *Yo sé bailar baile nación, pero no bailo pa que se ría ese blanco que toca el tamboril.*

Y por otro lado, un sargento de policía, que estaba allí de servicio y debe ser un taura, se acercó al muchachón que acababa de dejar el tamboril y lo reprendió así: — *No tiene vergüenza, porque no se pinta la cara más bien.* El pobre estaba como los condenados del Dante, desagradando á blancos y á negros...

También nosotros nos cansamos y nos despedimos de los viejos morenos directores del candombe. Manuela Aldonaire nos dijo: — *Ah mis tiempos! si las piernas me ayudaran, aunque soy ciega, ya vería mozo...*

El Congo nos quería comprometer á esperar á su hermana *Ustauia*, y todas las morenas nos decían: *Esá si baila, ya verá, es como alambre, aura no más viene...*

Pero lo que venía era la noche y nosotros emprendimos la retirada.

Después supimos que *Ustauia* se había quedado dormida cerca de la vía del ferrocarril y casi la mata el tren; y que en la casa de Carrillo se bailó á son de guitarra hasta la madrugada, faltando espacio para las parejas...

Decididamente el candombe ha muerto; era demasiado inocente... como baile, se entiende. Ó



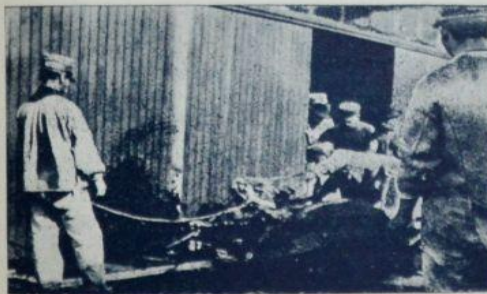
Bailando candombe

como dice un amigo nuestro que sabe latines: *In illo tempore populus bonus...* ahora, ya no hay baile sino se agarran, aunque sea de la mano.


Mandinga.

Sacrificado!

He aquí, en esta vista el triste fin de uno de esos magníficos toros Durham, importados de Europa para que ejerzan aquí la noble misión de perfeccionar la raza criolla. El animal, propiedad del señor Wilson, había costado seiscientos pesos oro. Era de los más finos, — grande, gordo — pero se le notaron los síntomas de la tuberculosis. Hubo que decidir su muerte y se le inmoló días pasados en el Corralón Municipal, con las consideraciones debidas á su rango... y á su precio. El último mugido del vacuno fué como una protesta por morir tan tristemente, lejos de los patrios lares y todavía señalado como introductor clandestino — él, un noble entre los cornúpetos — de la terrible enfermedad.



Resonancia n. 8 -1965 - <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy>:



Teatro Artigas

Miércoles 16 de Marzo a las 21 y 15

CONCURSO MUNICIPAL DE COMPARSAS

1ª PARTE

- 1.—Cantores sin Cartel.
- 2.—Toreros Sevillanos.
- 3.—Esclavos del Nianza.
- 4.—La Mascarita.
- 5.—Euterpe.
- 6.—Estudiantina Uruguaya.
- 7.—Como Lluve.
- 8.—Hueste Orfica.


2ª PARTE

- 1.—Pescatori di Napoli.
- 2.—Troupe Charleston.
- 3.—Modernos Carlitos.
- 4.—Almas Borrachas.
- 5.—La Eterna Tradición.
- 6.—Troupe Oxford.
- 7.—Vayan tomándole el gusto.

