

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

MARCELA MONTEIRO RABELO

**CORTEJANDO PELA RUA, CORTEJADO PELO PALCO:
“*LLAMADAS*” DA DANÇA NO CANDOMBE URUGUAIO**

ORIENTADORA: Profa. Lady Selma Ferreira Albernaz

RECIFE
2014

MARCELA MONTEIRO RABELO

**CORTEJANDO PELA RUA, CORTEJADO PELO PALCO:
“LLAMADAS” DA DANÇA NO CANDOMBE URUGUAIO**

Dissertação orientada pela Profa. Lady Selma Ferreira Albernaz, apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito complementar para obtenção do grau de Mestre.

RECIFE
2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva CRB4-1291

R114c Rabelo, Marcela Monteiro.

Cortejando pela rua, cortejando pelo palco: "Ilamadas" da dança no
candombe uruguaio / Marcela Monteiro Rabelo. – Recife: O autor, 2014.
233 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Lady Selma Ferreira Albernaz.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CFCH. Programa de Pós-graduação em Antropologia, 2014.

Inclui referências e anexos.

1. Antropologia. 2. Cultura Popular. 3. Dança. 4. Candombe (Dança). 5
Uruguai I. Albernaz, Lady Selma Ferreira (Orientadora). II. Título.

390 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2014-144)

MARCELA MONTEIRO RABELO

CORTEJANDO PELA RUA, CORTEJADO PELO PALCO:
“LLAMADAS” DA DANÇA NO CANDOMBE URUGUAIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Aprovada em: 10/06/2014

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lady Selma Ferreira Albernaz (Orientadora/UFPE)

Profº. Drº. Carlos Sandroni (Examinador – Titular Interno/UFPE)

Profa. Dra. Lara Santos de Amorim (Examinador - Titular Externo/ UFPB)

Profº. Drº Antonio Carlos Motta de Lima (Suplente Interno/UFPE)

Profa. Dra. Luciana Chianca (Suplente Externo/UFPB)

Para as *candomberas* e *candomberos* e para
todas as mulheres e homens que *dançam-
tocam* vibrando pelo mundo.

Para os amigos que entre rituais, festas,
ensaios e palcos se tornaram a minha família
da rua.

Para minha família da casa, que no medo do
mundo dominado pelo verbo, ainda assim se
alegra com o poder transformador e
revelador da dança.

Para Alan com quem aprendo todos os dias
a acreditar na possibilidade do impossível.

AGRADECIMENTOS

A escrita deste trabalho demandou o esforço, a compreensão e a contribuição de muitas pessoas para que pudesse ser concretizada. Por isso gostaria de agradecer em primeiro lugar a todos os interlocutores que se disponibilizaram em participar desta pesquisa. Aceitar e acolher alguém “*de fora*” para falar sobre os mais variados sentidos e sentimentos que se revelam quando se dança e quando se toca candombe certamente não é tarefa fácil, especialmente num mundo onde as relações entre as pessoas demandam muito tempo para se ter confiança em *dizer/dançar/tocar* algo para alguém. Obrigada Álvaro Salas, Amparo, Ana, Andrea Alvarez, Aníbal Pintos, Aquiles Pintos, Chabela Ramirez, Diego Paredes, Dinorah, Fabian Gonzalez, Federico, Forke, Ivone Quegles, Joanna, Julio Gonzalez, Julio Polo Gonzalez, Lorena, Luis Alejandro de Los Santos, Mariela, Matias Silva, Maurício, Maximiliano Alonso, Melisa, Miguel Fleitas, Míriam Fernandez, Nora Gares, Nuri, Oscar Montañó, Paco, Paula Allende, Patrícia Pintos, Sérgio Gares, Sílvia, Sonia Pintos, Saura, Tiburón e Tomás Chirimini. Agradeço também ao *Museo del Carnaval* representado na figura de Juan Castel, através do qual pude conhecer e entrar em contato com algumas destas pessoas no Uruguai. Também aos companheiros da pensão em *Palermo* José e Chenchó, Ruth e Alejandro, Susan e Michael e a toda família de Cecília Diaz, pessoas que no cotidiano da pesquisa de campo me auxiliaram desde o primeiro instante no bairro. Meu agradecimento à Professora Lady Selma Albernaz pela disponibilidade, compreensão, carinho e atenção durante todos os momentos da pesquisa, e também pela oportunidade de cursar a disciplina cultura popular por ela ministrada. Os debates e leituras de textos destas aulas continuam até o presente momento suscitando reflexões sobre as minhas relações com a dança; aos professores do PPGA-UFPE, Bartolomeu Figueirôa, Parry Scott, Peter Schröder, Roberta Campos, que de diferentes formas, através de indicações de leituras e das contribuições em sala de aula, incentivaram meu aprofundamento na disciplina antropológica, e aos professores Carlos Sandroni, Antonio Motta, Lara Amorim e Luciana Chianca por aceitarem o convite para avaliar esta dissertação. Aos amigos de turma, com os quais pude trocar inquietações de ordem acadêmica e de ordem da vida, obrigada Andrea Correia, Amanda Lorena, Clareana Santana, Charles Martins, Denizá Rodrigues, Emiliano Dantas, Fernanda Meira, Jaqueline

Silva, Pagu, Sílvia da Fonte e Viviane Ribeiro. À Carla e Ademilda pela atenção de sempre. À CAPES –pelo o apoio concedido durante o período do mestrado. Ao CEAO- UFBA e aos professores e colegas do encontro Fábrica de Idéias 2013, que me proporcionaram novas e enriquecedoras leituras, em especial aos professores Lívio Sansone e Jamile Borges. À professora Maria Acselrad pelo encontro que me possibilitou enxergar a dança pelo avesso, e às companheiras do grupo de pesquisa por ela coordenado, as *festejadoras* do corpo Hayala César, Marcela Aragão, Raíssa Fonseca, Uana Mahin. No processo deste grupo de pesquisa em dança, que muito me abasteceu de reflexões para escrever sobre o candombe, agradeço os encontros com o Maracatu Estrela Brilhante de Recife, representado na pessoa de Maurício Soares. Também agradeço a todas as amizades e laços construídos dentro dos grupos de dança dos quais fiz e faço parte, especialmente: Famílias Viva Brasil, Artefolia e Maracatu-Nação Pernambuco, meus irmãos para todo sempre; À Gilson Gomes e Paulo Queiroz, grandes amigos-mestres do Balé Afro-Raízes e a todos os integrantes deste grupo que também me abasteceram de força e de energia durante as “pausas” na escrita. Às amigas, Joelma, Livia, Silvania, Lorena, Beliza, Priscila, Manu e Érica obrigada pelos breves encontros que permitiram o desprendimento necessário para voltar diversas vezes ao trabalho, e pelo companheirismo, paciência e compreensão das ausências também necessárias neste processo. À Isaac Souza, Gel Lima e Renan Ramo meus grandes irmãos da rua, ainda que na aparência isso não se revele, nós sabemos do que falamos e o que pensamos. A Inti, Luna e Estrela, que me dão a certeza de que também sou natureza. À Alan pelo amor e apoio incondicional antes e durante todo o mestrado. Neste processo se colocou muito além de alguém que me seguia, caminhou ao meu lado pelas ruas de *Sur* e *Palermo* e pelas casas montevidéanas, um *bailarín* de candombe. A pesquisa de campo em alguns momentos se mostrou uma empreitada árdua, mas que muitas vezes pôde ser minimizada e transformada em riso pela sua presença. Aos meus irmãos da casa, Nathália, Luana e Caio, que mesmo na minha constante ausência, preencheram os breves encontros que tivemos de muita alegria. A Didi e Tia Lygia pela preocupação e carinho. Ao meu pai e a minha mãe pelo incentivo para seguir adiante, mesmo temendo a força avassaladora da imprevisibilidade do mundo e toda sua dança, obrigada! Às avós e avôs, primos e tios “Monteiros”, “Rabelos” e “Casanovas”, com muitas saudades! Aos santos que me permitiram chegar até o dia de hoje, graças!

“As Chamadas:

A lua chama o mar e o mar chama o humilde fiapinho de água, que na busca do mar corre e corre de onde for, por mais longe que seja, e correndo cresce e avança e não há montanha que pare seu peito. O sol chama a parreira, que desejando sol se estica e sobe. O primeiro ar da manhã chama os cheiros da cidade que desperta, aroma de pão recém-dourado, aroma de café recém-moído, e os aromas do ar entram e do ar se apoderam. A noite chama as flores da dama-da-noite, e à meia-noite em ponto explodem no rio esses brancos fulgores que abrem o negror e se metem nele e o rompem e o comem.”

(Eduardo Galeano)

RESUMO

O candombe é uma manifestação da cultura popular que ocorre no Uruguai, principalmente entre os festejos natalinos e o período carnavalesco, e possui sua maior expressão na cidade de Montevideu. Caracterizado como cortejo, o candombe é composto de música e dança, sendo esta última o centro das discussões apresentadas neste trabalho. Além do espaço festivo da rua, novas situações de competição, implementadas no decorrer do século XX, levaram o candombe a se estabelecer enquanto concurso que ocorre na rua e no palco. Acompanhando este processo de expansão, a prática do candombe, historicamente vinculada à comunidade afro-uruguaia, toma hoje proporções maiores, atingindo novos atores e configurações sociais, sendo elevada a símbolo da identidade nacional. Entretanto, esta nova posição do candombe para o país é carregada de contradições, na medida em que conflitos e diálogos entre rua e palco, celebração e competição, negros e brancos, os “de dentro” e “os de fora” se estabelecem na busca por espaço e por legitimidade na manifestação. Este panorama revela-se nas diferentes propostas estéticas da dança/baile do candombe e suas formas de avaliação perante distintas situações de apresentação. Entre cortejar bailando pela rua, e ser cortejado bailando no palco, diversos sentidos são acionados (“*Llamados*”) pelos praticantes dessa dança diante de um trânsito de lugares e pessoas.

Palavras-chave: Dança. Cultura Popular. Candombe Uruguaio.

ABSTRACT

The candombe is a manifestation of popular culture that occurs in Uruguay, especially among the Christmas and carnival season, and has its highest expression in Montevideo. Characterized as courting, candombe is composed of music and dance, the latter being the center of the discussions presented in this paper. Besides the festive street space, new competitive situations, implemented during the twentieth century, led candombe to contests that occur on the street and on stage. Accompanying this expansion process, the practice of candombe, historically linked to afro-Uruguayan community, today reaches new actors and social settings and was elevated to a symbol of national identity. However, this new position of the candombe for the country is full of contradictions, to the extent that conflicts and dialogues between street and stage, celebration and competition, blacks and whites, "insiders" and "outsiders" are established in the search for space and legitimacy in the manifestation. This panorama is revealed in different aesthetic proposals for the dance and their evaluation forms at different presentation situations. Among go dancing courting down the street, and being courted dancing on stage, many meanings and feelings are activated ("*Llamados* ") by practitioners of this dance before a transit of people and places.

Keywords: Dance. Popular Culture. Uruguayan Candombe.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** - Ilustração do posicionamento no espaço dos personagens nas comparsas de candombe atuais: 1. *Portaestandarte*; 2. *Portabanderas*; 3. *Portatrofeos (estrellas y medallunas)*; 4. *Bailarinas*; 5. *Mama Vieja*; 6. *Gramillero*; 7. *Escobero*; 8. *Vedette*; 9. *Bailarín*; 10. *Tamborileros*. Fonte: Ilustração produzida pela autora.....50
- Figura 02**- *Portaestandarte* da comparsa *Senegal*. Fonte: Foto produzida pela autora.....52
- Figura 03** – *Portabanderas* da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*. Fonte: foto produzida pela autora.....52
- Figura 04** – *Portatrofeos* da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*. Fonte: foto produzida pela autora.....53
- Figura 05** – Exemplo de comparsa com *Portabanderas* ordenados em coreografia. Fonte: foto produzida pela autora.....54
- Figura 06** – Exemplo de *Portabandera* passando a bandeira por cima do público espectador. Fonte: foto produzida pela autora.....54
- Figura 07** – *Bailarinas* da comparsa *Sarabanda*. Exemplo de indumentária mais próxima da roupa da *vedette*. Fonte: foto produzida pela autora.....56
- Figura 08** – *Bailarinas* da comparsa *Cuareim 1080*. Exemplo de indumentária do tipo *rumbera*. Fonte: foto produzida pela autora.....56
- Figura 09** – *Mama Vieja* bailando com seu leque e saia na *Llamada de San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.....58
- Figura 10** – *Mama Vieja* no *Desfile de Colonia Del Sacramento* bailando com seu companheiro *Gramillero*. Fonte: foto produzida pela autora.....59
- Figura 11** – Quadro do pintor uruguaio Pedro Figari (1861-1938), intitulado *Candombe* (1922-1930). Em pontilhado amarelo a representação do Rei e da Rainha das *Salas de Nação*. Logo abaixo, em pontilhado branco, exemplos de imagens pictóricas acionadas como modelos da indumentária dos *gramilleros*, assim como das *mamas viejas*. Fonte: <http://www.museofigari.gub.uy/>.....61
- Figura 12** – Na ordem disposta, de cima para baixo: *Gramillero* da comparsa *Cuareim 1080* e *Gramillero* da comparsa *Zumbaé*, no *Desfile de Llamadas 2013*. Fonte: fotos produzidas pela autora.....62
- Figura 13** – *Escoberos*. Na ordem disposta de cima para baixo: O *escobero* Gonzalito (Comparsa *Cuero Pa Ti*) e o *escobero* Polo (Comparsa *Cuareim 1080*) . Fonte: fotos produzidas pela autora.....65
- Figura 14** – *Brujo* no *Desfile de Llamadas* na ONG *Mundo Afro*. Fonte: foto produzida pela autora.....68

Figura 15 – Orixás na comparsa <i>Sinfonia de Ansina</i> , em homenagem ao ano de Xangô. Fonte: foto produzida pela autora.....	69
Figura 16 – Josephine Baker, 1925. Autor: anônimo. Fonte: http://www.histoire-image.org	70
Figura 17 – <i>Vedette</i> Marta Gularte. Autor: anônimo. Fonte: http://www.aimdigital.com.ar/	72
Figura 18 – <i>Vedette</i> da comparsa <i>Zumbaé</i> . Fonte: foto produzida pela autora.....	72
Figura 19 – <i>Destaques</i> na comparsa <i>Las Cuerdas de Ejido</i> no <i>Desfile de Llamadas</i> . Fonte: foto produzida pela autora.....	73
Figura 20 – <i>Bailarínes</i> ao lado das <i>vedettes</i> . Fonte: fotos produzidas pela autora.....	74
Figura 21 – Tambores que integram a <i>cuerda de tambores</i> (corda de tambores). <i>Piano</i> , <i>Repique</i> e <i>Chico</i> , na ordem disposta do mais grave ao mais agudo. Autor; Anônimo. Fonte da imagem: http://instrumundo.blogspot.com.br/	76
Figura 22 - Detalhe das fitas (<i>cintas</i>) entrecruzadas nas pernas dos <i>tamborileros</i> em corda de tambores no <i>Desfile de San Baltasar 2013</i> . Fonte: foto produzida pela autora.....	79
Figura 23 - <i>Tamborileros</i> da comparsa <i>Sinfonía de Ansina</i> , <i>Desfile de Llamadas 2013</i> . Fonte: foto produzida pela autora.....	79
Figura 24 – Organização dos <i>tamborileros</i> para a <i>salida de tambores</i> no Natal (na ordem das imagens de cima para baixo): afinação dos tambores na fogueira; formação dos <i>tamborileros</i> sob orientações dos referentes da comparsa; Início da <i>salida de tambores</i> . Fonte: fotos produzidas pela autora.....	108
Figura 25 - Corpo de baile formado ao longo da <i>salida de tambores</i> no Natal. Sem distinção de personagens. Fonte: foto produzida pela autora.....	109
Figura 26 – Percurso da <i>salida de tambores</i> de Natal da comparsa <i>Sinfonia de Ansina</i> . Fonte (mapa): Google Maps.....	110
Figura 27 – Local de parada da comparsa para o esquentar dos tambores. Ao lado um terreiro de Umbanda. Fonte: foto produzida pela autora.....	110
Figura 28 – Conversas entre os <i>tamborileros</i> enquanto aguardam mais uma vez a afinação dos tambores na <i>salida</i> de Natal. Fonte: foto produzida pela autora.....	110
Figura 29 - Ilustração do movimento do candombear nas <i>salidas de tambores</i> . As três imagens indicam as projeções das partes do corpo e as conexões entre suas articulações. As setas em vermelho indicam as direções em que se projetam o quadril e o peito. Os pontilhados indicam as conexões das articulações presentes no candombear. O pontilhado laranja indica a oposição cabeça-bacia, deixando o corpo ereto, e, em amarelo, a relação	

entre braço esquerdo e perna direita e braço direito e perna esquerda. Fonte: Ilustração produzida pela autora.....114

Figura 30- Sequência de movimento presente nos *cortes* das *salidas de tambores*. As setas vermelhas indicam a projeção dos braços e pernas para uma mesma diagonal. O tracejado em verde indica o deslocamento feito pela perna, antes em posição frontal. No início do contratempo do candombear, as setas em rosa sinalizam a movimentação alternada dos ombros neste intervalo de tempo. Fonte: Ilustração produzida pela autora.....116

Figura 31 – *Llamadas de San Baltazar*. Acima o público que se forma nas laterais das calçadas, através de cadeiras colocadas pelos próprios moradores dos bairros. Abaixo venda de churrascos e sanduíches pelos moradores do bairro. Fonte: fotos produzidas pela autora.....118

Figura 32 – Percurso da *Llamadas de San Baltazar*. Pela Av. *Isla Flores*, sai da altura da Rua *Cuareim* (atual *Zelmar Michellini*) e segue até a altura da Rua *Minas*. Círculo em verde início, círculo vermelho final. Fonte: Google Maps.....118

Figura 33- *Pasacalles* em *San Baltazar*. Luta contra o racismo e outras reivindicações políticas. Na figura abaixo questionamento do permanecimento de tropas estrangeiras no Haiti. Os que seguiam a comparsa entregavam panfletos que explicavam o descontentamento com a prorrogação do parlamento uruguaio da ocupação de tropas uruguaias neste país. Fonte: fotos produzidas pela autora.120

Figura 34- *Portaestandartes* das comparsas *La Magia* e *Eleggua* em *San Baltazar*. Fonte: fotos produzidas pela autora.....121

Figura 35- *Portabandera* da comparsa *Eleggua*. Fonte: foto produzida pela autora.....121

Figura 36- *Portabandera* e crianças brincando com os tecidos, interrompendo o flamar das bandeiras em *San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.....122

Figura 37- *Portatrofeos* em *San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.....122

Figura 38- Distribuição no espaço das *bailarinas* da comparsa *Las Cuerdas de Ejido* em *San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.....123

Figura 39 - Coreografias com interrupções no candombear e poses em diversas comparsas no momento do *corte* do tamboril em *San Baltazar*. De cima para baixo comparsa *Sinfonia de Ansina*, e comparsa *La Jacinta*. Fonte: fotos produzidas pela autora.....123

Figura 40- *Mamas viejas* da comparsa *Zumbaé* em *San Baltazar*, apresentando sua dança com leque e manuseio da saia. Fonte: foto produzida pela autora.....125

Figura 41- Indumentária das *mamas viejas* em diversas comparsas no *Desfile de San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.....126

Figura 42- *Mamas viejas* desacompanhadas dos *gramilleros* em algumas das comparsas no desfile de *San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.....126

Figura 43 – <i>Gramilleros no Desfile de San Baltazar</i> . Fonte: fotos produzidas pela autora.....	127
Figura 44 - <i>Gramillero com a maleta de ervas no Desfile de San Baltazar</i> . Fonte: foto produzida pela autora.....	128
Figura 45- <i>Escoberos em San Baltazar</i> . Fonte: fotos produzidas pela autora.....	128
Figura 46- <i>Vedettes em San Baltazar</i> . Fonte: fotos produzidas pela autora.....	129
Figura 47- <i>Bailarín como partner da vedette na comparsa Sinfonia de Ansina</i> . Fonte: foto produzida pela autora.....	131
Figura 48- Poucas mulheres na <i>corda de tambores</i> . Comparsas <i>La Jacinta</i> (acima) e <i>Sinfonia de Ansina</i> (abaixo). Fonte: fotos produzidas pela autora.....	132
Figura 49- Infra-estrutura do <i>Desfile de Llamadas</i> . De cima para baixo em destaque: Alambrados presentes em todo o trajeto do desfile e cadeiras numeradas; Publicidade e assentos turísticos (arquibancada) da avenida e posicionamento de emissoras de TV; distribuição dos policiais regulando a entrada e saída do desfile. Fonte: fotos produzidas pela autora.....	134
Figura 50 - Mapa do <i>Desfile de Llamadas</i> . As faixas verdes indicam a localização das cadeiras por quarteirão. Os quadrados pequenos na cor laranja indicam a localização de arquibancadas. O tracejado vermelho indica a principal arquibancada, onde se concentram jurados e a mídia televisiva. O tracejado amarelo indica meu posicionamento no dia 31 de janeiro (assentos populares), e o branco no dia 03 de fevereiro (assentos preferenciais). Mapa disponível em: http://carnavaldeluruguay.com/venta-de-entradas-desfile-de-llamadas-2013/	135
Figura 51- No início do desfile bandeiras e <i>pasacalles</i> carregados por integrantes das comparsas: entre a publicidade da iniciativa privada e as reivindicações da coletividade afro-uruguaia. No <i>pasacalle</i> (faixa) abaixo a inscrição: “ <i>Podemos, no al racismo!!</i> ”. Fonte: fotos produzidas pela autora.....	137
Figura 52- <i>Portaestandarte</i> da comparsa <i>Nigéria</i> . Em geral as comparsas seguiam este modelo, aportando muito brilho na confecção de seus estandartes. Fonte: foto produzida pela autora.....	138
Figura 53- Na imagem acima exemplo de <i>trofeo</i> diferenciado, inovação na confecção com luzes de led. Abaixo em destaque a indumentária mais característica deste personagem. Fonte: fotos produzidas pela autora.....	138
Figura 54 - <i>Portabanderas no Desfile de Llamadas</i> . Fonte: foto produzida pela autora..	138
Figura 55- <i>Portabanderas</i> realizando malabarismos deitado no chão no <i>Desfile de Llamadas</i> . Fonte: foto produzida pela autora.....	139

Figura 56- <i>Bailarinas no Desfile de Llamadas.</i> Dispostas em filas, bailavam com diferentes tipos de indumentária a depender da comparsa. Fonte: fotos produzidas pela autora.....	139
Figura 57- <i>Bailarinas do quadro afro das comparsas no Desfile de Llamadas.</i> Na primeira imagem relacionada ao culto dos orixás. Na segunda uma alusão aos animais selvagens. Fonte: fotos produzidas pela autora.....	140
Figura 58- <i>Mamas viejas no Desfile de Llamadas.</i> Na imagem acima <i>mamas viejas</i> da comparsa <i>Cuareim 1080</i> . Nas imagens abaixo <i>mamas viejas</i> das comparsa <i>Cuero Pa Ti</i> . Fonte: fotos produzidas pela autora.....	141
Figura 59- <i>Gramilleros no Desfile de Llamadas.</i> Fonte: fotos produzidas pela autora.....	142
Figura 60- <i>Escobero no Desfile de Llamadas.</i> Fonte: foto produzida pela autora.....	142
Figura 61- <i>Escobero realizando malabarismos no Desfile de Llamadas.</i> Fonte: foto produzida pela autora.....	143
Figura 62- <i>Dramatização feita por um dos escoberos da comparsa Cuareim 1080.</i> Fonte: foto produzida pela autora.....	143
Figura 63- <i>Vedette com bailarín (partner) no Desfile de Llamadas.</i> Fonte: foto produzida pela autora.....	144
Figura 64- <i>Bailarín no Desfile de Llamadas.</i> Fonte: foto produzida pela autora.....	144
Figura 65- <i>Comparsa Las Cuerdas de Ejido realizando evolução e deslocamentos dos tamborileros durante a competição.</i> Imagem extraída de vídeo de emissora de TV. Disponível em anexo, ver vídeo 17.....	145
Figura 66- <i>Evolução da comparsa Cuareim 1080, onde todos os personagens atravessavam a corda de tambores na hora do corte.</i> Imagens extraídas de vídeo de emissora de TV. Disponível em anexo, ver vídeo 18.....	145
Figura 67- <i>Teatro de Verano Ramón Collazo.</i> Fonte: foto produzida pela autora.....	147
Figura 68- <i>Primeiro quadro (ato) do espetáculo da comparsa Cuareim 1080, Lla Ves Mi vida.</i> Introdução da narrativa. Fonte: imagem extraída de gravação em vídeo produzida pela autora.....	150
Figura 69- <i>Segundo quadro apresentado pela comparsa Cuareim 1080, espetáculo Lla Ves Mi Vida. Bailarinas com poses de bonecas, movimentação de acordo com temática.</i> Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU - http://www.daecpu.org.uy/	150

Figura 70- *Bailarinas* desenhos em linhas e diagonais. Fonte: imagem extraída de gravação em vídeo produzida pela autora.....150

Figura 71- Terceiro quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida. Corda de tambores*. Fonte: imagem extraída de vídeo de emissora de TV. Disponível em vídeo-anexo-19.....151

Figura 72- Terceiro quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Quadro afro com bailarinos clássicos na posição de solistas. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....151

Figura 73 – Quarto quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Personagens típicos *mama vieja* e *gramillero*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU- <http://www.daecpu.org.uy/>.....152

Figura 74- Quinto quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida. Vedette e bailarinas*. Detalhe da cantora voz principal neste quadro. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....153

Figura 75- Sexto quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida. Escobero*. Fonte: imagem extraída de vídeo produzido pela autora.....154

Figura 76- Sétimo quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida. Vedette, bailarín e bailarinas*. Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....155

Figura 77- Oitavo quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Narrativa dos jogos de infância através de *tamborileros, bailarinas, escobero, mama viejas* e *gramilleros*. Fonte: extraída de gravação em vídeo produzida pela autora.....155

Figura 78- Nono quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida. Corda de tambores*, inovação e evoluções coreográficas em evidência. Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU -<http://www.daecpu.org.uy/>.....156

Figura 79- Décimo quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Despedida dos personagens apresentados. Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....156

Figura 80- Ilustração da planta baixa do *Teatro de Verano Ramón Collazo*: 1.Entrada; 2.Palco; 3.Imprensa e mídia televisiva; 4. Barracas de venda de alimentos; 5.Pátio externo. Em tracejado vermelho percurso realizado na despedida (decenso da comparsa do palco). Fonte: planta baixa do *Teatro de Verano* adaptada pela autora.....157

Figura 81- Comemoração da realização do espetáculo com a *corda de tambores* em círculo no pátio externo do teatro (item 5 da figura 80). Semelhante à finalização das *salidas de tambores*. Fonte: foto produzida pela autora.....158

Figura 82- Entrevistas após o espetáculo com um dos *tamborileros* e pertencente à família-nome Silva, da comparsa *Cuareim 1080*. Fonte: foto produzida pela autora.....158

- Figura 83-** Primeiro quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Introdução da narrativa e apresentação das *vedettes* e *bailarinas*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....159
- Figura 84-** Segundo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *mamas viejas* e *gramilleros*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....160
- Figura 85-** Terceiro quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação do *escobero*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....160
- Figura 86-** Quarto quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação de *bailarinas* e *bailarínes* e a relação da dança com a representação de animais do zoológico (narrativa) e movimentos *afro*. Em contorno amarelo os *bailarínes*. Fonte: imagens extraídas de vídeos produzidos pela autora.....161
- Figura 87-** Quinto quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação da corda de tambores. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....162
- Figura 88** – Imagem início do sexto quadro, apresentação das *vedettes*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....162
- Figura 89-** Sexto e sétimo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *bailarinas*, *bailarínes*. Nas imagens acima *bailarinas* realizando movimentos de diferentes técnicas de dança. Fonte: fotos extraídas de vídeo produzido pela autora.....163
- Figura 90-** Sétimo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *bailarinas*, *bailarínes* e *mamas viejas* e *gramilleros*. Fonte: foto extraída de vídeo produzido pela autora.....163
- Figura 91-** Oitavo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *bailarinas*. Fonte: fotos extraídas de vídeo produzido pela autora.....164
- Figura 92-** Nono e Décimo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *bailarinas* e de toda a comparsa em canção de despedida. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.....165
- Figura 93** - Comemoração da realização do espetáculo com a *corda de tambores* em círculo, semelhante à finalização das *salidas de tambores*. Fonte: foto produzida pela autora.....165
- Figura 94-** Acima exemplo de *pasacalle nas Llamadas de San Baltazar* pela luta contra o racismo. Comparsa *Sinfonía de Ansina*, 2013. Na imagem abaixo *pasacalle* da ONG *Mundo Afro* na abertura do Concurso do *Desfile de Llamadas* (2013). Fonte: fotos produzidas pela autora.....187

- Figura 95-** Fotografias do 03 de dezembro de 1978 que marcam a expulsão da comunidade afro-uruguaia dos *conventillos Medio Mundo* e *Ansina* no período da ditadura no Uruguai. Fonte das imagens: *Casa del Vecino al Sur*.....194
- Figura 96 -** Ensaio da comparsa da escola da ONG *Mundo Afro*. Na Fotografia acima o diretor e chefe de *corda* Álvaro Salas no centro da imagem. Na imagem abaixo, *bailarinas* ensaiam o *candombear* com a coreógrafa Sílvia, no canto direito da foto. Fonte: fotos produzidas pela autora.....205
- Figura 97-** *Afrogama* antes do *Desfile de Llamadas* com a comparsa Sinfonia de Ansina, 2013. Fonte: *Afrogama* - <http://afrogama.blogspot.com.br/>.....205
- Figura 98-** Símbolo da associação cultural *Afrogama*. Fonte: *Afrogama*-<http://afrogama.blogspot.com.br/>.....206
- Figura 99-** Uma das cooperativas dos vizinhos dos bairros *Sur* e *Palermo*, *Casa Del Vecino al Sur*. Fonte: foto produzida pela autora.....208
- Figura 100 -** Na imagem acima: acervo com as antigas indumentárias do *candombe*, antes da crescente comercialização atual. E na foto abaixo uma escultura que mostra como era o *conventillo* de Ansina, antes de sua demolição, no período da ditadura no país. Fonte: fotos produzidas pela autora.....209
- Figura 101-** Mural da *Casa del Vecino al Sur* com fotografias dos antigos *conventillos* dos bairros *Sur* e *Palermo*. No detalhe acima as frases: “*Por más que te maquillen seguirás siendo MedioMundo*” e “*De que sirvió hacer llamadas si hoy quien baila por Cuareim ya no ve nada*”. Uma referência ao posicionamento da cooperativa frente à comercialização do *candombe* e ao crescente esquecimento do passado de opressão vivido pela comunidade. Fonte: foto produzida pela autora.....209
- Figura 102-** Painel em *Africanía* com horário de aulas de baile de *candombe* e de personagens típicos da manifestação. Fonte: foto produzida pela autora.....210
- Figura 103-** *Grupo Bantú* apresentando quadro referente aos Reis das *Salas de Nação* baseado nas pinturas do artista uruguaio Pedro Figari, em uma de suas apresentações no exterior. Fonte: GRUPO BANTÚ- <http://www.bantuuruguay.com/africania.php>.....210
- Figura 104-** Aulas com o professor Congolês promovidas por *Africanía*. Fonte: foto produzida pela autora.....212
- Figura 105-** Mural da associação *Africanía*. Em destaque a referência do mapa do Uruguai que é oriundo do mapa da África ancestral. Fonte: foto produzida pela autora.....212

LISTA DE TABELAS

Tabela 01- Principais apresentações de candombe no ano, nos espaços da rua e do palco e em situações de celebração, de competição e shows turísticos. Fonte: tabela produzida pela autora.....	103
Tabela 02- Distribuição das comparsas nos dias do concurso do <i>Desfile de Llamadas</i>	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. ¡BAILA CANDOMBE! : DIFERENTES DIMENSÕES	
DO MOVIMENTO.....	31
1.1 Dança e movimento: Luz às aproximações teóricas.....	31
1.1.1 <i>Duo: Antropologia e Dança</i>	<i>31</i>
1.1.2 <i>Aprendendo a olhar a dança: a importância das categorias de análise nativas e sua historicidade.....</i>	<i>34</i>
1.2 Candombe em movimento: trajetória em múltiplas vozes.....	37
1.3 Seres em Movimentos: personagens e transformações.....	49
1.3.1 <i>Cuerpo de Baile.....</i>	<i>52</i>
1.3.2 <i>Cuerda de Tambores.....</i>	<i>75</i>
1.4 Mulheres na dança e homens na corda.....	81
1.5 Transmissão do saber: “¡Yo lo mamé!” “¡Yo lo sentí!” “¡Yo lo aprendí!”	84
1.6 Regulamentos dos concursos e espetáculos: categorias estéticas nativas?.....	98
1.6.1 <i>Regulamento do Desfile de Llamadas.....</i>	<i>98</i>
1.6.2 <i>Regulamento do Concurso Oficial do Teatro de Verano.....</i>	<i>100</i>
 2. MOVIMENTOS NO ESPAÇO: ENTRE A RUA E O PALCO.....	 103
2.1 “¡El carnaval más largo del mundo!”	105
2.2 Cortejando pela rua.....	107
2.2.1 <i>Salidas de tambores ou llamadas.....</i>	<i>107</i>
2.2.2 <i>Llamadas de San Baltazar</i>	<i>117</i>
2.2.3 <i>Desfile de Llamadas.....</i>	<i>134</i>
2.2.4 <i>Pensando a rua.....</i>	<i>146</i>
2.3 Cortejado pelo Palco.....	147
2.3.1 <i>Teatro de Verano.....</i>	<i>148</i>
2.3.2 <i>Pensando o palco.....</i>	<i>166</i>
2.4 Expressão de uma cultura popular: candombeando entre cortejar e ser cortejado.....	 169
 3. SOMOS DE LA RAZA, LA MÁS CANDOMBERA.....	 177
3.1 Iniciação na narrativa presente na história.....	177
3.2 Ser negro no Uruguai.....	181
3.3 Entre a uruguaieza e a africanidade: acionando o candombe como identidade nacional.....	 193
3.4 A política da base através do candombe.....	202
3.4.1 <i>Mundo Afro.....</i>	<i>202</i>
3.4.2 <i>Afrogama.....</i>	<i>205</i>
3.4.3 <i>Casa del Vecino al Sur.....</i>	<i>208</i>
3.4.4 <i>Africanía.....</i>	<i>210</i>

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
REFERÊNCIAS.....	225
ANEXOS.....	232

INTRODUÇÃO

A trajetória da constituição da América Latina resulta da convergência de culturas e sociedades que se forjaram historicamente separadas, aqui reunidas por força e iniciativa de povos europeus. Mais que uma denominação determinada por um tronco lingüístico, a expressão América Latina traz consigo um discurso constituído por fatores culturais, étnicos, políticos, econômicos e sociais (GALEANO, 2002).

É na confluência de tais fatores que se encontra o folguedo ao qual me reportarei durante este estudo: o candombe¹, festejado em Montevideu – Uruguai. Na sua história já se faz notar a ênfase de uma constituição resultante de influência da cultura negra em um território dominado por pessoas brancas. Caracterizado como cortejo, o candombe é composto de música e de dança, sendo esta última o centro das discussões aqui apresentadas.

A escolha do candombe como foco do estudo não se concretizou de forma aleatória. Para explicá-la é preciso recorrer brevemente a uma narrativa que abarque como cheguei a debruçar minhas inquietações sobre este folguedo.

Tenho trabalhado como dançarina e experienciado como brincante manifestações populares em Pernambuco desde 2004². Dentre os folguedos que pude experimentar em minha trajetória na dança, o maracatu-nação³ (ou de baque virado) sempre me chamou atenção, seja por sua história multifacetada, pelas cores, pelo batuque e pela própria dança que ele evoca.

Em 2008, tive a oportunidade de perceber este folguedo de uma forma diferente da que estava habituada. Neste ano, pude ver pela primeira vez um desfile de candombe uruguaio em Buenos Aires⁴. A partir deste momento tive a impressão de estar olhando para algo familiar e ao mesmo tempo bastante diferente do que via e sentia no maracatu-nação.

¹ O candombe, ao qual nos referimos no corpo desta pesquisa, trata-se da manifestação existente na Região do Rio da Prata, mais precisamente o candombe uruguaio. Essa ressalva torna-se importante no sentido de existirem manifestações homônimas como o candombe em Buenos Aires - Argentina, o exemplo do *candombe do açude* em Minas Gerais – Brasil, e o candombe que é parte das Congadas neste mesmo estado.

² Como dançarina/brincante participei dos seguintes grupos: Brasília Música e Dança, do Balé Popular do Recife (2004); Criart Cia. de Dança (2006); Cia. de Dança Artefolia (desde 2008); Maracatu Nação Pernambuco (desde 2012). Tais grupos têm como referência para sua criação os folguedos populares de Pernambuco como Maracatu-nação, caboclinhos e frevo, por exemplo. Em todos há a preocupação com a criação de espetáculos para o espaço do teatro/palco, sendo a Cia. de Dança Artefolia e o Maracatu Nação Pernambuco espaços em que tais folguedos podem ser vivenciados também como *brincadeira*, quando desfilam no Carnaval e em prévias carnavalescas.

³ Refiro-me ao Maracatu-Nação que ocorre no estado de Pernambuco, apesar da existência do mesmo em outros estados brasileiros (LIMA, 2005). Além do Maracatu-nação, é importante salientar a sua variante relacionada com a Zona da Mata Pernambucana, o Maracatu Rural ou de Baque Solto (VICENTE, 2005).

⁴ O desfile em Buenos Aires que presenciei foi realizado no bairro de *San Telmo* desta cidade. Para adentrar nas questões que dizem respeito à presença do candombe na Argentina ver Frigerio y Lamborghini, (2012).

Personagens, sons, cores, cortejo, rua, platéia brincante, e eu, num outro lugar que o carnaval não me colocara antes: o de observadora.