Precios de las localidades

Palco sin entrada	\$ 5.00
Silla de Palco	" 1.00
Entrada Palco	" 0.30
Delantera Paraiso 1a fila	" 0.30
Otras filas	" 0.20
Delantera Cazuela 1a fila	" 0.30
Otras filas	" 0.20
Entrada Paraiso	" 0.10
" Cazuela	" 0.10

Cartaz sem data especifica- Programas de Teatros de fines do S.XIX e princípios do S.XX com a participação da comparsa "Esclavos de Nianza". <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy> (acesso em abr.de 2022)




Comisión de Fiestas, Delegada del Concejo
de Administración de Montevideo

Teatro ARTIGAS

DOMINGO 11 DE MARZO DE 1928
A las 21 y 15 horas
Tercer gran espectáculo extraordinario

DISTRIBUCION DE PREMIOS a las sociedades carnavalescas, troupes, murgas, agrupaciones criollas y humorísticas, sociedad de negros, máscaras sueltas, etc., de acuerdo con el veredicto del jurado municipal que integran los señores Juan B. A. Reyes, Daniel Cleffi, Marcelino Buscasso, Natalio S. Bielli, Julio César Amarelle, Orestes Baroffio, Justino Barrucci, Oscar Marsiglia, y Vicente Ascone.

PRIMERA PARTE

Cantores sin Cartel	Cantores Populares (Premio Especial)
Vadar Kacer	Troupe (Tercer Premio)
Un Batacazo de Momo	Agrupación Humorística (Premio Especial)
ESCLAVOS DEL NIANZA	Sociedad de Negros (Primer Premio único y 2.º premio al canto)
Patos Cabreros	Murga (Primer Premio)
Profesores del Candombe	Sociedad de Negros (Premio Especial)
American Dancing	Troupe (Tercer Premio)
Primer Premio al Tango "Artículo de Lujo" del Sr. Raul Courau	
UN REAL AL 69	TROUPE
Primer Premio Municipal	
Primer Premio al Tango "Pobre Mascarita" de Granata y Romanelli y Primer Premio a la Pareja de Baile	

SEGUNDA PARTE

Chanteclair	Troupe (Segundo premio)
Pobres Negros Hacheros	Sociedad de Negros (Premio especial)
PESCATORI DI NAPOLI	
Primer Premio Municipal al conjunto	
Petit Oxford	Troupe (Tercer premio)
Los Natos	Máscaras sueltas (Primer premio)
OXFORD	TROUPE
Primer Premio Municipal	
Primer premio a los bailarines - Primer premio al Fox-trot "Adios Susana" del Sr. Ramón Collazo.	

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

PALCOS SIN ENTRADA	\$ 5.00
SILLONES DE PLATEA CON ENTRADA	" 1.00
ENTRADA A PALCO	" 0.30
DELANTERAS DE PARAISO, PRIMERA FILA	" 0.40
OTRAS FILAS	" 0.30
DELANTERA DE CAZUELA PRIMERA FILA	" 0.40
OTRAS FILAS	" 0.30
ENTRADA A PARAISO	" 0.20
ENTRADA A CAZUELA	" 0.20

Los bailes

Casi no existe en el Uruguay repertorio coreográfico-folklórico. Pero en el medio montevidiano pervive, con todo su color, con todo su atractivo pintoresquista, durante los festejos de Carnaval, que no en balde han adquirido fama internacional precisamente por ello, una antigua danza, el "Candombe", originario de los bailes que se permitían a los negros, esclavos y libertos, durante la "Noche de Reyes" (su Santo Patrono es Baltasar), en tiempo de la colonia y aun en los primeros de la independencia. Danza argumental y con personajes (Rey, Reina, Brujo, Guerreros, Bailarinas, etc.), que indicaban un fuerte sincretismo de herencias culturales del África e hispano-cristianas, personajes que hoy han sido mutados por El Abuelo, la Mama Vieja, los Escobilleros, Gramilleros, etc.

Su acompañamiento musical rítmico instrumental, con cuatro tipos de "tamboriles" (membranófonos con un solo parche de percusión golpeado a mano y con un palo o "batidor", llamados: "piano", "bombo", "chico" y "repique"), tiene una gran vivencia folklórica en el medio urbano de Montevideo, y sirve de fondo a cualquier gozo o festejo popular: victoria deportiva (fútbol), fiestas cívicas o sobre todo, como dijimos, el Carnaval.