Desde então, comecei a ler publicações variadas que me trouxessem alguma explicação de tais semelhanças e diferenças, entre o que eu vivia no maracatu-nação, enquanto brincante e bailarina, e do que eu via agora no candombe uruguaio. Tais leituras resultaram, num primeiro momento, na busca por entender as origens, e num segundo, na procura por uma formação acadêmica em dança que me permitisse escrever com mais propriedade sobre a questão. Foi aí que em 2011 pude especializar-me em Dança pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade Angel Vianna.

Assim, nesta ocasião, dentro de uma perspectiva do estudo e análise estética da dança, tive a oportunidade de refletir um pouco sobre diversos aspectos em que o candombe uruguaio e o maracatu-nação se aproximavam e distanciavam-se um do outro (Rabelo, 2011). História, religiosidade, formação do cortejo e música destas manifestações foram alguns dos caminhos em que me detive para pensar sobre os movimentos corporais da dança encontrados em algumas das figuras dramáticas do maracatu-nação e do candombe.

Entretanto, por estar mais atenta à configuração das movimentações e da estética da dança destes folguedos, dentro de um aspecto sincrônico, este trabalho acabou por não considerar as transformações ocorridas nestas danças ao longo do tempo, negligenciou quem eram as pessoas que faziam parte dos folguedos, e tampouco aprofundou nas indagações que concernem às mudanças da representatividade da dança e do corpo (quando no espaço da rua e no espaço do palco). Tais questões são inquietações que se fazem presentes agora para o desenvolvimento deste trabalho.

De uma maneira geral, a dança nos grupos de candombe, mais comumente chamados de *comparsas*⁵, é representada pelas seguintes personagens⁶: o *portaestandarte*, os *portabanderas*, os *portatrofeos* (que carregam os símbolos da *media-luna* e da *estrella*), as *bailarinas* (ou *negras jóvenes*), a *mama vieja* e o *gramillero*, o *escobero*, o(s) *bailaríne(s)* (ou *negros jóvenes*), a(s) *vedette(s)* e os *tamborileros*. A música do cortejo é feita pelos *tamoborileros*, que em seu conjunto compõem uma *cuerda de tambores* (*corda de tambores*). Os tambores utilizados no candombe são *piano*, *repique* e *chico*, que na ordem mencionada

⁵ O termo *comparsa*, de acordo com Ricardo Soca (2006), surge no Norte da Itália, em meados do século XVI, relacionado com a comédia *dell'arte*. Chegando ao Espanhol, o vocábulo passa a designar qualquer grupo de pessoas que aparecem fantasiadas, de Cádiz a Montevideu. No caso uruguaio as comparsas se referem às *sociedades/grupos de negros e lubolos* que tocam e bailam candombe. Daqui em diante farei referência aos grupos de candombe através desta denominação. Entretanto, no decorrer deste trabalho, não deixarei de problematizar o uso do termo para se referir aos grupos de candombe.

⁶ A estes personagens podem ser acrescidos outros, assim como alguns deles podem ser colocados em segundo plano, como veremos no próximo item deste trabalho.

estão dispostos do maior para o menor, correspondendo esta seqüência, em termos de sonoridade, a uma relação que vai do tambor mais grave ao mais agudo (FERREIRA, 1997).

No candombe também se fala em estilos de tocar, em formas musicais diferenciadas. As formas mais conhecidas são os chamados *toques-madres* (toques-mães): *Cuareim*, *Ansina e Córdon*. Tais denominações têm origem no próprio nome dado às ruas e aos antigos *convetillos*⁷ dos bairros *Sur* e *Palermo*, e do bairro *Córdon* onde estão ou estiveram sediadas as comparsas tidas como mais tradicionais de Montevideu pelos praticantes de candombe.

Assim, a prática da dança e da música do candombe é recorrente durante todo o ano no território uruguaio, embora possua sua maior expressão no período que vai desde as festividades natalinas ao período carnavalesco, principalmente em Montevideu. As diferentes apresentações neste intervalo de tempo são chamadas de *salidas de tambores* e *llamadas*⁸, que em sua maioria ocorrem nas ruas dos bairros *Sur* e *Palermo* desta cidade.

Além da rua, as novas situações de competição (reguladas pelo Estado) implementadas no decorrer do século XX, trouxeram o candombe para outros espaços como os *tablados* (espécie de palcos montados em diversos bairros da cidade no período carnavalesco) e o palco do *Teatro de Verano* (por meio de concurso realizado por diretores de espetáculos e das comparsas) (FERREIRA, 2001).

Acompanhando este contexto de difusão, o candombe, historicamente identificado como uma manifestação afro-uruguaia passa também, no momento presente, a ser cada vez mais visualizado como símbolo de uma identidade nacional. Considerado em 2009 como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, o candombe é colocado pela UNESCO como um saber transmitido no seio das famílias de ascendência africana, que possui seu caráter de resistência, *mas também de uma festividade musical uruguaia*⁹. Esse movimento de

⁷ Os *convetillos* eram habitações de baixo custo que foram construídas no início do século XX nos bairros citados com a finalidade de receber como moradores os imigrantes europeus que chegavam para trabalhar como operários de base em Montevideu. Também residia nestas habitações a comunidade afro-uruguaia. Veremos mais adiante no primeiro e no terceiro capítulo o processo histórico sofrido por estas construções, a importância destas vivendas para os afro-uruguaio e para memória do candombe.

⁸ Termos que designam as celebrações e desfiles de candombe no espaço da rua. De acordo com Montañó (2007), as primeiras *llamadas* tinham por finalidade “citar” os tamborileiros que não haviam comparecido com pontualidade às antigas *salas de naciones* (da época do Uruguai colônia) para a visita das autoridades das *nações* (os reis coroados). Segundo seus estudos, desde 1760, e, de domingo a domingo, os senhores permitiam a seus escravos que fossem até suas *canchitas* (campos abertos) que contornavam a muralha que fechava a cidade de Montevideu. Nestes pequenos espaços, se reuniam todos os africanos de acordo com a sua nação. Cada grupo ia “*llamando*” (“chamando”) seus companheiros, que saíam das casas de seus amos, e se reuniam com quem os chamava da rua ou da *canchita*. Alguns destes aspectos serão abordados com mais profundidade no primeiro capítulo deste trabalho.

⁹ Ver: *O candombe e seu espaço sociocultural: uma prática comunitária*. Disponível em: <http://www.crespial.org/pt/Content2/index/0013/NF/3/uruguay-pci-reconhecido>. Acessado em: 20 de out. de 2012.

percepções a respeito do candombe também pode ser encontrado na literatura que versa sobre esta manifestação.

No que diz respeito aos estudos que enfatizam a origem étnica e histórica do candombe pode-se perceber uma recorrência em atribuir o cerne da sua constituição, nas primeiras décadas do século XIX, às Coroações de Reis do Congo (AYESTARÁN, 1953; CHIRIMINI e VARESE, 2001; MONTAÑO, 2007), e de uma assimilação dos costumes do homem branco (AYESTARÁN, 1953; CARÁMBULA, 1995). Ao mesmo tempo, atribui-se esta origem a diversas etnias africanas que desembarcaram em Montevideu no período escravocrata do Uruguai (ANDREWS, 2007; MONTAÑO, 2007).

Sobre a representatividade do candombe para o Uruguai, percebe-se uma crescente em relacionar este folguedo como um símbolo da identidade nacional (CHIRIMINI e VARESE, 2002). Entretanto para autores como Frigerio (1995), no seu trabalho em que faz referência a outros estudiosos que se detiveram na análise do folguedo aqui abordado, o candombe está longe de ser uma prática comum à cultura uruguaia e até mesmo afro-uruguaia. Isso porque, para este autor, tais estudos folclorizam a manifestação e enfatizam o caráter de sobrevivência do candombe. Para ele, afirmações do tipo “*a festa dos morenos*”, “*a festa do tambor*” e “*uma raça que não morre*”, como forma de se referir ao candombe, demonstram claramente o distanciamento do negro e de sua cultura em relação à sociedade uruguaia.

Ainda é importante colocar que, no que tange à transmissão dos saberes do candombe, Plastino (2009) e Olaza (2009) enfatizam este folguedo como tradição oral, afirmando que o conhecimento das práticas se dá em espaços de convivência familiar e dos bairros tidos como marcadamente afro-uruguaios. Colocam em evidência, através das falas dos interlocutores apresentadas em seus trabalhos, que a aprendizagem de tais práticas fora destes espaços gera disputas por legitimidade na manifestação.

Desta forma, o candombe pode ser colocado como uma prática de motriz¹⁰ cultural africana, considerada como pertencente à cultura afro-uruguaia e uruguaia, que tem como grande característica a tradição oral na transmissão de seus saberes. Inicialmente reverenciado pela comunidade de afro-uruguaios, hoje o candombe atinge maiores proporções e conseqüentemente vem ocupando novos espaços e agregando novos atores e configurações

¹⁰ Ligério (2011) propõe a substituição do termo *matriz cultural* por *motriz cultural*, considerando *motriz* um vocábulo que remete a qualidade implícita de algo em constante movimento, ou um modo de mover-se. Neste caso pode-se entender *motriz cultural* afro como a maneira em que essa cultura se dinamiza. Dentro desse termo, Ligério traz a ênfase de que determinado gênero performático é formado por diversas fontes originárias, e não apenas uma única origem, como o termo *matriz* parece apontar. (LIGÉRIO, 2011).

sociais. Decorrendo daí ser elevada muitas vezes a símbolo de uma identidade nacional, mas que ainda guarda relação com a imagem do negro neste país.

Desta forma, apresenta-se aqui preocupação em compreender como esse contexto se relaciona com a dança dos que participam desta manifestação. Diante dos fatores apresentados proponho a reflexão sobre que tensões, conflitos e diálogos se colocam diante destes novos e diversos atores e espaços (rua-palco) onde se experencia a dança no candombe. E, que sentidos e discursos a dança e os sujeitos que a experienciam irão destacar diante desse trânsito de lugares.

O candombe uruguaio constitui uma temática abarcada por vários estudiosos que, entre outras variáveis, detiveram-se em suas origens e em sua contribuição e repercussão sociocultural no Uruguai (CARÁMBULA, 1995; CARVALHO NETO 1967; AYESTARÁN; 1953; AYESTARÁN, L.; F. RODRÍGUEZ DE AYESTARÁN E A. AYESTARÁN, 1990)¹¹. Mas, no discurso destes autores, percebe-se uma maior preocupação em catalogar e/ou descrever o candombe numa perspectiva histórica, em identificar as práticas dadas como “autênticas” (AYESTARÁN, 1953; CARÁMBULA, 1995) ou de dar uma ênfase nas suas práticas musicais (FERREIRA, 2001). É de uma forma ainda tímida que se visualiza estudos que tratem da transmissão de saberes (OLAZA, 2009; PLASTINO, 2009), da espetacularização destas manifestações (FRIGERIO, 1995; SEGANTINI, 2010) e da dança e do corpo que o candombe encena (RODRIGUÉZ, 2009).

Além disso, um ponto relevante colocado por Rodríguez (2009) é a pouca produção relacionada à dança encontrada no candombe. Para esta autora, o corpo de baile é o espaço das mulheres dentro de uma *comparsa* (grupo de candombe), mas o seu lugar tem sido poucas vezes salientado. Para ela a associação *candombe-tambores-masculinidade* é enfatizada na maioria dos estudos sobre este folguedo.

Diante de tais fatores, é que defendo a importância de pensar a dança existente no candombe enquanto um saber específico, levando em consideração que os estudos acerca da dança neste folguedo, (e também dentro da própria disciplina antropológica) ainda são poucos e não focam na temática aqui apresentada.

Partindo das colocações de Ferreira (2001), percebemos que as práticas do candombe têm sido elucidadas olhando-se esta manifestação a partir da relação com o espaço urbano em que ela se coloca/apresenta. Desta forma, pensar a dança do candombe existente na rua e o

¹¹ Para exemplificar autores que se detiveram na análise do candombe dentro de uma perspectiva que o relacionava como uma sobrevivência cultural. Muito embora, deve-se ressaltar que cada um destes trabalhos possui formas diferentes quanto à descrição da imagem do negro no Uruguai e de sua relação com o próprio candombe. (FRIGERIO, 1995).

candombe que vai para o palco, se converte em uma perspectiva para refletir sobre as tensões e as mudanças estabelecidas na dança dos sujeitos que atuam nesta manifestação, através de seu caráter de desfile, de brincadeira e de produto artístico que pode ser enfatizado pelo turismo e pela indústria cultural.

Também aqui proponho a reflexão, a partir deste ângulo, quem são os sujeitos que fazem esta transposição (rua-palco) e se existe diálogo entre os praticantes que realizam as apresentações nestes dois espaços. E, se esse diálogo implica em trocas de saber ou não, bem como em consensos e/ou conflitos. Ainda se coloca como questão a forma com a qual os bailarinos/brincantes fazem esta transposição e os significados dos passos e do corpo implicados neste processo (os passos feitos no palco são os mesmos que são feitos na rua?).

Para discursar sob tal questão, num primeiro momento, o trabalho foi pautado num mapeamento das comparsas de candombe de Montevidéu e instituições ligadas a esta manifestação. Assim foram contatados, através da internet, comparsas que se identificavam com os desfiles e o espaço público da rua (como as *Salidas de Tambores* e os *Desfiles de Llamadas*, por exemplo) e outras que evidenciavam o candombe enquanto produto artístico a ser apresentado no palco (em espaços como o *Teatro de Verano*, tablados e shows turísticos).

Deste contato inicial o *Grupo Bantú/Associação Civil Africanía, Zumbaé, Agrupación Lubola Cuareim 1080, Sinfonía de Ansina* e o *Museo Del Carnaval* se estabeleceram como interlocutores que contribuíram para este mapeamento. E, com a minha chegada ao campo, estas agrupações e instituições se colocaram interlocutoras e como pontes de encontro para outras comparsas que vieram a contribuir também com o estudo, como *Las Cuerdas de Ejido, Senegal* e outras associações como *Mundo Afro, Afrogama* e *Casa del Vecino al Sur*.

Por perceber que boa parte das comparsas se encontravam entre os bairros *Sur* e *Palermo* e por estas localidades concentrarem as apresentações mais importantes dos candombes, optei por permanecer durante a pesquisa entre estes dois bairros, tidos pela literatura como marcadamente afro-uruguayos (CHIRIMINI e VARESE, 2002); (RODRIGUÉZ; 2006); (MONTAÑO, 2007); (EPSTEIN, 2010). Minha estadia nesta localidade se deu em um período de 02 meses, permanecendo em Montevidéu de dezembro de 2012 a meados de fevereiro de 2013, abarcando as festividades de Natal, Ano Novo, bem como os desfiles e concursos de carnaval de rua e do palco. Assim, a escolha dos grupos e pessoas com as quais dialoguei se deu em razão dos grupos que responderam a minha “*llamada*” inicial através das mensagens enviadas via internet, como aqueles que tive a oportunidade de conhecer a partir dos primeiros contatos nesta circunvizinhança ou *pedaço*, nos termos de Magnani (2002).

Além destas agrupações, comparsas de outros bairros, consideradas importantes pela comunidade que vivencia o candombe, foram contempladas. Este é o caso das comparsas *Zumbaé* e *Senegal*, que detêm um importante papel para o candombe, apesar de se situarem nos dias atuais distantes do cotidiano de *Sur* e de *Palermo*.

Também no processo do trabalho de campo, nas caminhadas pelos bairros *Sur* e *Palermo*, pude conhecer pessoas consideradas ícones (*referentes*) desta manifestação, mas que não estavam necessariamente vinculadas a apenas um grupo em específico, sendo algumas delas entrevistadas. Estas caminhadas e conversas informais de diferentes ordens acrescentaram cor e vida ao candombe para muito além da festa, permitindo conhecer processos mais densos do que apresentações.

Por perceber as tantas vozes desta manifestação, e pensando no critério de saturação proposto por Gaskell (2005), onde a pesquisa qualitativa se centra em vislumbrar os diversos entendimentos sobre o assunto em proposição e onde a saturação da pesquisa é dada por meio da percepção de que a mesma não atinge mais novas categorias e/ ou representações, optei por abarcar diversos integrantes de 05 comparsas e interlocutores vinculados ao candombe através de outras agrupações, associações civis e ONGs.

Esta não foi uma decisão fácil, tendo em conta o tempo que dispunha e as implicações de estar entre tantos grupos e pessoas, portanto entre opiniões diversas, e entre formas diferentes de ver minha presença. No decorrer do trabalho de campo ficou evidente que minha presença enquanto pesquisadora poderia ser vista como ameaçadora, frente ao pensamento de resguardar os segredos de uma comparsa (que está competindo com outras) e/ou ainda diante de infelizes experiências prévias com pesquisadores que estiveram em alguns dos grupos. Mas também poderia ser vista como possibilidade de acréscimo, na medida em que era dançarina e vinha de outro país para prestigiar e conversar com os integrantes destas mesmas comparsas. Apesar disto, logo nas minhas primeiras visitas, as entrevistas e conversas aconteceram de uma forma muito natural, e fui percebendo que aproveitar as diversas falas para pensar o candombe e sua dança era de fato enriquecedor para este trabalho.

Assim, durante minha estadia, foi possível dialogar e questionar 35 pessoas, entre integrantes das comparsas, estudiosos, jurados (e ex-jurados), espectadores e ícones do candombe uruguaio. Sendo que, diante das proximidades das celebrações e dos concursos algumas das entrevistas foram realizadas com grupos de integrantes de uma mesma comparsa (05 entrevistas em grupo), enquanto outras foram realizadas individualmente (20 entrevistas individuais). Entretanto saliento que, levando em consideração que as entrevistas em grupo poderiam vir a limitar as respostas dos interlocutores diante das posições hierárquicas dentro

da comparsa, sempre que necessário busquei retornar a entrevistar os interlocutores individualmente. Dessa forma, uma mesma pessoa pode ter contribuído para o trabalho em duas situações de entrevistas diferentes, o que também veio a cooperar para um entendimento das relações de poder imbricadas nas agrupações. Também evidencio aqui que um mesmo interlocutor pode assumir posições diversas, podendo um mesmo entrevistado ser integrante de comparsa, estudioso e ex-jurado, por exemplo. Durante a escrita do trabalho ressaltarei tais nuances na identificação dos interlocutores.

Além disso, é importante mencionar que, no que diz respeito aos grupos, dentre as cinco comparsas entrevistadas, todas eram dirigidas por integrantes da comunidade afro-uruguaia, e em todas elas, em maior e menor número, existia a participação de pessoas brancas de outras localidades e bairros. Também comparsas dirigidas por pessoas brancas fora do cotidiano do bairro e dos vínculos com a comunidade afro-uruguaia foram contempladas através de integrantes que se colocaram como porta-vozes do discurso de suas agrupações.

Para além do *ouvir* que antecede o *escrever*, se faz necessário para a descrição da dança do candombe o *olhar* para a manifestação (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006). Nesse sentido, os aportes de Citro (2012) são importantes para este trabalho, já que esta autora propõe para esse tipo de análise a atenção para o movimento corporal, a estrutura¹² da dança, a experiência sensorial (audiência e performers), e da situação/evento/performance.

Dessa maneira, o entendimento de como o corpo se move se deu a partir de minha própria *experiência* sensorial em determinados momentos da pesquisa em que pude *candombear*¹³ e em outros em que pude *observar* enquanto espectadora a dança do candombe em diferentes espaços (rua e palco) e situações (celebrações e competições). Pois, tendo em vista a boa continuidade do trabalho de campo e das relações com os interlocutores das diferentes comparsas, nas situações de concurso/competição escolhi me colocar no lugar de espectadora e observadora. O *olhar* com o corpo que experiencia através da dança se deu por sua vez nos ensaios e celebrações, situações onde a competição entre comparsas era minimizada se comparada aos concursos.

Mas em ambas as ocasiões, partindo das ideias que guiam os teóricos da performance e de antropólogos da dança, considerei o uso do próprio corpo como ferramenta de investigação. Assim, a descrição e a análise da dança do candombe em cada espaço/situação

¹² Estou entendendo aqui estrutura tanto a forma como os personagens se ordenam no conjunto da manifestação durante o cortejo/apresentação, seu agenciamento no tempo e no espaço, como também a maneira em que os movimentos dos personagens se conjugam formando sequências coreográficas nos contextos da rua e do palco.

¹³ Como os interlocutores se referem ao ato de bailar o passo típico do candombe uruguaio.

em que ela se apresenta, é precedido de minha experiência como dançarina e/ou espectadora. Nesse aspecto também destaco o caminho proposto por Buckland (2013):

“Os escritores mais habilidosos que falam de dança por meio do testemunho sensorial personalizado podem trazer percepção e vida novas à monografia etnográfica, permitindo que o leitor, que não assistiu ou participou da dança ganhe uma experiência cinética empática, movendo-se por assim dizer com o espectador. (...) A legitimação da presença física do pesquisador, no campo, como testemunha ocular deve agora, incluir o ‘corpo-testemunha’ do pesquisador, lembrando e representando as sensações corpóreas, num esforço de superar as qualidades cartesianas de análise e comunicação.” (BUCKLAND, 2013).

Entretanto, tendo em conta que meu corpo, enquanto dançarina e pesquisadora, não é uma tábua rasa (BUCKLAND, 2013), na qual pode ser inscrita uma nova memória, e tentando me aproximar das categorias de análise da estética nativas, o questionamento aos participantes de como entendiam o movimento de seus próprios corpos que se moviam ao bailar candombe em cada um desses lugares, complementa-se à percepção do corpo, já que:

“Na análise dos processos em dança, as palavras são necessárias quando o conhecimento e a compreensão da dança estiverem além dos dogmas e das afirmações. Devido aos múltiplos significados atribuídos ao ato de dançar em *performance*, e às múltiplas concepções de dança em diferentes sociedades, muito do que é dito tem mais a ver com moral, política, religião, ou saúde física e mental do que com dança. **O problema é descobrir quais são as características da dança que atraem as pessoas em sua busca por sentido, portanto, mais especiais para dançar, e como em cada caso a dança é formulada e compreendida.**” (BLACKING, 2013).

Além disso, tendo em conta que a *explicação* dos interlocutores, a respeito de suas experiências, traz uma maior *compreensão* do olhar desses sujeitos sobre suas próprias práticas e percepções das mesmas (BOURDIEU, 1997), o diálogo com os interlocutores se fez imprescindível. Assim, tanto no que concerne ao entendimento do significado da dança para o conjunto da manifestação, bem como da importância de determinados personagens do cortejo em relação a outros, a fala dos praticantes de candombe é evidenciada em conjunto com o meu olhar/experiência.

Dessa forma, através da fala dos interlocutores, dos aportes teóricos em dança de Kaeppler (1997; 2012; 2013) e Citro (2012), e da literatura que versa sobre a história do candombe, no primeiro capítulo deste trabalho, atento para a história desta manifestação e de seus personagens, suas transformações ao longo do tempo e do espaço, e as categorias estéticas de análise nativas decorrentes deste processo. E, neste sentido, ainda no primeiro capítulo, Olaza (2009) e Plastino (2009; 2013) se colocam como apoios para o olhar sobre as táticas de transmissão do candombe (enquanto manifestação galgada na tradição oral) e como

ela se relaciona com a construção das categorias de análise estéticas para a dança do candombe.

Sob uma perspectiva de gênero, Hanna (1999) e Rodríguez (2009) se entrelaçam aos demais autores aqui citados numa reflexão sobre o lugar da dança para o conjunto da manifestação, assim como para pensar o significado atribuído a determinados personagens e espaços da comparsa e as relações de poder envolvidas neste processo. Desta forma, tanto no primeiro capítulo, no qual será abordada a história deste folguedo e como é analisada a dança dos personagens pelo olhar nativo, como no segundo, tais autoras, se colocam como lentes pelas quais enxergo as modificações estéticas e os discursos proferidos no candombe.

No capítulo dois, além do relato da minha experiência em cada situação/espço, são contemplados a descrição da dança do candombe, a estrutura das apresentações e o agenciamento dos personagens no espaço. Para isto, parto de termos como *simetria*, *sincronia* (Albernaz, 2010), *homoritmia*, *homocinestesia* (Beaudet, 2013) e *polirritmia* e *policentrismo* Martins (2008). Também as contribuições de Laban (1958) a respeito do uso do *tempo*, *espaço*, *peso* e *fluxo* se colocam como facilitadores neste processo. Ao mesmo tempo, ciente de que a descrição verbal do movimento, por mais detalhada que seja, não se faz suficiente ao entendimento da dança, e na tentativa de minimizar esta lacuna e aproximar o leitor do que foi observado e experienciado (BUCKLAND, 2013), sempre que possível, a escrita remete a uma filmagem anexada¹⁴ a este trabalho, bem como ao uso de fotografias e ilustrações que acompanham a exposição da dança dos personagens.

Além da importância da compreensão das categorias estéticas nativas, a partir da observação do movimento e dos depoimentos dos participantes e criadores da dança presentes no candombe, ainda no segundo capítulo, somam-se categorias de análise de teóricos e estudiosos da dança, da performance e da cultura popular. Dessa maneira, os aportes teóricos de Bakhtin (1987) serão utilizados para pensar como as características da *profusão simbólica*, e da *ênfase no baixo corporal*, inerentes a estética do popular, são postas sob controle e/ou negociadas nos espaços/situações da rua e do palco. Como contraponto os valores estéticos da tradição da dança clássica ocidental identificados por Kealiinohomoku (2013) servem a esta análise. Neste sentido, pensar o candombe e as características das danças de caráter popular e

¹⁴ As imagens em vídeo anexadas em DVD foram produzidas no fluxo da observação como *corpo-testemunha*. Muitas delas apenas são retratos de por onde meu olhar passeou como espectadora da manifestação. Adiciono as mesmas aqui como um elemento facilitador para o entendimento do movimento, sem pretensões de um registro como produto fruto do trabalho, apenas um complemento para o entendimento da dança para uso exclusivo na leitura deste trabalho. Também nesta mesma perspectiva somam-se filmagens disponibilizadas pela internet, referenciadas no trabalho, que serviram de apoio diante de algumas dificuldades no registro do campo, especialmente nas situações de concurso, conforme explicarei mais adiante.

erudito, identificadas por estes autores em conjunto, me servem para pensar que tipos de movimentações e significados são privilegiados e postos como referenciais no espaço da rua e do palco. E, diante desse aspecto, de forma breve, atravessam este capítulo contribuições teóricas para o entendimento do termo cultura popular (BURKE, 1989; ORTIZ, 1992; BAKTHIN, 1987; THOMPSON, 1998; HOGGART, 1969; FISKE, 1989) e sua relação com a dança (PORTINARI, 1989; AQUINO, 2008), em diferentes períodos da história ocidental. Também nesta perspectiva, as contribuições de Carvalho (2010) ajudam a pensar as relações do candombe com a indústria cultural e a crescente espetacularização e profissionalização deste folguedo.

Incorporado ao processo de transmissão de saberes e disputas por legitimidade no candombe, a problematização dos conceitos de raça e cor sob a perspectiva nativa e antropológica (GUIMARÃES, 2008), e como estes dialogam com a dança do candombe, também são questões tratadas aqui. Assim no terceiro capítulo, através dos aportes de Rodríguez (2006), Pérsia (2011) e Frigerio (1995) discuto as implicações do entendimento do ser negro no Uruguai e como tal questão se relaciona com o crescente discurso de vincular o candombe como um representante da identidade nacional uruguaia, de população composta por uma maioria branca. Atento ainda, neste mesmo espaço, para as ações de ONGs e associações civis em relação à comunidade afro-uruguaia através do candombe.

Por fim, todas as contribuições teóricas que me orientam estão permeadas pelo pensamento de Kaeppler (2012), que evidencia que na busca pelo entendimento da estética de uma dança é imprescindível captar os princípios sob os quais esta estética está baseada e como essa dança é percebida pelas pessoas que a fazem acontecer. Para ela, a estética da dança não deve ser buscada isoladamente, ela faz parte de um sistema global de pensamento de um grupo específico de pessoas, em um período específico de tempo.

1. *¡BAILA CAMBOMBE!* : DIFERENTES DIMENSÕES DO MOVIMENTO

Considerando os estudos da performance e da antropologia da dança como aportes teóricos para este trabalho, refletir sobre os diversos momentos históricos de interação e produção do candombe na sociedade que o experiencia, torna-se imprescindível para uma reflexão dos significados e da estética que emergiram e que emergem da dança desta manifestação em diferentes espaços.

Longe de estar buscando perspectivas originárias do candombe, ou propor um modelo estático do mesmo, o cunho histórico a ser trazido para esta discussão neste capítulo, se embasa no discurso dos interlocutores, que em sua maioria acionam a história como forma de explicar os sentidos desta manifestação. Esta abordagem traz luz aos primeiros registros da dança deste folguedo, permitindo uma reflexão com mais propriedade sobre os fatores que contribuíram para a passagem da dança da rua para o palco e as formas de avaliação do candombe pelos seus praticantes e espectadores.

Nos tópicos que se seguem neste capítulo serão abordados: um pensar sobre a antropologia da dança e as teorias que norteiam este trabalho (tópico 1.1); a trajetória do candombe, num diálogo entre a voz de seus praticantes e dos estudiosos que se detiveram na análise e observação desta manifestação (tópico 1.2); e, a partir da perspectiva dos interlocutores, a apresentação detalhada das personagens que executam a dança do candombe atualmente (tópico 1.3).

1.1 Dança e movimento: Luz às aproximações teóricas

1.1.1 *Duo*: Antropologia e Dança

Dentro das temáticas abarcadas pela antropologia, a dança¹⁵ se coloca como um ponto ainda pouco estudado, se a relacionamos com outros campos de saber contemplados por esta

¹⁵ Estou entendendo que uma dada atividade se caracteriza como dança através da definição de Kealinohomoku (1998). Esta antropóloga definiu a dança como o modo de expressão efêmero, executado numa forma e num estilo determinado pelo corpo humano que se desloca através do espaço. Para ela o resultado de uma atividade para ser considerada dança, deve ser vista como tal pelo dançarino e pelos membros do grupo que a integram e a observam em uma dada situação. Essa ressalva se faz importante no sentido de que estou partindo do entendimento do nativo do que se configura como dança, visto que, como afirma Kaeppler (2013) muitas sociedades realizam dinâmicas que ao modo de ver ocidental poderiam ser colocadas como dança, mas para a população que a vivencia tal atividade pode não ser considerada como tal, ou ainda o contrário, uma atividade entendida como dança no olhar do nativo, pode não ser entendida desta forma dentro dos parâmetros ocidentais.

disciplina¹⁶. Entretanto é notável, que da década de 1960 até os dias atuais, haja um crescente interesse por esta linguagem, seja por intermédio das chaves analíticas da performance e do corpo, bem como de um aumento considerável de congressos, discussões e debates acerca deste tema. (ACSELRAD, 2012).

No percurso destes estudos nota-se um diálogo com a trajetória histórica dos paradigmas da disciplina antropológica. Nos primeiros trabalhos percebe-se uma preocupação com um pensamento mais universalizante, propondo um desenvolvimento da dança dado através de uma evolução unilinear, levando a escritos, que apesar de sua importância para a reflexão atual, buscavam explicar as danças de outros povos por meio de um pensamento etnocêntrico, visualizando estas danças como primitivas e num estágio primário de sua evolução Sachs (1937 apud Youngerman, 2013). Este pensamento difunde-se até aproximadamente a década de 1950, onde cada vez mais é combatido dentro da disciplina antropológica que versa sobre dança.

A partir da década de 1960, os trabalhos que se seguem passam a ser cada vez mais influenciados pelas ideias de Franz Boas (1858-1942), partindo de sua reflexão que considera a dança como uma possibilidade para entender as culturas não de maneira generalizada, universal, mas como uma vertente que poderia dizer algo sobre a cultura em que se estabelecia. E de uma maneira geral, o início do reconhecimento da dança enquanto importante instrumento de análise das sociedades se dá de fato a partir da década de 1960 e é encabeçado por Gertrude Kurath (1960), através de sua publicação *“Panorama of Dance Ethnology”*. (KAEPLER, 1997; CAMARGO, 2011; CITRO, 2012). Os primeiros trabalhos datados deste período buscavam relacionar a descrição do movimento e das danças através de seus antecedentes históricos, numa perspectiva difusionista e por meio de modelos advindos dos estudos do folclore e da própria antropologia. Também na década de 1960 os trabalhos comparativos entre danças de povos diferentes, ou de um mesmo povo em diferentes

¹⁶ É certo que antropólogos como Marcel Mauss (1935), através do pensamento da dança como uma tipologia das *técnicas do corpo* e Evans-Pritchard (1928), Gregory Bateson (1958) e Margareth Mead (1939) se detiveram numa investigação da função social da dança. Mas, nestes estudos não se apresenta uma preocupação com a descrição detalhada de como essa dança era realizada e as formas estéticas por elas apresentadas. De uma maneira geral, apontavam para a dança como um elemento que tinha uma função catártica, de válvula de escape e, de compensação ou canalizadora das forças sexuais reprimidas na vida cotidiana (CITRO, 2012). Considero que estes autores, conjuntamente com Franz Boas, que através de sua perspectiva culturalista influencia grande parte dos estudiosos da dança nas sociedades, e são importantes pontos de partida para as produções e os questionamentos voltados para a dança que aparecem de forma mais contundente a partir da década de 1960.

momentos, foram foco de análise com a finalidade de pensar sobre transculturação, mudanças e continuidades¹⁷.

Já na década de 1970 surgem os trabalhos que se apóiam nas teorias lingüísticas (e enquadram-se numa abordagem mais estrutural), como também se aproximam de um pensamento da dança enquanto lugar de produção de símbolos identitários e dos aspectos sociopolíticos envolvidos nesta atividade. Dentre as antropólogas que se destacaram neste período estão Adrienne Kaeppler, Judith Lynne Hanna, Drid Williams e Anya Peterson.

Durante os anos 1980, o cunho político iniciado na década anterior passa a dominar boa parte dos trabalhos, dialogando com um pensar as relações entre movimento, corpo e cultura, adentrando em questões relacionadas à construção de identidades nacionais. Também há a preocupação em ir além das conotações etnocêntricas e universalizantes, e nesse sentido as idéias pós-modernas salientam a importância de pensar *movimento* ao invés de *dança*, e *performance* ao invés de *teatro*, na tentativa de superar as categorias fundadas tendo como referencial as artes ocidentais. É nesse período também que aparecem trabalhos focados nas transformações estratégicas, voltadas para pensar a dança em diversos contextos, refletindo sobre os processos de globalização, migrações e diásporas (CITRO, 2012).

Nos anos 1990, as produções antes associadas apenas a Europa e América do Norte, passam também a serem elaboradas na América Latina. Ainda de acordo com Citro (2012), os trabalhos aqui desenvolvidos, tentam em sua maioria, pensar a respeito dos aspectos políticos da dança, as vinculações entre movimento cotidiano e movimento dançado, e o diálogo entre corpo e cultura. Tais trabalhos buscaram levar em consideração o processo de colonização sofrido em cada um desses países e as decorrências desses contextos nas danças desta região. Dentre as antropólogas destacadas estão a mexicana Islas (1995) e a própria Citro (2012), que utilizo aqui que é Argentina e possui uma importante produção voltada para a reflexão histórica, teórica e metodológica da antropologia da dança.

No Brasil, entre muitos dos trabalhos recentes, importante destacar as produções de Gonçalves (2010), que versa sobre a construção e transmissão da dança do mestre-sala e da porta-bandeira das escolas de samba do Rio de Janeiro, Acseirad (2013), que dialoga sobre o pensamento do corpo e da performance presente no cavalo-marinho de Pernambuco, e Sabino

¹⁷ Entretanto, a crítica, liderada pelas antropólogas norte-americanas, em especial Kaeppler (1997), a estes primeiros trabalhos, se dá através da tendência destes estudos a um reducionismo dos dados (coletados de muitas danças e a dificuldade de se obter uma análise confiável diante da grande abrangência destas produções) e da existência de alguns trabalhos que levavam em consideração idéias evolucionistas (como o trabalho de Lomax, Bartenieff e Paulay, 1968) e/ou difusionistas (como os escritos da própria Kurath, 1960), abordagens que foram colocadas em questão de forma crescente pela antropologia (CITRO, 2012).

e Lody (2011), que trazem uma descrição sobre danças de matriz africana, em especial as danças dos Orixás. Também Giselle Camargo que possui uma extensa produção relacionada à dança Sufi e o ritual dos Dervixes (CAMARGO, 2002; 2006) bem como importantes reflexões bibliográficas sobre as produções em antropologia da dança (CAMARGO, 2008; 2013), as quais também me guiam nesta escrita. Além destas, Ribeiro (2011), onde se vê uma rica descrição da dança encontrada no bumba-meu-boi maranhense, e também Albernaz (2010) que versa sobre a estética (da dança, da indumentária e da música) desta mesma manifestação a partir de seu diálogo/conflito com a identidade maranhense, a indústria cultural e o turismo local. Também Zeca Ligiéro (2011; 2012), que versa sobre as danças brasileiras pelo viés das teorias da performance e do ritual apresentadas por Richard Schechner e Monteiro (2013), que reflete sobre a ideologia que envolveu o processo de formação das danças dos Congos e os Bois-bumbás no contexto urbano setecentista, no intuito de orientar a interpretação dos enredos e dramaturgia das danças populares atuais.

Dessa forma percebe-se o foco de grande parte destes trabalhos voltado para danças encontradas no próprio país, principalmente aquelas advindas de uma matriz cultural afro e/ou ameríndia. O enfoque aponta para um posicionamento político, onde se busca dar maior visibilidade e entendimento tanto à dança, como aos indivíduos que as vivenciam, em sua maior parte colocados à margem da sociedade brasileira, dialogando diretamente com o conceito de *nation building*¹⁸ apontado por Cardoso de Oliveira (2006). Tendo dado esse breve panorama, e levando em conta a pergunta norteadora deste trabalho, passo agora a apresentar alguns dos aportes teórico-metodológicos que o guiam.