En el pasado, en el medio rural, con influencias también en la urbe, en los periodos más álgidos de nacionalismo (guerras de la independencia, "Guerra Grande"), se practicaron hermosas formas de folklore coreográfico, de herencia fundamentalmente hispánica, algunos bailes a dos, o de pareja suelta e independiente, alegres y vivos, como El Gato, La Hueya, La Firmeza, La Refalosa; otros más lentos y complejos en su estructura o coreografía, bailes a cuatro, o de parejas interdependientes en hilera o rondas, como la Media Caña, El Cielito (que tuvo también el carácter de canción patriótica) y, fundamentalmente, la más prestigiosa de estas formas, El Pericón, conocido también como El Nacional, y que junto a algunas de las formas antes mencionadas es puntualmente revivido en fiestas tradicionalistas y evocaciones patrióticas.

Posteriormente, con la masiva inmigración europea, llegaron al país los bailes enlazados que encabezó el vals y que constituyeron generación: la polca, la mazurca, el schottisch y la danza o habanera. Sufrieron un intenso proceso de folklorización en nuestros medios rurales, hibridándose con o ingiriéndose en las antiguas formas populares locales ya mencionadas, e incluso contribuyendo, en forma nada despreciable, a la definición de la más propia de las generaciones coreográficas de nuestro medio urbano y suburbano, constituida por la milonga y el tango, a que enseguida nos vamos a referir.

El Tango

El tango, baile popular por excelencia en el litoral portuario platense, forma sincrética también, de los ritmos afros de los milongones, entrelazados con formas de bailes y melodías hispánicas, como el Tanguillo y la

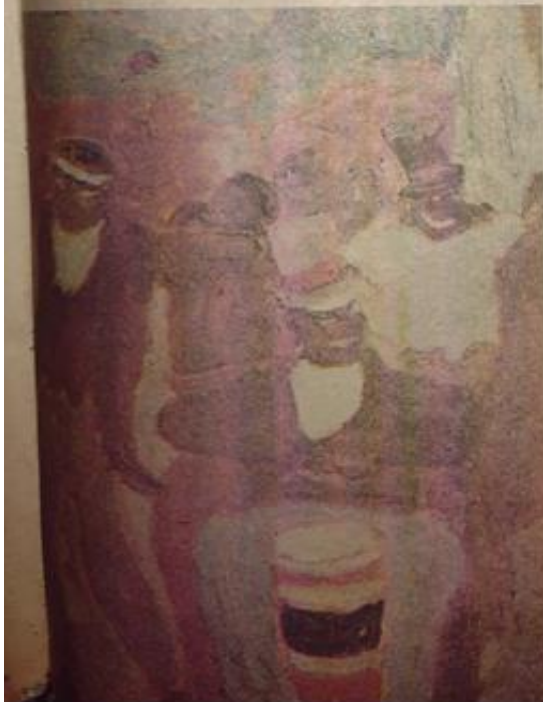


Foto da edição 65 aniversários do jornal "El País" - Uruguai (1973) – coleção particular deste pesquisador.

Habanera, al haberse proyectado al ámbito universal, ha escapado del restringido campo del folklore urbano en el cual originóse en el tercer tercio del siglo pasado. Verdadero símbolo cultural de las "orillas" de las urbes-puertos del litoral del Río de la Plata. Música "hecha para los pies" y canto que mezcla añoranzas campesinas de gauchos desplazados de su habitat natural a los mataderos suburbanos, con "vendettas" y "yettaturas" de itálicos meridionales, pobres gringos emigrados, o "morriñas", lloriconas y sentimentales de los

no menos pobres emigrados gallegos, todo

mezclado en el patio común de las casas

de inquilinato, llamadas conventillos, o

en los burdeles y balletines del suburbio.

Pero, como dijimos, el tango, quizás

empujado por ese pasado canallesco, que

aumentaba su misterio y su interés, se

universalizó, acaudilló toda una genera-

ción de bailes en el mundo entero, la de

la pareja abrazada, entre los años 25 a los

50 y se adueñó de los salones de todo el

orbe, y hoy renace con nuevos impulsos

al interés en la moda universal. Al Uru-

guay, una de sus patrias de origen, donde

aún se le rinde el mayor culto como baile

popular (el uruguayo fue siempre conocido

por su calidad como bailarín de tango con

"cortes"), le cabe, además, el honor de ser

la patria del compositor del tango de los

tangos por excelencia, "La Cumparsita".

En efecto, Gerardo Matos Rodríguez, por

entonces un adolescente estudiante de

Medicina, compuso en el viejo piano de

la Asociación de Estudiantes de Montevideo, en unos carnavales de la

segunda década del Siglo (1917), esta melodía, consagrada en el mundo

entero como EL tango por excelencia.



Carátula de partitura de tango.

Foto da edição 65 aniversário do jornal "El País" - Uruguai (1973) - coleção particular deste pesquisador.

Música

Jaque Montevideo, viernes 16 de marzo de 1984 21

Eduardo Mateo:

“Una nota es una sinfonía”

Con respecto a Mateo hay dos posiciones: para algunos es un creador que no admite cuestionamientos, para otros, un tipo talentoso, delirante e irregular. Lo que nadie ha puesto en duda es el lugar que ocupa como creador en la música popular uruguaya: co-fundador de 'El Kinto', un conjunto que a fines de la década del 60 sentó las bases del 'candombe beat' y conformó el basamento para el trabajo posterior de, entre otros, 'Limónada', Ruben Rada, Jaime Roos, Jorge Galemire, 'Canciones para no dormir la siesta', 'Rumbo' y Fernando Cabrera. Su producción discográfica es escasa y distanciada en el tiempo: 'Mateo solo bien se lame' (De la planta) es de 1970, 'Mateo y Trasante' (Sondor) de 1975 y 'Cuerpo y alma' (Sondor), su trabajo más reciente, aparecerá en pocos días. Para un creador de tan grande influencia es poco. Se podría explicar por la irregularidad de su propia vida donde se han alternado períodos de bonanza y desventura sin lograr estabilidad hasta el momento actual donde parece abrirse una nueva etapa. Se hizo muy difícil obtener respuestas claras sobre sus intenciones creativas, su forma de trabajo y da la impresión de que Mateo aún sigue buscando respuestas sin saber muy bien cuáles son las preguntas.

¿Dónde naciste?
—Nací en la calle Rocha, en el Reducto. Después me crié en Pocitos —Larrañaga y 26 de Marzo— y ahora vivo en Malvín.

¿Cuándo empezaste con la música?
—No me acuerdo bien del año... 60 y poco. Comencé con la música brasileña. Me enloquecía. Mis dioses eran "Os demonios da garoa" y yo tocaba el "cavaquinho".

¿Quién te enseñó?
—Nadie, lo aprendí por intuición. Empecé a aprender a tocar la guitarra con el guitarrista del conjunto.

¿Cómo se llamaba ese grupo?
—"Banda d'Orfeo" y se componía de cavaquinho, guitarra, "surdo", "afóxé" y "pandeiro".

¿Empezaste a tocar la guitarra por esa época...
—Y... era más completa que el "cavaquinho". Además había aparecido un tipo que me rompió todo, me descolocó: Joao Gilberto. Yo me decía: "¿quién es este tipo? ¿qué hace con las armonías?" Dejé el "cavaquinho" y empecé con la guitarra a fondo.

¿Tomaste alguna clase de guitarra?
—No. Fui aprendiendo solo, con el guitarrista del grupo, el flaco Arnoldo. Escuchábamos discos y aprendíamos los temas de a poco. Me acuerdo que le preguntábamos al Fattorusso —que en aquel tiempo estaba en el "Hot Club"— que hacía jazz y tocaba algo de bossa nova. Eso era por el 62, 63... Hace unos ocho años estudié música: solfeo con Nibya Scaffo y después pasé a estudiar guitarra con Amílcar Rodríguez Inda. El asunto es hacer sonar el instrumento. Carlevaro dice que una nota es una sinfonía y tiene razón...