1.1.2 Aprendendo a olhar a dança: a importância das categorias de análise nativas e sua historicidade.

Como já enfatizado, o questionamento deste estudo está relacionado com a forma de apresentação da dança do candombe nas situações do espaço da rua e do palco. Portanto se proponho pensar aqui sobre as formas que o candombe se apresenta quando em situações/espços diferentes, estou dialogando sobre sua estética. Sob este aspecto, Kaeppler (2012) chama atenção para o fato de que se partimos da aceitação de uma definição neutra da arte (sem privilegiar os ditames do que é entendido como arte no ocidente), onde ela é

¹⁸ Oliveira (2006) identifica que grande parte dos estudos realizados pelos antropólogos na América Latina (periféricos), diferente dos estudos europeus (centrais), tem como compromisso a *construção da nação*, através da preferência por temáticas próprias dos países de origem, incorporando uma prática política a sua reflexão teórica.

enxergada como um conjunto de formas culturais proveniente de processos criativos, então a *estética* pode ser considerada como diferentes maneiras de pensar e construir tais formas.

Por muito tempo e ainda hoje associada, dentro da filosofia ocidental, como um sinônimo de beleza e de bom gosto, a *estética*, para Kaeppler (2012) na verdade se configura como uma resposta a um princípio, a uma série de princípios ou a um sistema filosófico de um determinado contexto. A própria noção de beleza, não é algo inerente a um determinado objeto, mas um constructo mental de um indivíduo que pode ou não ser compartilhado por outros. Desta maneira esta autora propõe que quando alguém julga algo como belo ou não ela está realizando um juízo de valor, uma *avaliação*. Mas a *avaliação*, este constructo mental que considera como princípio básico da *estética*, é parte de um sistema de pensamento.

Kaeppler (2012) defende que as maneiras de pensar e julgar os movimentos de dança são em grande medida determinadas pela tradição da qual ela faz parte. Cada grupo social possui seus padrões de produção e performance de suas formas culturais. Estes padrões, que podem ser explícitos e organizados, como também implícitos, constituem a *estética* de uma sociedade. Por isso, a autora defende que para um indivíduo entender a *estética* de uma dança de outra sociedade é preciso que ele apreenda os princípios estéticos nas quais esta dança esta embasada. Desta forma a análise e a descrição da dança do candombe que é executado na rua e no palco deve levar em consideração o que os praticantes desta manifestação, espectadores e demais atores envolvidos na performance entendam o que é *bem* ou *mal* executado, ou seja, como *avaliam* a dança executada pelos personagens do folguedo.

Mas, tendo em conta a heterogeneidade das comparsas de candombe e acompanhando o processo de expansão das práticas de dança e de música desta manifestação, novos grupos e atores sociais aparecem como produtores, atribuindo ao candombe novas formas de *avaliação*. Estes novos atores e formas, por sua vez, podem ou não estar em acordo ou disputa com as categorias de análise *estética*, inicialmente propostas pela comunidade afro-uruguaia e *candombera*¹⁹. Assim, os critérios de avaliação da *estética* da dança do candombe tanto no espaço da rua como no palco, não são vistos de forma homogênea pelos seus praticantes atuais, existindo tantas formas de avaliação quanto o número de grupos sociais envolvidos em sua produção.

Entretanto, dentro de uma perspectiva mais abrangente, é possível perceber uma forma de avaliar que condiz com um candombe feito na rua e um candombe produzido para o palco.

¹⁹ Palavra/categoria que designa para os afro-uruguaios e moradores dos bairros *Sur* e *Palermo*, pessoa ou comparsa que preza o candombe e sua tradição (no sentido da preservação da história, da forma e do conteúdo de sua dança e música).

Também uma maneira de avaliar que vai de acordo com as diretrizes dos concursos, e uma que é apreendida com a prática celebrativa daqueles que vivem o candombe no cotidiano dos bairros e comunidades afro-uruguaias. A questão é como os praticantes do candombe se relacionam com estas maneiras de avaliar nas situações da rua e do palco, e que estética se produz nestes espaços em razão disso.

Citro (2012) aponta que cada tipo de dança se modifica ao longo do tempo, não só nos seus traços estilísticos, em sua estética, mas também em suas significações, sentimentos e valores que fazem parte de sua legitimação ou deslegitimação. E para Kaepler (2012) os valores sociais importantes para um grupo são comumente submetidos a uma *avaliação*. Assim, é importante perceber que as formas de avaliar a estética do candombe de hoje tem relação com sua historicidade e como sua dança se modificou ao longo do tempo. E para entender as transformações da dança e de seus valores, de acordo com Citro (2012) é preciso estar atento as *conexões* que os *performers* (aqui praticantes de candombe) realizam com outros gêneros de dança e outras práticas culturais. Para ela é *precisamente nas maneiras que os sujeitos se apropriam de tais traços (descontextualizando, recontextualizando, resignificando ou escondendo), onde se pode revelar parte dos seus posicionamentos sociais mais amplos e também suas tentativas de legitimação ou modificação* (CITRO, 2012).

Assim nos tópicos seguintes abordarei o processo histórico do candombe e de seus personagens dando ênfase às modificações em sua dança e as conexões com outras expressões culturais (seus valores e estéticas), através da literatura e da fala dos interlocutores. O olhar para a história, dando atenção ao significado atribuído à manifestação e a seus personagens ao longo do tempo, bem como para as formas de apropriação dos traços que evidenciam as conexões com outros tipos de dança, permitirá a reflexão com mais propriedade sobre o significado desta manifestação nos dias de hoje para os integrantes das comparsas e para a nação uruguaia. Bem como me possibilitará posteriormente a compreensão das formas atuais de avaliar a estética do candombe pelo olhar nativo. Estas categorias me servirão como instrumento para descrever e analisar a dança apresentada nas situações da rua e do palco em conjunto com estudiosos da dança, performance e da cultura popular (que abordarei no capítulo seguinte).

1.2 Candombe em movimento: trajetória em múltiplas vozes

De acordo com Ferreira (2001) os africanos trazidos às Américas, independente dos tipos de regimes escravocratas instaurados nos diversos países desta região, construíram várias formas organizacionais nos espaços que conquistaram, com muita luta, nas brechas do sistema de dominação vigente. Dentre essas formas organizacionais o autor evidencia as *confrarias* ou *irmandades católicas*, e as *nações*. Assim, em quaisquer das grandes cidades, especialmente na América Latina, podiam se constatar que as *nações* costumavam marchar em procissão, tocando instrumentos e dançando em vários festivais e dias consagrados, entre os quais o Dia de Reis e o Carnaval. E, na maioria dos casos, essas *nações* elegiam seus Reis e Rainhas em eventos que se tornaram conhecidos como *coroações*.

No Uruguai, desde a época da colônia, estes espaços e eventos se concretizaram como ferramentas de resistência e luta dos africanos trazidos ao sistema de escravidão implantado neste país. Levando em consideração que as duas formas de organização citadas por Ferreira (2001) estão diretamente relacionadas com o entendimento do candombe e de seu papel no decorrer da história, é importante ainda tecer algumas considerações.

Na perspectiva de Rodríguez (2006), as *confrarias*, que eram dirigidas pela igreja, tinham como finalidade controlar possíveis rebeliões dos escravos através de um forte processo de resignação destes. Ainda sobre este espaço, este autor coloca que eles eram formados por negros escravos minoritários em relação a outros povos africanos, no sentido de que por estarem em menor número estes não poderiam formar *nações*. Também faziam parte destas *confrarias* as amas que eram obrigadas a acompanhar suas donas nos cultos católicos. Entretanto, apesar do caráter opressor destas instituições, os escravos encontraram nelas formas de cultuar seus deuses sincretizando os santos católicos *San Benito* e *San Baltazar*, configurando este espaço como um importante instrumento de resistência para os escravos, onde se resolviam situações pontuais e muitas vezes negociava-se a liberdade de algum deles.

Já os eventos nas *nações*, denominadas por Rodríguez (2006) como *Salas de Naciones* (*Salas de Nação*) ou *Candombes*, tinham como finalidade a reivindicação de direitos dos africanos trazidos ao Uruguai bem como de seus descendentes, dada pelas próprias leis de cada nação africana. Nestas reuniões, pautavam-se algumas ações que tinham como intento a melhoria de vida do escravo, sendo que era majoritária a participação dos filhos naturais de africanos. Além disso, nestas salas que se localizavam em casarios velhos de Montevideú, celebravam-se rituais de casamento ou velório de acordo com as características culturais de cada nação. Também nelas, além de haver um culto às divindades dos africanos, havia uma

organização bem marcada, onde se reuniam quantias para negociar liberdade de escravos (LEGUIZÁMON, 2012).

Percebe-se que de maneiras diferentes, com um maior ou menor grau de autonomia, diante das dificuldades impostas pelo regime de escravidão, os africanos trazidos ao Uruguai e seus descendentes encontravam no festejo e na celebração uma forma de luta por melhores condições de vida. Esse argumento também está na memória de alguns dos interlocutores, apresentando o *candombe*, a dança e a música presentes no mesmo, em seu caráter de resistência do escravo no Uruguai bem como de festejo e celebração do mesmo:

“Y también el tema de la danza, en lo que es Uruguay, tiene que ver mucho con la historia que tiene el *candombe*. El *candombe* nasce entre lo que fue una cultura de resistencia y una cultura de emergencia, que fue la esclavitud, y nuestros antepasados... porque el hecho de ser puerto tiene una diferencia, las diferentes naciones convivían.”

(Chabela Ramirez, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por parte das coreografias da comparsa *Sinfonia de Ansina*).

“El tambor se usaba como resistencia. Yo tocaba y mostraba frente al amo lo que yo estoy tocando, mientras atrás hacían otra cosa. Lo famoso *quilombo*, las *cofradías*, se estaba ahí generando votaciones para esto para escaparse el esclavo.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

Assim é no contexto que abordamos acima, que o termo *candombe* aparece em Montevideu, ainda no período escravocrata, nas primeiras décadas do século XIX²⁰, como uma denominação de eventos de música e dança das *nações*. (FERREIRA, 2001; RODRIGUÉZ, 2006; MONTAÑO, 2007). Para Montaña (2007) e Leguizámon (2012) esse primeiro período está fortemente marcado por uma vigilância das autoridades que viam nestas celebrações um perigo a ordem vigente, bem como um atentado à moral pública da colônia. Ao mesmo tempo, como forma de controle, as autoridades permitiam as realizações destas celebrações em dias como o 06 de janeiro e aos domingos, através do sincretismo com os já citados *San Benito* e *San Baltazar*, santos negros, sendo o último relacionado ao Dia de Reis.

Entretanto, há ainda outra abordagem do folclorista e etnomusicólogo Ayestarán (1990)²¹ que é importante ser destacada. De acordo com este autor, os antecedentes do *candombe* estariam também relacionados a danças realizadas pelos escravos que eram incorporadas a procissão de Corpus Christi, em 1760, por ordem do governo, na época da

²⁰ A primeira menção ao vocábulo *candombe* aparece no jornal *El Universal de Montevideo* em 1834, ainda que já se fizessem referências constantes aos bailes de negros em épocas anteriores (MONTAÑO, 2007).

²¹ Obra póstuma organizada por sua esposa Flor de María Ayestarán, esposa do autor.

colônia de Montevideu. Para Ayestarán, este período se caracteriza como uma primeira etapa da história do candombe (que divide em três fases), e está vinculado ao que antecede o surgimento da manifestação “*propriadamente dita*”, dado apenas a partir do início do século XIX.

Para Tomás, estudioso do candombe e diretor do *Grupo Artístico Bantú*, a história desta manifestação também está dividida em três fases. Entretanto, a respeito dessa primeira etapa do candombe (que em seu relato coincide com o período proposto por Ayestarán), Tomás alega que é difícil precisá-la. Para ele, as crônicas de viajantes sinalizam a participação dos negros nas celebrações de Corpus Christi, mas se sabe pouco sobre as danças deste período:

“En 1760, dentro de esa primera etapa del candombe, se señala la participación de los negros en las fiestas que eran muy comunes en las colonias españolas que era la procesión de Corpus Christi. (...) Entonces en esa primera etapa no se sabe de nada, como tocaban los tambores, como se bailaba...hay danzas precursoras del candombe, son danzas que algunos testigos, algunos viajeros la veían como danzas muy salvajes, eróticas, con mucha lascivia, que no comprendían tampoco la idiosincrasia del africano.”

(Tomás Olivera Chirimini, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do *Grupo Artístico Bantú*).

Ainda sob a perspectiva de Ayestarán (1990), a segunda etapa do candombe, (colocada como o período onde esta manifestação tem seu esplendor e se caracteriza como “*candombe propriamente dito*”), inicia-se em 1800 e vai até meados do século XIX. A respeito da música, Ayestarán coloca que o candombe que se praticava nas *Salas de Nação* ou em sítios ao ar livre, era composto dos seguintes instrumentos: *tambores* (de um só remendo, cravado com tachas e percutido com um pau ou com as mãos), *mazacalla* (espécie de maracás feitos de lata com sementes em seu interior), *caña tacuara* (apoada em duas bifurcações e tocada horizontalmente com um palito), a *huesera* (ossos de animais dispostos em formato de uma escada sobre os quais se atritava um palito de osso ou de metal) e a *marimba* (que era uma espécie de arco musical na qual a caixa de ressonância era a boca de seu executante, ou uma cabaça aderida ao seu cabo). Sobre essa primeira descrição, podemos nos remeter a fala de Diego, *tamborileiro* e diretor da comparsa *Sinfonia de Ansina*:

“...Estamos hablando de que en esa época, el negro era esclavo. No habían solo los tambores, **habían otros instrumentos, y se cantaban otras cosas y se bailaban otras cosas**... estaba la clave, estaba la marimba, estaba masacalla, la agozera, la quijada de burro...”

(Diego Paredes, Tamborileiro, Chefe de Corda e Diretor da Comparsa *Sinfonia de Ansina*. Grifo meu)

Do depoimento acima se pode perceber a ênfase não só na presença de outros instrumentos e formas de tocar/cantar como também de outras danças que eram realizadas. Esta ênfase parece indicar uma suspeita sobre tal candombe, porque não havia a exclusividade do tambor. Tal questão é importante porque atualmente os tambores do candombe salientam e autenticam sua africanidade.

No que diz respeito à dança, Ayestarán (1990) nos descreve o baile de candombe nesta segunda etapa através de cinco *figuras*²², num ato que estava diretamente relacionado às Coroações de Reis. Assim a celebração apresentava inicialmente uma estrutura de cortejo, onde se veneravam *San Benito* e *San Baltazar* e os reis nas *Salas de Nación*. Nesta primeira figura se faziam presentes rei e rainha, príncipe, *gramillero*, *escobero* e homens e mulheres que acompanhavam a cerimônia. Posteriormente, na rua, estes mesmos homens e mulheres formavam bailes de umbigada (2º figura), filas onde bailavam separadamente (3º figura), rodas (4º figura) e um baile em formação livre (5º figura), que durava até o esgotamento físico dos participantes:

“ 1ª.) Cortejo: entra el Santo -- una imagen de San Benenito o de San Baltazar -- sobre una parihuela que llevan en sus hombros cuatro negros; detrás de la imagen avanzan el Rey y la Reina lujosamente ataviados, y junto a ellos el Príncipe; a manera del séquito marchan dos filas de hombres y mujeres en parejas; por último los instrumentistas a los que acompañan el *Gramillero* (¿viejo chaman?) y el *Escobero*, que hace juegos malabares con la escobilla. Sobre una elevada tarima se coloca el Santo; en otra inmediata inferior sobre la cual hay dos sillones toman asiento estas ‘majestades por un día’ como dice el viajero D’Orgbiny que alcanzó a ver Montevideo en 6 de enero de 1827. 2ª.) Formación en calle o ‘ombligada’: hombres y mujeres frente a frente, forman dos filas distantes unos tres metros. Las mujeres baten palmas y al ritmo de los tambores las dos filas se acercan lentamente, chocan los bailarines sus vientres (la ‘embigada’ de las danzas afro-brasileñas), se retiran un paso hacia atrás y repiten ese movimiento con sus caras como se fuesen a bejarse en sus mejillas, y por último se entrecruzan para colocarse en sus lugares opuestos; esto se repite muchas veces. 3ª.) Vuelos a a colocarse en calle, van saliendo al centro las parejas de los extremos de las filas y hacen suerte de parejas suelta independientes que terminan cuando alternativamente todas las parejas han realizado lo mismo 4ª) Rueda: vuelven a acercarse las dos filas y comienza una rueda de parejas tomadas de los brazos y rinden pleitesía a los reyes. 5ª.) Entrevero: se deshace desordenadamente la rueda y comienza el entrevero final, danza orgiástica en que se mezclan los conceptos de danza colectiva- hombres y mujeres sin reconocerse en pareja – y de pareja suelta independiente, que termina horas más tarde por agotamiento muscular de los bailarines: este es el Candombe propiamente dicho.” (AYESTARÁN, 1990, p. 10- obra póstuma).

Já na fala do entrevistado Álvaro, representante da ONG *Mundo Afro*, é destacada a existência da umbigada, não mais executada no candombe de hoje:

²² Para os interlocutores o vocábulo *figura* designa a parte de uma dança, ou uma etapa da mesma.

“No, no, al medida que pasa los años, nosotros tenemos la suerte que los abuelos nuestros, mi madre mi cuenta que no se bailaba así, eso que van hacer que vos ves hoy en día, no. Hoy día está bien que todos bailan así, pero no, no es ese el baile. Antiguamente se bailaba así: con las manos en la cintura, después venia el baile de la ombligada que vos ibas bailar hacia al hombre, es como una danza típica.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*)

Ainda de acordo com Tomás, que nos traz uma perspectiva histórica ao falar do candombe, é perceptível a descrição de Ayestarán bastante presente em sua fala, quando nos comenta sobre o candombe da segunda fase e sua relação com as coroações de reis:

“En los Reyes Congo se describen seis figuras: la primera es el cortejo inicial, la segunda es la formación en fila, o sea que se ponen los hombres en un lado y las mujeres de otro. La tercera es la ombligada, o golpe pélvico, se acerca bailando el hombre de la mujer, en frente a los reyes, y tratan de golpear sus dos ombligos, eso se da en varias partes de América, ¿no? Eso es típicamente africano... La cuarta sería la formación en círculo, se trata de ir adentro del círculo, hasta que el rey elige alguien con un palo que de ahí se dice que viene el escobero, que en esa época se dice bastonero, y el círculo se va cantando las bodas ...y después tenía el baile por parejas, junto al rey, y finaliza bailando el rey, o sea que estamos en la quinta figura, y la última figura, la sexta, sería el entrevero, donde se pierde toda la estructura, se entremezcla todo y termina así con los tambores al medio...esas son las figuras descritas básicamente como de las coronaciones de los Reyes Congo en nuestro país. Algo que a lo largo de lo siglo XIX va perdiendo identidad, va perdiendo importancia en la medida que se van muriendo los verdaderos autóctonos africanos por razón de edad y por razones de mucho ir a frente en lo campo de batalla.”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do *Grupo Artístico Bantú*).

Assim, até agora, no que compreende a segunda etapa proposta por Ayestarán, abordei o período que abrange a primeira metade do século XIX. Nesse sentido é importante citar que este recorte histórico é um momento de mudanças em vários aspectos, entre eles as guerras de independência do Uruguai (nos anos 1820), onde os negros eram utilizados nas frentes de batalha, e abolição da escravidão neste país, dada num processo que se inicia em 1842.