¿Y después del "Bando d'Orfeo"?
—Y bueno, me aprendí unos temas y empecé a trabajar en un cabaret —el "Dominó"— que ahora se llama "Bonanza" y tocaba, entre otras cosas, bossa nova, que era mi especialidad. De repente se apareció un tipo que me preguntó si no me gustaría trabajar en Brasil y me fui. Estuve cinco meses de gira y recorrimos ciento cincuenta ciudades entre Porto Alegre y San Pablo. Ibamos en un ómnibus y estábamos un día en cada ciudad. Ahí aprendí un poco más. Además el brasileño es un tipo increíble y te enseña, se siente muy orgulloso de que te guste su música... Y cómo tocan la guitarra! Después volví y toqué en un grupo que se llamaba "Los malditos". Estaban: Chango en batería, Walter Cambón en guitarra, Miguel Mattos en bajo, Ernesto Soca tocaba el piano y yo la guitarra rítmica.

¿Los malditos no tocaban bossa nova...
—No, tocaban temas de "Los Beatles" y de algunos conjuntos raros... pero fundamentalmente temas de "Los Beatles".

¿Tocaron mucho tiempo "Los malditos"?



—Y mirá, yo estuve con ellos como cuatro años... Entonces entramos a trabajar en una boîte de Carrasco que se llamaba "Orfeo Negro", conocimos ahí a Rada y charlando con él salió la idea de meterle tumbadoras al conjunto y hacer temas en castellano. Eso era por el 66, 67, por ahí... 66 más bien. Entramos a componer temas —yo antes de eso no componía, empecé a componer con Rada— y ahí fue precisamente cuando "Los malditos" se transformaron en "El Kinto". Se fue el Chango y entró Luis Sosa, quedó Walter, un tiempo el flaco Ernesto que después se fue, entró Chichito Cabral, siguió Rada y yo...

—Seguía Miguel en el bajo...
—Ahí se fue Miguel y entró el Negro Urbano.

¿Qué era lo que querían hacer?
—Ahí ya estábamos bien seguros de lo que queríamos: hacer candombe.

—Con instrumentación roquera y cantado en español...
—Claro, pero con tumbadoras.

¿Por qué se les ocurrió hacer

candombe?

—Y yo que sé... fue como una inspiración...

—Pero ¿de dónde les venía el candombe?

—Hubo una influencia de Manolo Guardia, Federico, Bachica que hacían candombe e incluso estaban grabando para un tal Georges Roos que tiene algo que ver con Jaime... es decir que "Chicalanga" y la "Yaoumensa" ya andaban en boga, ya habían salido... También teníamos otros ritmos como "Mejor me voy" que era una balada.

¿Dónde tocaban?
—Y ahí, en "Orfeo Negro".

¿Cómo era la respuesta del público?

—Gustábamos. Ahí en el cabaret, principalmente los fines de semana, se llenaba y entonces era un fragor aquello que tocábamos con toda el alma. Una vez nos salió un baile en el Parque Hotel y, como nadie usaba tumbadoras cuando entramos con los tambores la gente comentaba: "Mirá, va a tocar una sonora. ¡Qué suerte!" ¡Qué bronca me daba! Pero nos fue bien.

¿En qué año fueron las "Música-ciones"?

—En el 68. Ahí fue donde "El Kinto" brilló más.

¿Seguían con la misma formación?

que mostraban una influencia muy fuerte de la música hindú...

—La música hindú me influyó completamente en ese tiempo, después me cansé un poco... Escuché a Ravi Shankar que había aparecido por George Harrison. El primer disco que me llegó se llamaba "Chapaqua". ¡Fabuloso!

¿Qué te atraía de la música de la India?

—La transmisión que hay entre los tipos que tocan porque nunca tocan algo premeditado.