É neste período também que para Rodríguez (2006), o fim das hierarquias monárquicas das *nações* se dá. Ao adotar novas formas de eleição dos reis nestas *nações*, onde se quebra a linha hereditária antes existente, rapidamente começam a desaparecer as especificidades que diferenciavam um povo do outro, a linguagem, as tradições, a religião, fatos que produzem para este autor o nascimento do *negro uruguaio*. Assim, neste quadro as *Salas de Nações* e as *Confrarias* perdem o poder de outrora, e se transformam adaptando-se a novas situações, dando início a outras formas de agrupação dos negros no país, encerrando o que para Ayestarán (1990) se configurava como a segunda fase do candombe ou “*candombe propriamente dito*”.

Dentre estas formas as chamadas *Sociedades de Negros e Lubolos*, hoje mais conhecidas como *comparsas*, foram as que perduraram até os dias atuais, sendo introduzidas no período do carnaval, de forma mais contundente, por volta da década de 1870. Para Alfaro (2008), desde a década de 1830 já havia comparsas de negros que saíam no carnaval montevidiano.²³ Entretanto é na década de 1870 que as comparsas se consolidam como peças-chaves do carnaval da capital uruguaia, através das agrupações “*Raza Africana*” e “*Pobres Negros Orientales*”. Estas comparsas se autodenominavam de *sociedades filarmônicas*, onde se prezava a ordem e a disciplina, como forma de diferenciar-se dos primeiros *candombes* surgidos no início do século XIX. Assim, predominavam nestas agrupações polcas, mazurcas e valsas, dentro de um perfil que abarcava as reminiscências militares, frutos da incorporação dos negros ao exército uruguaio (ALFARO, 2008).

Vale salientar que essa mescla com outros ritmos, também corresponde ao início de uma busca da elite uruguaia desse período por um carnaval “civilizado”, distando-se de outras práticas antes vivenciadas desde o início do século XIX, mais precisamente em Montevideu, vistas como “bárbaras”²⁴. Coincidindo com esta busca de refinamento do carnaval, é nesse período também, mais precisamente em 1873, que tem início a primeira versão do que hoje é o *Desfile Inaugural*, caracterizando-se já nesta época como um cortejo de agrupações carnavalescas, tendo como espectadores e organizadores, lideranças políticas e famílias influentes da sociedade montevidiana.

Ainda nesse sentido Rodríguez (2006) destaca duas comparsas como marcos para o que hoje vemos nas agrupações de candombe. Uma é a já citada “*Pobres Negros Orientales*”, que o autor salienta ser uma comparsa formada por argentinos, e a outra é a agrupação “*Negros y Lubolos*” que surge em 1874, e se coloca como a primeira comparsa onde negros e brancos desfilam juntos, estes últimos com o rosto pintado de preto. A partir desta, as agrupações passam a ser chamadas de *Comparsas de Negros y Lubolos*, fato que, para Rodríguez, resulta em uma modificação das características próprias que cada *nação* dava antes a suas manifestações culturais.

Assim, Rodríguez (2006), coincidindo com Alfaro (2008), também nos aponta para influências de outras formas musicais durante a segunda metade do século XIX. Mas a

²³ Na perspectiva de Leguizámon (2012), neste ano têm-se relatos de visitas dos cortejos de candombe, após suas cerimônias ao presidente da República do Uruguai, já independente, bem como a Assessores, Ministros e Chefes Militares da época.

²⁴ No início do século XIX até meados da década de 1870 o carnaval Montevidiano era marcado com guerras de comida, águas jorrando das varandas das casas em direção aos foliões. (ALFARO, 2008). Esta ocidentalização do carnaval também acontece noutros países latinoamericanos. Araújo (1997) retrata estas disputas para o carnaval do Recife.

justificativa dele se embasa mediante a chegada de imigrantes que começam a incidir sobre a estrutura cultural, produzindo mudanças entre os povos africanos antes agrupados nas *nações*. Para este autor, as novas gerações afro-descendentes estavam mais suscetíveis a desistir dos costumes africanos e voltar-se para as tradições recém chegadas. Assim, no final do século XIX, os bailes de salão e os clubes promovidos pelas elites locais, passam a exercer grande influência sobre a prática do candombe.

Nestes espaços, os empresários de bailes, já nesta época, encabeçavam uma idéia de um candombe como um negócio de entretenimento. A nota abaixo do jornal *Ferrocarril* datada de 1883, presente no livro do próprio Rodríguez (2006), é uma crítica a esses bailes, e nos possibilita visualizar a influência dessas outras expressões sobre o candombe e sua dança:

“Hoy los candombes se han europeizado, las negritas jóvenes los han invadido para bailar nacional, es decir: cuadrillas, vales, polkas, etc. Y el baile africano solo se danza cuando los viejos y las viejas gritan muy fuerte contra los intrusos (...) Pero si el candombe negro se va, queda el candombe blanco...lo que es infinitamente peor.”
(Jornal *Ferrocarril*, 1883. Nota presente em Rodríguez, 2006. p. 57).

Na visão de Frederico, coreógrafo da comparsa Zumbaé, este também se coloca como um período de mudanças. Ao comentar sobre a modificação na indumentária utilizada nos dias de hoje pelo personagem das *bailarinas*, ele afirma:

“Capaz que todo esto, claro se da a partir de 1870-80, en esta parte empieza toda esa evolución para la espectacularidad del candombe...”
(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

Ainda sobre as comparsas do fim do século XIX e os chamados bailes, na fala do historiador Oscar Montaña, também nota-se referência a estas influências e a controversa presença de brancos nas agrupações deste período:

“Pero en toda segunda mitad del siglo XIX, de 1850 adelante, había comparsas de blancos, negros no podían participar...Las comparsas de negros eran contratadas a los mejores bailes de los blancos acá, pero los negros no podrían entrar. Los negros podrían entrar a los bailes de los blancos, pero, para que tuviera substancia tenían que contratar la comparsa de negros. Porque la comparsa de blancos, hacían determinadas expresiones de Mazurca, Minuto, Valse, y no se cuanto...y las comparsas de negros también hacían estas expresiones de origen europeo, pero se distinguían en tango o candombe. Así lo dicen las crónicas...Porque esos blancos contrataron a los negros, se pintaron de negros, para parecer africanos, pero salían hasta que así con cierta parodia y cierta burla, haciendo las danzas y todo eso. Después se tomo más en serio, pero en un principio era una cuestión hasta burlona si quiere...”
(Oscar Montaña, historiador, jurado do *Desfile de Llamadas* em 2013 e ativista da cultura afro-uruguaia).

Através da fala do historiador Montaña é possível notar a inserção do branco nas comparsas mediante um caráter inicial de burla, de zombaria. Os negros tinham direito ao ingresso a determinados espaços, como os bailes no *Teatro Solís*²⁵, através de um interesse e um fascínio pelas formas musicais do candombe e outros ritmos tocados pelos negros, que não eram de conhecimento dos brancos. Num momento posterior, onde se dá a junção de negros e brancos nas comparsas, consolidando a denominação *Sociedades/Comparsas de Negros y Lubolos*, é que o candombe passa a ser visto com certo respeito. Pode-se ainda refletir, mediante a fala dos interlocutores e autores até então descritos, que a preferência por esta denominação, ao invés dos *candombes* (como eram chamadas as festividades na época das salas das *nações*) se faz em razão de uma busca crescente do fortalecimento da presença do branco nestas agrupações.

Esse pensamento pode ser corroborado por Ayestarán (1990), que considera a segunda metade do século XIX, como a terceira fase da manifestação, onde, para ele, o candombe “*propriamente dito*” desaparece. Ainda de acordo com este autor, estes bailes sociais no *Teatro Solís* que ocorriam entre as décadas 1870-1880 foram grandes responsáveis pela expansão das *Comparsas de Negros y Lubolos*. Já para Rodríguez (2006) a perda das particularidades culturais ocorridas neste período, que inclui o progressivo desaparecimento das *Salas de Nações*, a inserção do branco na manifestação e as modificações decorrentes desse fato, é uma das transformações mais sentidas que identifica como um processo de aculturação no candombe. Entretanto, apesar da associação ao desaparecimento do candombe ou de uma aculturação do mesmo, as décadas de 1870 e 1880 também guardam relação com o início das construções dos *conventillos*.

Considerados como territórios férteis para o candombe, os *conventillos*, que eram habitações de baixo custo construídas num primeiro momento para a forte leva de imigrantes europeus chegados nesta época no Uruguai, passam a ser habitados pelos afro-uruguaios, na medida em que a população imigrante européia consegue melhores condições financeiras e deixam tais habitações. Dessa maneira, pouco a pouco, estas residências passam a ser ocupadas pela comunidade afro-uruguaia, configurando o conjunto de bairros onde estavam localizadas estas moradias como a *cuna*²⁶ do candombe.

Assim, através dos *conventillos* encontrados nos bairros *Sur*, *Palermo* e *Cordón* é que as *llamadas* tomam força ao longo do século XX. As primeiras *llamadas* possuíam um caráter

²⁵ Teatro Municipal de Montevideu.

²⁶ Vocábulo que se aproxima da definição de território e/ou celeiro em português. O termo é amplamente utilizado pelos colaboradores desta pesquisa quando se referiam aos bairros marcadamente afro-uruguaios, principalmente *Sur* e *Palermo*.

de celebração, e tinham como característica convocar (*llamar*, justificativa do nome) os *tamborileros* das comparsas destas localidades e *conventillos* para tocarem candombe nos referidos bairros ou ainda visitarem outros. Sem figurinos específicos, os tambores saíam em celebração durante as festas de Natal, Ano Novo, Dia de Reis ou em algum acontecimento popular²⁷ (MONTAÑO, 2007; RODRIGÉZ, 2006).

Em paralelo a este espaço de resistência e celebração, no qual se configuram estes bairros, nos anos 1900, se estabelecem os concursos entre as comparsas em *tablados* (palcos montados nas ruas de Montevideu), tendo-se registros das primeiras competições oficiais de candombe neste âmbito, datando de 1905, conforme consta na documentação disponibilizada pela DAECPU (*Diretores y Asociados de Espectáculos Carnavalescos de Uruguay*), onde a comparsa “*Negros de Asia*” sai como vencedora do concurso²⁸.

Mas essa relação não se deu de forma harmoniosa. Já nos primeiros anos destes concursos se apresentam tensões mediante comparsas de negros e de brancos. Para Alfaro (2008), em contraste com o entusiasmo gerado pela aceitação das citadas orquestras das *sociedades filarmônicas* das décadas de 1870 e 1880, agora nos anos 1900, a aparição de comparsas mais identificadas com o ritmo do candombe levou à rejeição destas por parte das elites. Logo através das referências desta autora, nota-se a disputa entre comparsas de negros e comparsas de brancos, na medida em que estes concursos passaram a privilegiar uma estética ligada aos moldes mais “clássicos” de um candombe dos brancos. Fazendo com que, no ano de 1903, as comparsas de negros se recusassem a participar de tais concursos:

“Luego de haber ocupado puestos de privilegio en los certámenes carnavalescos de las décadas de 1870 y 1880, al filo del nuevo siglo los negros estaban cansados de versen postergados una y otra vez por las preferencias de los jurados que privilegiaban sistemáticamente a las muy diversas propuestas presentadas por las agrupaciones de blancos. En razón de ello, en 1903 resolvieron ‘no concurrir a ningún tablado donde no se ofrezcan dos clases de premios, uno para negros y uno para blancos’. Desde una perspectiva de larga duración, ese reclamo configura el punto de partida para una incipiente delimitación de ‘categorías’ que se ampliaría y se afianzaría definitivamente en los años siguientes.” (ALFARO, 2008, p.41).

Em acordo com esta perspectiva, as primeiras décadas do século XX, são marcadas por uma tensão estabelecida entre o adaptar-se e o resistir. Se por um lado os *conventillos* se colocam como importantes pontos onde o candombe era vivenciado em forma de celebração, por outro a busca pela participação por parte da comunidade afro-uruguaia num contexto mais

²⁷ Mais adiante será visto que as *salidas de tambores* se aproximam deste caráter festivo das *llamadas* antigas.

²⁸ Informação disponibilizada por esta Associação na página: <http://www.daecpu.org.uy/Ganadores/sociedad-de-negros-y-lubolos.html>. Consultado em: 05 de agosto de 2013

amplo, levava a uma tentativa de aproximar-se aos moldes dos bailes realizados pelas elites brancas.

Nessa perspectiva, para Rodríguez (2006), no que diz respeito ao seu estudo sobre movimento negro no Uruguai, a década de 1940 se configura como um período em que a coletividade negra passa por cisões, onde as anteriores reivindicações sociais desta, até então unificadas pela luta contra o racismo, são deixadas de lado para beneficiar posturas elitistas, que fazem nascer uma “burguesia” negra:

“La mimetización con la sociedad blanca es total y la sumisión a sus formas es permanente. La rebeldía solo se expresaba en las comparsas y en el candombe, y este mismo, es desplazado por los cantos líricos y el baile colonial de <<Los Lanceros>>.” (RODRIGUÉZ, 2006, p. 154).

Assim, nesse contexto de cisão do movimento negro uruguaio na década de 1940 é que surge a A.C.S.U.²⁹ (*Asociación Cultural y Social Uruguay*). Fundada por setores conservadores do *Partido Colorado* (um dos partidos mais tradicionais no Uruguai), a A.C.S.U. foi a primeira organização social de negros que se formou em Montevideu. Para Plastino (2013), foi através de uma demanda desta associação que os desfiles das comparsas (que ocorriam de forma espontânea nos bairros *Sur* e *Palermo*), passam a configurar um caráter de concurso, sendo institucionalizado em 1956 o primeiro *Desfile de Llamadas* pela *Intendencia de Montevideo*. Também no ano de 1945 é que de acordo com Alfaro (2008), inicia-se o *Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas*, no palco do *Teatro Municipal de Verano del Parque Rodó*³⁰. Inicialmente projetado para espetáculos de ballet, música clássica e óperas, esse teatro, através de um projeto da *Intendencia* que promovia o barateamento das entradas, passou a figurar espetáculos populares, entre eles as já existentes comparsas de candombe (no teatro mais conhecida como *sociedades de negros y lubolos*) além das expressões culturais das *revistas*³¹, *parodistas* e *humoristas*³² e as *murgas*³³.

²⁹ Esta associação existe nos dias atuais sob a sigla ACSUN (*Asociación Cultural y Social Uruguay Negro*).

³⁰ Desde 1986 passa a ser chamado de *Teatro de Verano Ramón Collazo*.

³¹ Surgidas por influência dos teatros de revista internacionais, principalmente da Argentina, as *revistas* aparecem como categoria no carnaval uruguaio na década de 1930, priorizando o baile e a beleza das mulheres integrantes destes grupos. A partir da década 1980 esta expressão passa a priorizar também a incorporação de textos com temáticas sociais, utilizando-se além do baile, o canto em sua exibição. (ALFARO, 2008).

³² Também nas primeiras décadas do século XX, a categoria *parodistas* tem seu início, muito se confundindo com a expressão popular *humoristas*. Entretanto a distinção entre ambas reside no fato de que as primeiras se baseiam em músicas populares conhecidas do grande público e as satirizam em um quadro primordialmente musical, enquanto que os *humoristas* realizam entre quadros musicais diálogos e monólogos onde narram as *humoradas* (piadas). (ALFARO, 2008).

³³ Em linhas gerais, a *murga* é uma expressão cultural e gênero musical uruguaio que aparece no início do século XX, e remonta influência da cultura espanhola no país. Compostas de coro, música e teatro, as murgas são integradas por grupos de 13 a 17 pessoas (em sua maioria homens) que entoam quadros musicais com temáticas

Dessa forma, a década de 1950 se coloca como um divisor de águas para as práticas do candombe e sua dança. Além do processo em que o cortejo da rua passa a ter caráter de concurso/competição em 1956, é neste período também, no ano de 1952, que a DAECPU se consolida enquanto instituição, organizando as competições das agrupações de carnaval no palco. Consolidando a transformação “*de um regime de carnaval estritamente amador, a um carnaval profissional, retribuindo as comparsas com prêmios em efetivo acordo com seus merecimentos*”³⁴, dando cada vez mais ênfase ao carnaval montevideano como um “*carnaval de espetáculos*”, conforme propõe Carvalho Neto (1967 apud Frigerio, 1995).

Nesse sentido, a memória de grande parte dos interlocutores da pesquisa, quando questionados a respeito do momento histórico da passagem do candombe da rua para o palco está centrada na década de 1950. Embora desde o final do século XIX e início do século XX, como indicado pela literatura, o candombe já tivesse sido de diversas maneiras apresentado nos palcos, em tabladros montados nos bairros, no *Teatro Solís* e nos já citados bailes, é a instituição da competição e do concurso que consolida a prática constante de tais apresentações até os dias atuais.

Também os personagens tidos como característicos da comparsa nos dias de hoje, coincidem em grande parte com as descrições dos cortejos deste período, com a diferença de alguns personagens que foram abandonados e outros que passaram a ter uma maior importância para a manifestação. O registro que se tem da dança desse período é de autoria da bailarina e também folclorista Flor de María Ayestarán (1966), esposa do citado Lauro Ayestarán, que se deteve nos aspectos que condizentes com o baile e os personagens presentes no candombe da década de 1960. Assim, para ela figuram como principais personagens da comparsa deste período os *niños*³⁵, o *gramillero*, a *mama vieja*, o *escobero*, as *negras jóvenes (e vedettes)*, os *negros jóvenes*, os *tamborileros*, e como personagens forâneos da época o *oso margarita*³⁶ e o *travesti*³⁷. Em sua descrição da dança percebe-se estreita identificação com o

relacionadas à crítica a questões atuais relacionadas à política, cultura e a sociedade uruguaia. Juntamente com o candombe a murga montevideana também recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2009, sendo uma das expressões populares mais vivenciadas em Montevideu e no Uruguai. (ALFARO, 2008).

³⁴ Informação disponibilizada no site da DAECPU, em artigo de Adamo (2002) referente à história da instituição. Disponível em: <http://www.daecpu.org.uy/Daecpu/historia-de-daecpu-por-isabelino-larraz-adamo-ano-2002/1952-UNIDAD-%E2%80%93SOLIDARIDAD-%E2%80%93RESPETO-MUTUO.html>.

³⁵ Neste período era comum crianças saírem na frente das comparsas com trajes semelhantes ao das *negras (bailarinas)* e *negros jóvenes (bailarines)*. Hoje não é mais possível ver crianças nos desfiles. Estas passaram a experimentar o candombe através do *Carnaval de Las Promesas*, uma espécie de festejo de carnaval feito para crianças em Montevideu.

³⁶ Personagem que representava um urso que fazia acrobacias com o corpo e simulava sua morte nos desfiles de carnaval. A autora menciona sua existência como pertencente ao carnaval montevideano, sendo independente da comparsa.

que é colocado como baile do candombe nos dias atuais. Mas interessante notar que, em relação a dança das *negras jóvenes* (*bailarinas*) e *negros jóvenes* (*bailarínes*), a autora destaca o caráter de baile de *pareja suelta* (dançavam soltos o candombe um com o outro) entre estes dois personagens, que como será visto mais adiante, nos dias de hoje não se posicionam como tal. Também evidencia que neste período havia a influência do samba e da salsa na forma de executar o passo típico do candombe por algumas das *negras jóvenes*.

Além das semelhanças com o corpo de baile da década 1950-1960, a lembrança recorrente a este período também se dá pelo fato de que algumas das comparsas que são colocadas como referentes exemplos de autenticidade da manifestação surgem ou despojam neste período. Nesse sentido, a comparsa *Morenada* (oriunda do conventillo *Medio Mundo* do bairro *Sur*, representante do modo de tocar *Cuareim*) e a comparsa *Fantasía Negra* (advinda do bairro *Palermo*, representante do toque *Ansina*) até os dias atuais são lembradas pelas famílias afro-uruguaias. Além disso, a partir destas comparsas é que surgem outras vigentes nos dias de hoje, como as comparsas *Cuareim 1080* e *Sinfonia de Ansina*.

Ainda sob a perspectiva histórica, um ponto importante a destacar, antes de adentrarmos numa compreensão dos personagens e as estruturas dos cortejos e espetáculos, é o regime ditatorial ocorrido no Uruguai. Ocorrida entre os anos 1973 até 1985 a ditadura influe diretamente na conjuntura dos bairros afro-uruguaios e dos *conventillos* onde emergiram estas comparsas. Neste período, por implementação de um projeto de modernização do governo os *coventillos Medio Mundo* (bairro *Sur*), *Ansina* (bairro *Palermo*) e *Gaboto* (bairro *Córdon*), são demolidos causando grande impacto na vida dos afro-uruguaios, que são em sua maioria expulsos destes bairros. Entretanto, para muitos dos interlocutores, apesar de seu caráter opressor, a década de 1970 terminou por dar início a uma maior expansão³⁸ do candombe no país e ainda a um aumento de seu caráter de resistência.

Assim, em decorrência da conjuntura vivida na ditadura, a partir da década de 1970 há um aumento vertiginoso do número de *comparsas* nos concursos, tanto no que se refere ao

³⁷ Na sua descrição deste personagem, a autora discute de maneira parcial sobre sua opinião do travestir-se enquanto desvio de conduta, não se detendo na descrição do baile em específico, embora mencione que o figurino utilizado pelos homens que se travestiam correspondia em semelhança aos das *negras jóvenes* (*bailarinas* da época).

³⁸ Interessante notar que, no Brasil, Albernaz (2004) aponta para processo semelhante no que diz respeito à manifestação do Boi no Maranhão, onde a ditadura para esta autora também termina por ampliar as práticas do folguedo no estado. Falarei com mais detalhe do processo de expansão da manifestação em decorrência da ditadura no capítulo 03 deste trabalho.

Desfiles de llamadas, como aos espetáculos do *Teatro de Verano*³⁹. Essa crescente inclui o aparecimento cada vez maior de comparsas não necessariamente ligadas às comunidades afro-uruguaias, despontando surgimento de agrupações de outros bairros e de outros departamentos do Uruguai participando do *Desfile de llamadas*, num número cada vez maior de integrantes, como afirma o *tamborilero* Paco:

“Sí éramos mucho menos. En el año 1987 eran 10 comparsas, 12, no mas, ¡ahora son 40 comparsas!”

(Paco, *Tamborilero* da comparsa *Cuareim 1080*).

Coincidindo com a fala dos interlocutores Segantini (2010) afirma que o carnaval no Uruguai, desde a década de 1980 começa a formar um novo perfil de festa popular. E, no fim dos anos 1980 e início dos 1990, a expansão e difusão do carnaval são incrementadas pela possibilidade de ganhos econômicos, ligados à indústria fonográfica, permitindo uma mercantilização da cultura carnavalesca. Conseqüentemente nota-se um aumento na quantidade de grupos, dos lugares para apresentações destes, bem como um aumento na quantidade de espectadores.

Diante desta crescente, na atualidade o candombe passa por um momento em que é colocado como representante de uma identidade nacional e um dos ícones do carnaval deste país. Em 2009, é reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Desta maneira, a partir deste contexto é que passo, no tópico que segue, a discutir sobre os personagens hoje presentes nas comparsas de candombe, sua caracterização e como eles são vistos em termos de significado para seus praticantes.

1.3 Seres em Movimentos: personagens e transformações

Como visto no item anterior, o candombe e sua dança passaram por muitas mudanças ao longo de sua história. Na literatura existente a respeito desta manifestação é possível observar muita informação que descreve como era a estrutura da dança nas comparsas e seus personagens, no período correspondente a existência das *Salas de Nación*, e durante a primeira metade do século XIX. Entretanto, depois desses momentos, visualizam-se as influências de

³⁹ Embora neste concurso o aumento de comparsas seja menor em razão do investimento alto que demanda os espetáculos realizados na competição realizada no palco, como será visto com mais detalhe no segundo capítulo deste trabalho.

ritmos europeus, e a partir da década de 1960 da salsa e do samba (F. RODRÍGUEZ DE AYESTARÁN E A. AYESTARÁN, 1990) mas não se fala exatamente como eram as danças e os personagens que compunham as comparsas. Nesse sentido, a explicação por parte dos atuais praticantes do candombe a respeito do surgimento e do significado de alguns personagens da manifestação possibilitará o preenchimento de algumas das lacunas do item anterior, tanto no que concernem aos aspectos histórico-sociais, como da configuração da dança da comparsa e seus personagens.

Os principais personagens do candombe de hoje, como referidos na introdução, são: o *portaestandarte*, os *portabanderas*, os *portatrofeos* (que carregam os símbolos da *media-luna* e da *estrella*), as *bailarinas* (ou *negras jóvenes*), a *mama vieja* e o *gramillero*, o *escobero*, o(s) *bailarín* (es) (ou *negros jóvenes*), a(s) *vedette*(s) e os *tamborileros*. Nesta sequência, estas figuras ordenam-se nos concursos e desfiles realizados no espaço da rua (figura 01).

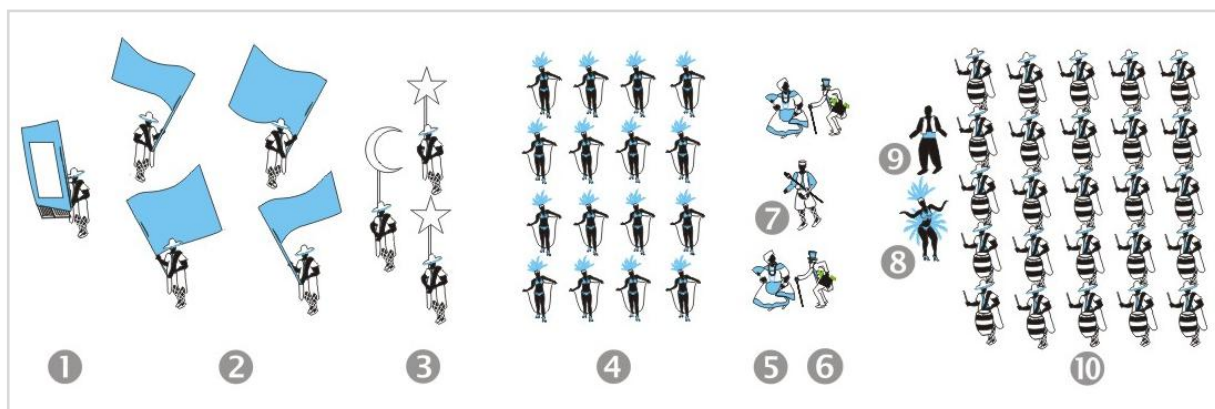


Figura 01- Ilustração do posicionamento no espaço dos personagens nas comparsas de candombe atuais: 1. Portaestandarte; 2. Portabanderas; 3. Portatrofeos (estrellas y media-lunas); 4. Bailarinas; 5. Mama Vieja; 6. Gramillero; 7. Escobero; 8. Vedette; 9. Bailarín; 10. Tamborileros. Fonte: Ilustração produzida pela autora.

Dentre os personagens colocados como mais tradicionais pela literatura ou, na fala dos interlocutores, “*los personajes más típicos*” dentro de uma comparsa estão a *mama vieja*, o *gramillero* e o *escobero*. (MONTAÑO, 2007; GRABVIKER, 2007; ALFARO, 2008). Essa alegação se dá segundo estas duas fontes, em razão deles serem as figuras dramáticas que existem desde a época das *Salas de Nación* e do Uruguai colonial. Além do percurso histórico destes personagens, a *mama vieja*, o *gramillero* e o *escobero* são ressaltados por terem formas de se movimentar específicas, pois estão vinculados ao *candombear* (passo característico do candombe), que será descrito com mais detalhe adiante, e com uma dramatização relacionada aos papéis que ocupam e ao significado a eles atribuídos pelos seus performers.

As *bailarinas*, *bailarínes* e as *vedettes*, compreendem outro grupo de personagens com ricas descrições nas entrevistas realizadas. Sobre as *bailarinas* e *bailarínes* verifica-se um discurso que agrega legitimidade a estas personagens, enquanto figuras pertencentes à comparsa, pois remetem aos *negros jóvenes* e *negras jóvenes* que bailavam candombe no século XIX. Enquanto que, no caso da *vedette*, a lembrança se dá pela sua contradição de não ser uma personagem típica e ao mesmo tempo a ela ser atribuída tanta visibilidade e importância nos dias de hoje.

O *portaestandarte*, os *portabanderas* e os *portatrofeos*, são também figuras consideradas importantes para o conjunto da manifestação. As colocações dos colaboradores em relação a estes se resume ao papel que o estandarte, a bandeira e o troféus (*media-luna* e *estrella*) tem de comunicar/anunciar a comparsa que está ali presente, pouco se reportando à performance dos participantes que realizam estes personagens.

Os *tamborileros* também são percebidos como personagens pelos interlocutores. Na fala dos praticantes de candombe a preocupação com o toque (música) se sobrepõe à movimentação destes, embora alguns dos entrevistados identifiquem que ao tocar o *tamborilero* também dança. Além disso, muitas das comparsas se dedicam à criação de coreografias e evoluções de entradas e saídas dos tambores principalmente para as situações de competição.

Desta forma, nas linhas abaixo serão abordadas cada uma das figuras dramáticas da comparsa dando maior atenção a como os interlocutores as vêem em termos de significado. Em conjunto serão vislumbradas as danças destes personagens, mas ainda sem nos reportarmos a análise do movimento em relação ao espaço/situação. A finalidade é perceber algumas das classificações estéticas, que tem bases históricas e conceituais (AYESTARÁN; 1953; AYESTARÁN, L.; F. RODRÍGUEZ DE AYESTARÁN E A. AYESTARÁN, 1990; MONTAÑO, 2007; GRABVIKER, 2007; ALFARO, 2008) que os interlocutores utilizam e acionam para definir a dança de cada figura dramática. Assim, como já colocado nos aportes teóricos deste capítulo⁴⁰, aspectos que condizem à descrição do movimento dos personagens identificados na fala dos interlocutores como categorias que classificam o bom ou mau desempenho do *performer*, serão desde aqui vistas com atenção para uma melhor compreensão dos princípios estéticos nativos que regem a dança no candombe.

⁴⁰ Como já referido na introdução, para a observação e entendimento dos valores imbricados na *avaliação* da estética da dança (Kaeppler, 2003) apresentada por cada personagem, parto do relato dos interlocutores, atentando para o apontamento destes para o movimento corporal, a estrutura (ordenamento no conjunto da manifestação) e a experiência sensorial (Citro, 2012).

1.3.1 *Cuerpo de Baile*

a) **Portaestandarte, Portabanderas e Portatrofeos (*Estrellas y Media-Lunas*):** os símbolos, a noite, as cores, a *nação*, o bairro.



Figura 02- Portaestandarte da comparsa *Senegal*. Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 03 – Portabanderas da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*. Fonte: foto produzida pela autora.

O *portaestandarte* (figura 02) é o primeiro personagem que aparece no desfile da comparsa. Ao estandarte está vinculada a data de fundação e/ou o ano de apresentação do qual a comparsa está participando naquele momento.

Sua importância é revelada pela designação do nome da agrupação, do tempo de existência desta ou ano do desfile, e pelas cores e símbolos que se inserem e que fazem referência a identidade da comparsa. De uma maneira geral a alusão aos *portatrofeos* através de desenhos de *estrellas* e *media-lunas* já se fazem presentes na confecção destes estandartes.

Os *portabanderas* (figura 03), juntamente com o *portaestandarte*, complementam o sentido de unidade e identidade da agrupação anunciando a procedência da comparsa. Na visão dos entrevistados, as cores que eram exibidas pelas bandeiras e estandartes nos primeiros candombes identificavam as *nações* (ou seja, as nações africanas dos componentes das comparsas). Nos dias de hoje elas passam a representar os bairros e/ou as próprias comparsas:

“...y el portaestandarte dice de que nación venís... acá de que barrio, de que comparsa, antiguamente de que nación venías... eso es el estandarte... viene adelante el portaestandarte, la nación, las banderas, los colores...”

(Andrea, *vedette* e professora de candombe).



Figura 04 – Portatrofeos da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*. Fonte: foto produzida pela autora.

De acordo com Ramos (2009) os *Portatrofeos* (figura 04), que carregam a estrela – “*estrella de cinco puntas*” - e a lua - “*media luna*”, evocam o respeito que os antepassados africanos tinham com os símbolos astrais, e também com a noite:

“Las banderas representan cada nación, a los colores. Y la estrella y la luna también, tiene que estar porque ellos hablan de la noche, de la música, la brujería de las noches.”

(Andrea, *vedette* e professora de *candombe*).

“Los trofeos significan la noche de *candombe* era algo que ellos salían en los rituales en la noche, pero también representan los símbolos musulmanes porque es una estrella, una media luna, y tiene toda esa mítica de ellos, ¿no? y son símbolos que antes todo mundo quería llevar.”

(Tiburón, diretor da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

De uma maneira geral, pode-se dizer que em sua maior parte os integrantes que cumprem a função de carregar estes elementos são homens e sua vestimenta se assemelha a utilizada pelos *tamborileros* da comparsa, sendo composta pelo *dominó* (espécie de jaleco com as cores da comparsa), *remera* (camisa de malha), bombacha gaúcha colorida, alpargatas, meias pretas (com fitas brancas ou vermelhas que as envolvem pela perna⁴¹), e chapéu de palha cobrindo a cabeça (conforme exemplos das figuras acima). Nos concursos também se pode notar alguns com maquiagens e pinturas nos rostos.

Como já colocado, estes personagens são levados em consideração mais pelos elementos e símbolos que devem ser apresentados (mediante uma defesa da tradição ou do cumprimento das normas do concurso) do que pela performance dos integrantes que os carregam. Assim, apesar de sua importância simbólica para o conjunto da manifestação, diante de sua pouca elaboração na movimentação e do esforço que exige por conta do peso destes elementos, estes são os lugares menos disputados em uma comparsa:

⁴¹ Alguns dos interlocutores entrevistados, quando se referiam a estas fitas vermelhas ou brancas (que envolvem as meias pretas) alegaram que estas simbolizam a carne, o sangue e os ossos expostos pelos escravos quando eram submetidos aos castigos na época da escravidão no país. Estas fitas na indumentária se repetem não apenas nos *portaestandartes*, *portabanderas* e *portatrofeos*, como também no *escobero* e nas vestes dos *tamborileros*.



Figura 05 – Exemplo de comparsa com *Portabanderas* ordenados em coreografia. Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 06 – Exemplo de *Portabandera* passando a bandeira por cima do público espectador. Fonte: foto produzida pela autora.

“Y ahora todo para conseguir...por ejemplo te exigen 15 banderas para las llamadas y yo desde ese último día que estoy para conseguir alguien que me lleve una bandera y los tres trofeos...”
(Tiburón, diretor da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

“Capaz que venga algún portabandera también, ¿no? porque como son personas que tiene sus movimientos por ahí, no requieren tanto, ya saben cómo tiene que hacer...”

(Sílvia, coreógrafa da comparsa da ONG *Mundo Afro*).

“Mi primera vez tenía 12 años y para bailar o tocar o lo que sea, tenía que pasar por un montón de etapas. Yo por ejemplo para poder bailar tendría que primero llevar una bandera. Entonces llevé una bandera en el primer año, ya en segundo año como que mi padre ya me empezó a meter un poquito y surgió mi baile de gramillero dentro del Teatro de Verano.”

(Sérgio Gares, *gramillero* da comparsa *Cuero pa Ti*).

Assim, na fala dos entrevistados foi possível constatar pouca preocupação em relação à movimentação destas personagens. Apenas no que diz respeito aos *portabanderas*, nota-se em algumas comparsas um cuidado em elaborar coreografias que façam luzir os tecidos grandes das próprias bandeiras de forma

ordenada (figura 05), contribuindo para a visão global da comparsa (item que pontua nos concursos) e/ou também uma tendência pela busca do diálogo com o público que toca os tecidos quando os *portabanderas* deslizam as bandeiras sobre a cabeça da platéia (figura 06).

b) *Bailarinas*: *negras jóvenes*, diversão, coreografia, alegria, robôs, bonecas de corda, *chiquilinas*⁴².

Como já dito anteriormente, as *bailarinas* são associadas às *negras jóvenes* da época colonial. Entretanto nos dias de hoje, uma de suas principais atribuições é bailar na comparsa o passo típico do candombe. As *bailarinas*, ainda segundo o relato de intérpretes que constam

⁴² Expressão utilizada pelos entrevistados para denominar jovens/adolescentes no feminino.

no documentário “Tambores do Uruguai”⁴³ (NEVES e NECCHI, 2008), servem como uma espécie de preparadoras para a chegada dos tambores. Por isso, nos relatos aqui descritos, poderá se notar uma grande ênfase no que estou considerando como categorias estéticas nativas, que avaliam a dança de uma forma mais crítica a partir destas personagens (KAEPPPLER, 2012). Assim, o que se percebe na maioria das colocações a respeito das *bailarinas* é a presença de um discurso que apresenta uma dança que se torna cada vez mais estruturada, chegando ao momento atual a ser realizada, em quase todas as situações em que ocorre, através de coreografias marcadas:

“Antiguamente el cuerpo de baile era mixto, bailaban bailarín joven, la bailarina joven, y era lo del baile de lo ombligo, se hacia lo que era el entrevero, y bueno nada, después como que se fue como fue europeizando un poco porque fue como que empezó a introducirse de alguna manera, otro tipo de danza, otro tipo de técnica, el bracito así, el culito allá, porque antes se bailaba descalzo y hoy por hoy tiene vez una sandalia de 20 cm de taco, taco aguja, o sea que ya pertenece a otro tipo de danza, ¿no? Y es así hay como, ha tenido una evolución muy importante y como a paso agigantados, ¿no? Sin dudas que si miras a lo que era el candombe antes, se trataba de representar lo que cada bailarina o bailarín sentía, no era como ahora que es tipo coordinación, bracito allá, piernita allá, la manita tiene que ir así, antes era como mas se representaba salía como vos sentías el candombe.”

(Paula, coreógrafa e *vedette* na comparsa *Las Cuerdas de Ejido* e *vedette* na comparsa *Senegal*).