¿Cómo surge lo de tu primer disco solista?

—Carlos Pfriz, que estaba en Buenos Aires, se apareció por acá y quedamos en que podía grabar un disco allá. Entonces, Diana (Diane Denoir) grababa un longplay allá y me llamó para que la acompañara en dos o tres temas y de paso me quedaba para grabar mi disco. Me quedé un año trabajando y después volví.

¿De qué período son las canciones del primer disco?

—Todas son más o menos de esa época menos "De mi pueblo" que es del 68. La había compuesto en ese año en que volví de Buenos Aires. Hay un tema, "Quien te vierá", que lo compuse cinco minutos antes de grabar.

—En el 71 volvés a Montevideo.

¿Qué hiciste en ese año?
—Empecé a moverme, a trabajar, hice mil cosas y fui a Sondor y hablé con Quique Abal, firmé contrato con ellos y grabé otro disco que fue "Mateo y Trasante".

¿Ganaste algún dinero por haber incluido "Y hoy te vi" en la película "Sola"?

—Sí. Me pagaron cincuenta millones argentinos. Era bastante plata pero con el cambio no resultó tanto. Acá serían veinte pesos. Me vino bien esa gaita...

—Contame un poco de esa época.
—Estuve tocando con tres años en el "Panamericano" con un trío, "Tarkus".

—Después del disco con Trasante no volviste a grabar...

—Acabo de terminar uno que todavía no salió pero está en eso.

¿Qué pasó en ese período, por qué no grabaste nada?

—Y... no se. Quizá falta de temas, falta de inspiración, preocupación por hacer las cosas mejor, componer mejor, en fin... este disco lo empecé a grabar hace dos años y quise basarme mucho en improvisaciones para agregarle cosas encima pero no se pudo hacer. Hubo que tirar mucho material y comenzar de nuevo de otra forma, con todo pensado antes y... se demoró mucho.

—Cuando hacés una canción, ¿cuál es tu preocupación?

—Yo me pregunto qué es lo que le puede gustar a la gente, que es lo que le puede llegar porque pienso que la presión mental puede llegar a la sensibilidad del pueblo.

¿Qué temas te gustan más del disco que va a salir?

—Y... "Los dedos negro", "Un canto para Iemajá", "Cuerpo y alma", "Nombre de bienes", "María"... En este longplay hay unos cuantos temas en que uso el juego de palabras... Yo le llamo cábala porque las palabras se descomponen, las palabras tienen una providencia, se pronuncian de una forma y luego se transforman pero más o menos suenan parecido. Hay un tema "Cuerpo y alma" que trato de transmitir, por la poesía, la cábala que hay entre el cuerpo y el alma. Son palabras parecidas... "... llama el alma y canta..."

¿Con qué músicos uruguayos te sentís identificado?

—Urbano, Jaime Ross, "Travesía", los Fattorusso, Galemire. Rada es el rey negro, es superior.

¿Tenés algún proyecto?
—Hacer un espectáculo con Jaime Roos y "Travesía" para presentar el disco. No pienso hacer todas las canciones del disco sino cinco o seis y si final una secuencia de candombes que tengo por ahí. Más adelante voy a grabar un disco o varios sobre un tema unitario que se llama "La máquina del tiempo". La idea central es que el tiempo es una ficción y hay una inteligencia que siempre les da pautas a los hombres de que el tiempo se va porque viene.

C. da S.

—Trabajé como músico junto a Reinaldo. Reinaldo tocaba la batería pero en Buenos Aires se nos ocurrió la onda de que tocara las tumbadoras. Yo tocaba la guitarra, él las tumbadoras y cantábamos a dúo. Después Reinaldo se fue al Brasil y yo me volví.

—Por esa época salió un simple de Verónica Indart con dos temas tuyos

—Fue un simple de Verónica Indart con dos temas tuyos

—Fue un simple de Verónica Indart con dos temas tuyos

Afajare humanun est.