“(...) Y se trata de hacer un exhibición del cuerpo, ¿no? Lo que pasa que claro, es un baile erótico, como tiene la mayor parte de los bailes, porque la mujer provoca el hombre y el hombre la sigue al tratar así, es un juego (...)”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do *Grupo Artístico Bantú*).

“Como se bailaba antes, hoy en día las chiquilinas están haciendo un paso mismo que te parecen una salsera...o sea con las piernas van de lado y más abierta...”

(Andrea, *vedette* e professora de candombe).

“(...) Esta gente que ahora está saliendo en la comparsa que nunca bailaron candombe y capaz porque está de moda y te quiere enseñar candombe, pero lo no agarran bien porque no lo sienten y todavía eso que tiene que hacer coreografía y ahí que va ensuciando el baile verdadero del candombe.”

(Tiburón, diretor da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

Notam-se já nestas falas, sobre o significado da *bailarina*, algumas categorias estéticas nativas que irão perpassar todo este trabalho. Pode-se identificar, por exemplo, a uniformidade da dança determinada por uma coreografia (“*bailarinas robôs*”), ou a grande amplitude do movimento e a influência de outros tipos de dança (“*salseras*”) como fatores de reprovação no entendimento do que é a dança da *bailarina* numa perspectiva de busca pelo

⁴³ Projeto Experimental de Graduação na Faculdade de Comunicação Social da Universidade de Brasília sob a orientação do Profº Drº Pedro Russi. Disponível em: <http://www.videolog.tv/video.php?id=348454>. Acesso em: 20 de out. de 2012.

baile autêntico (que perpassa a historicidade do personagem na manifestação). Em um movimento contrário, o *sentir* aparece em quase todas as falas relacionadas ao candombear como característica positiva que atribui ao performer um baile de candombe legítimo, a partir da busca de uma partitura coreográfica improvisada que dialogue sempre com o toque dos tambores. Além destas, a *sensualidade* e a *elegância* (pouca amplitude do movimento) são características prezadas na fala dos atores.



Figura 07 – Bailarinas da comparsa *Sarabanda*. Exemplo de indumentária mais próxima da roupa da *vedette*. Fonte: foto produzida pela autora.

Ainda nesta perspectiva, também o figurino ao longo do tempo foi modificando-se e tornando-se mais luxuoso com plumas e muito brilho (uma mudança que ocorre com quase todos os personagens da comparsa), bem como diminuindo de tamanho e exibindo mais o corpo das jovens, gerando outros adjetivos classificadores do que é colocado como tradicional e do que não é:



Figura 08 – Bailarinas da comparsa *Cuareim 1080*. Exemplo de indumentária do tipo *rumbera*. Fonte: foto produzida pela autora.

“Ahora hay algunas comparsas que no respectan eso de la tradición de lo baile de la candombera, porque iban más bien vestidas, porque venían con una pollera larga y abierta adelante para poder bailar bien, o una pollera corta, pero siempre tapando, y como tipo rumbera era la tradición, pero era más tapado.”

(Tiburón, diretor da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

Para Andrea essa mudança tem influência a partir da inserção da *vedette* no candombe, ao comentar sobre o uso de sapatos altos pelas *bailarinas*:

“Para que tengas una idea del candombe en el lugar. Hoy en día usamos tacos, ¿no? O sea cuanto más alto, mas estilizado. Pero si vos miras videos antiguos, zapatos chatos y apoyando todo el pie. La mujer bueno, levanta el talón, por el tema del taco...por estilizar, y porque eso lo introdujo la vedette, que fue el último personaje que entró.”

(Andrea, *vedette* e professora de candombe).

Assim de uma maneira geral, com raras exceções muito se apresenta nas comparsas a *bailarina* de acordo a indumentária apresentada pela *vedette* (figura 07), com biquíni ou maiô decorado com lantejoulas e brilho, plumas na cabeça ou chapéu com plumas, salto alto e algumas utilizam uma calda *rumbera* que cobre a parte posterior do corpo (figura 08).

- c) **Mama Vieja:** rainha, mãe, ama de leite, vendedora de quitutes, senhora, sábia, ciumenta, paqueradora ou “*coqueta*”, resmungona, guardadora da tradição, Oyá, Oxum e Yemanjá, companheira, grande, corpulenta, vivida.

Sempre colocada como um dos personagens mais sábios da comparsa, ao lado do seu companheiro o *gramillero*, a *mama vieja* traduz na voz dos interlocutores o arquétipo da mãe negra ao longo da história do candombe no Uruguai. Embora nos registros das épocas das *Salas de Nación* ela não seja denominada dessa forma, a *mama vieja*, é vista por alguns como a representante da antiga Rainha das *nações*. Para outros sua imagem está relacionada com o papel que esta passa a ocupar já no século XIX a partir da independência do Uruguai e da abolição da escravidão, como ama de casa e alimentadora:

“La mama vieja también no hay acuerdo sobre sus orígenes, no se sabe, hay un antropólogo que trato de estudiar a la raíz de eso, y se perdió en el tiempo, no pudo encontrar la raíz de la cosa. Son cosas que se pierden en el tiempo. Que en cada carnaval aparecen una comparsa, pero la comparsa no está completa si no aparecen estés personajes. Unos autores lo tienen que la mama vieja es la representación de la Reina de las coronaciones de los Reyes Congo. Otros dicen que representa cuando Uruguay se convierte en estado libre, en los mercados, en las casas, esta las que venden pasteles, negras muy buenas cocineras que hacen pasteles, empanadas, y llevan una canasta vendiendo eso en las calles, y que también representa y tiene una vestimenta parecida. Es vestimenta es físicamente es parecida a las bahianas, coinciden que son negras, son grandotas, y que llevan un cesto una canasta donde lleva la venda de sus cosas. Y un paño en la cabeza, con color llamativa, o roja, o blanca...un delantal, un pañuelo en la cabeza, tiene caravanas, como tienen las bahianas, collares, todas esas cosas...eso la mama vieja, ¿no? También acuerda ese personaje era ama de los niños, que era símbolo de status dentro de la sociedad blanca uruguaya. Porque tener una ama de crianza era tener una negra que gozaba de la confianza de los amos, que as veces tenía hijos suyos que lo seguía criando y muchas veces lo amamantaba, amamantaba también a los hijos de los amos, eso se ve en la historia de la literatura de latino América, muchos que fueron criados por una negra. Y esa negra a su vez es importante porque, la negra vieja transmitían a sus hijos y a sus descendientes, costumbres que tenían sus antepasados, y son cosas que venían de África, hay cuentos, hay leyendas, hay poemas, con significados típicamente africanos que tienen que ver mucho con la naturaleza, la naturaleza y el hombre, ¿ no? y eso se transmite. Por lo tanto decimos que la mama vieja es la Reina, la pastelera, la ama de crianzas.”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do Grupo Artístico *Bantú*).

Ainda para Ana e para outros interlocutores, o significado desta personagem para a manifestação vincula-se à detenção das tradições e uma relação com espiritualidade e religiosidade, bem como para um cuidado com a saúde e bem estar dos integrantes:

“La otra parte es que la mama vieja con su abanico bendice y limpia, y hace una reza y siempre en beneficio de la vida, siempre apuntando a la salud, siempre apuntando al bien estar en general, y es la que ayuda al gramillero a convocar, con los tambores a los ancestros, para que ellos se comuniquen...”

(Ana, *mama vieja* da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

Essa relação com a espiritualidade também pode ser enxergada através do vínculo com o candomblé. Para Chabela, o significado da *mama vieja* relaciona-se com orixás femininos, através do vínculo com as forças da natureza que estas representam e são encarnadas por esta personagem:

“(...) Pero para mi la mama vieja tiene que ver con Oxum, tiene que ver con la mae Oxum, estamos en un país que es un estuario, es un Rio y es un Océano, tiene que ver con Yemanjá, las dos llevan su abanico, la mama vieja también lo lleva, y tiene que ver también con Oyá. Oyá es un orisha que ustedes creo que conozcan...”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

No que diz respeito à descrição das características da indumentária da *mama vieja*, suas vestes são explicadas pelos entrevistados por uma origem associada às roupas doadas pelos amos, como também pelas funções que esta mulher passa a desempenhar na casa dos patrões e/ou no cotidiano do Montevideu do século XIX, com colares, pulseiras, brincos de argola, saias longas e largas, avental, pano na cabeça, cestas de pastéis, sombrinha, leque.



Figura 09 – *Mama Vieja* bailando com seu leque e saia na *Llamada de San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.

Aliada a estas características, pode-se notar que a descrição da *mama vieja* vem acompanhada de um pensamento sobre o corpo da mulher que a representa. Assim na explicação dos interlocutores constituem-se como qualidades ligadas à imagem corporal da personagem os adjetivos grande, gorda e farta.

Tais elementos identificadores desta personagem se estabelecem quase como parâmetros para a representação da *mama vieja* nas comparsas de candombe. Pode-se dizer, de uma maneira geral, a partir da fala dos interlocutores, que as qualidades ligadas à imagem corporal (corpo, figurinos e acessórios)

são fatores determinantes para a postura e os movimentos que ela apresenta em sua dança (figura09):

“Abanico, pollerón, que la mama vieja eran las señoras grandes, llenitas, va con cadencia, paso el milongón, de cadera cadenciado, prácticamente caminado pero con gracia, con soltura, con un giro, como que como las bahianas, con un giro va coqueteando, va ayudando su compañero, tiene que llevarlo, y abanico y sombrilla...siempre lleva collares, pollerones amplios.”

(Andrea, *vedette* e professora de candombe).



Figura 10 – *Mama Vieja* no *Desfile de Colonia Del Sacramento* bailando com seu companheiro *Gramillero*. Fonte: foto produzida pela autora.

Aliada a estas questões, a relação que a *mama vieja* estabelece com o *gramillero* é imprescindível na visão dos entrevistados para que se estabeleça sua dança. Assim exibe-se em geral uma narrativa que envolve o cuidado da *mama vieja* para com o *gramillero*, no que diz respeito a saúde e o desgaste físico deste, mas também a manutenção da parceria do casal, constantemente ameaçada pela paquera ou *coqueteo* do *gramillero* com as *bailarinas* ou *negras jóvenes* (figura 10):

“Tiene una parte actuada la mama vieja, porque viene con el gramillero, que le da un ataque por su pareja que es la mama vieja, y ella le da aire por que el viejito se va quedando... y el gramillero que de repente se va mirando una gurisa joven, una bailarina, y ella tiene que llamar su atención.”

(Tiburón, diretor da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

Agrega-se a isto, além da forma corporal, a idade:

“A pesar de sus años es una persona muy linda, porque trata de demostrar todo su conocimiento, ¿no? por los años vividos, en ese desfile, ella muestra, a pesar de estar un poquito encorvada, a pesar de los dolores, de los pies y de la pierna, de los años, es muy elegante, ¿sí? ¡Y muy coqueta!”

(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

Por ter uma idade mais avançada este casal dança e caminha a passos mais lentos. Dessa forma, bailam ao compasso do ritmo *milongón*, que seria uma espécie de candombe mais cadenciado tocado durante o cortejo, que estabelece uma estreita relação com a dança e a dramaticidade apresentada por estes dois personagens.

Além disso, por ser uma personagem que demanda muito respeito, a *mama vieja* também possui qualidades de movimento relacionadas tanto no que condiz à dramaticidade e

à narrativa que constrói com o *gramillero* como ao movimento que realiza sozinha, estabelecendo parâmetros de análise da *performer* que executa esta personagem na visão dos entrevistados:

“La mama vieja tiene que hacer el giro, ese giro que hace así, quiebra...es importantísimo para el candombero, y tiene que tocar tiene que mirar eso, por que vos cuando tocas, para hacer el personaje típico tienes que tocar con cadencia, el ritmo tiene sonar rico, sonar bien.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

“Y bueno yo particularmente lo bailo como candombe. No se lo ve mis pies pero yo bailo como candombe, cuando camino. Y trato de bailarlo como que estuviera ya viejita, o sea mi cuerpo mismo agachadito, ya que soy alta en cima, tengo una postura de agacharme, bailo mismo candombe con los pies, como se estuviera haciendo de bailarina, y llevando siento es como el coqueteo, y el abanico te lleva muchísimo a eso de sensual, y la mirada con un abanico puede ser, el abanico me encanta, entonces digo es un arte, ser negra vieja es un arte, y no tiene que llegar hasta viejita, viejita, para poder hacer más, me encanta.”

(Mariela, ex-vedette e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

Em um caso mais pontual, Chabela aparece como interlocutora que traz a dança do candombe, e principalemnte dos personagens típicos, como vinculada a uma religiosidade, que para ela também se traduz como um parâmetro de análise da performance destes no candombe:

“Pero por ejemplo, te nombro una que era la Coca Casal, ay no me acuerdo el nombre de la Coca, que bailaba descalza. Era religiosa, y bailaba divinamente, nadie sabía ni porque, ni como. Casacaveles tenía. Y se hablaba mucho de Mazumba de la Selva también era una mujer, yo llegue a verla de muy niña y tiene una forma particular de bailar. Y todo mundo decía que giraba demás, y era religiosa también. Y ves a una Nora Fernandez, quien viene a ser una heredera de Coca Casal, en parte como que imita mucho los pasos de la Coca, es religiosa. Y ves algo en eso de la Arrascaeta. Te doy nombres ¿no? Tiene una forma especial, y es religiosa. Y habrán otros, que yo no se si son religiosos pero si cruzan de una forma... Las mama viejas que yo he visto, también es una prima mía que también es una mama vieja Adriana Gularte, es una mama vieja espectacular. Porque se mete adentro de un tambor, se meten adentro de esas cosas que hacemos los tambores juntos, chico, repique y piano, chico, repique y piano, de esa conversación, se meten, pueden entrar y salir de esta conversación. Vos sabes que alguna comparsa van aquellas personas que van sonriendo a la gente con su abanico, con su pollera, muy bien ataviadas, y van...pero no están viviendo.... la mama vieja para desplegar su axé en su danza, en su giro, no deja de bailar.”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Assim, percebe-se que determinados grupos e pessoas definem e legitimam a estética e o discurso da dança desta personagem através de diversos fatores como o estabelecimento de uma narrativa construída junto ao *gramillero*, o passo cadenciado e sua relação com a música, a necessidade da relação com um determinado tipo de corpo (corpulento, velho) ou a

simulação/entendimento da movimentação de uma pessoa com este tipo de corpo, o jogo de giros, o bailar livre, o saber candombear com os pés, de forma harmoniosa, elegante e/ou com sobriedade, o uso do figurino na movimentação e ainda a religiosidade da *performer*.

- d) **Gramillero:** Rei, bruxo, curandeiro, negro, velho, sábio, *coqueta*, feiticeiro, *yuyero*⁴⁴, médico, Ossaim.

Da mesma maneira que a *mama vieja*, o *gramillero* também possui como referências a época das *Salas de Nações*. Entretanto, no caso deste personagem os registros apontam para a existência desta denominação desde essa época, ao lado do Rei das antigas coroações. Repito aqui a descrição de Ayestarán (1990):

“ 1ª.) Cortejo: entra el Santo -- una imagen de San Benenito o de San Baltasar -- sobre una parihuela que llevan en sus hombros cuatro negros; detrás de la imagen avanzan el Rey y la Reina lujosamente ataviados, y junto a ellos el Príncipe; a manera del séquito marchan dos filas de hombres y mujeres en parejas; por último los instrumentistas a los que acompañan el *Gramillero* (¿viejo chaman?) y el escobero (...).” (AYESTARÁN, 1990, p. 10- obra póstuma).

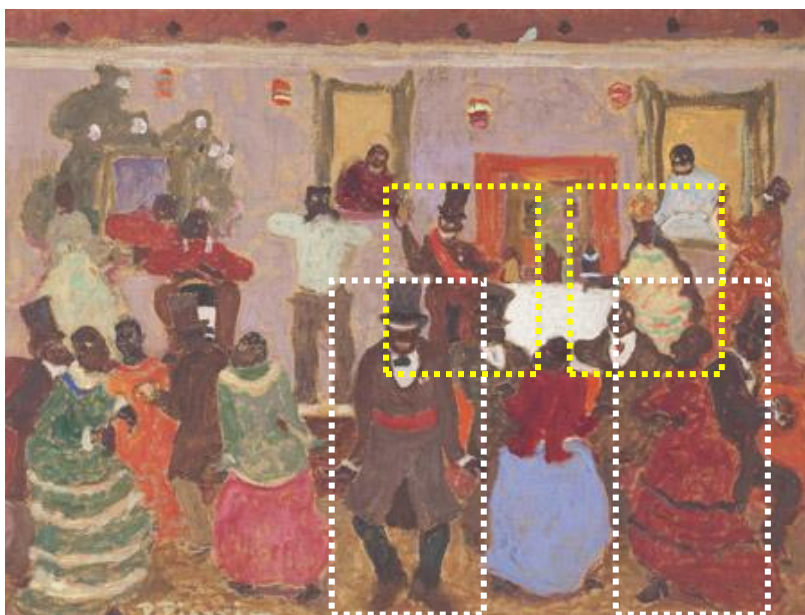


Figura 11 – Quadro do pintor uruguaio Pedro Figari (1861-1938), intitulado *Candombe* (1922-1930). Em pontilhado amarelo a representação do Rei e da Rainha das *Salas de Nação*. Logo abaixo, em pontilhado branco exemplos de imagens pictóricas acionadas como modelos da indumentária dos *gramilleros* e das *mamas viejas*. Fonte: Museo Figari - <http://www.museofigari.gub.uy/>.

Também muito se associa a imagem do *gramillero* e da *mama vieja* às *Salas de Nação* através dos quadros do pintor uruguaio Pedro Figari⁴⁵ (1861-1938).

Os quadros deste artista (exemplo na figura 11) aparecem como um registro pictórico que é acionado por muitos dos praticantes do candombe como fonte de criação para o figurino destas

⁴⁴ Expressão nativa que denomina aquele que domina a sabedoria das ervas (*yuyos*), curandeiro.

⁴⁵ Pintor, advogado, escritor e político uruguaio reconhecido pelos entrevistados como uma figura importante para o candombe em razão de suas obras relacionadas à manifestação no período que compreende o final do século XIX e início do século XX.

personagens, bem como para o entendimento de seu simbolismo e percurso histórico, na busca por um candombe autêntico

Para os entrevistados o *gramillero* é percebido como a representação do lugar do Rei das antigas salas de nação, mas também como o médico da *nação*, com suas ervas, *yuyos* e *gramillas* que passa a ocupar o lugar de autoridade dentro da comparsa com o fim das *nações*, como uma espécie de título herdado:

“El rey, bueno, algunos autores dicen que es el hechicero, el curandero. El hechicero que lo tenía las tribus africanas, que cuando se transportan a América se transforma en el curandero. El curandero que tiene sabiduría y poder para curar cualquier mal, a través de yuyos, de yerbas que conoce muy bien de eso, ¿no? está representado por un viejo, o sea representa un viejo, puede ser un muchacho joven, pero la cosa es que representa un viejo que camina con dificultades, que baila...”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do *Grupo Artístico Bantú*).

“Y el gramillero tiene algo del rey también, de la presencia del rey. El tema del rey, por lo general, cuando se lo vestían los amos, para quedar bien, y a su vez competir con otros amos, trataban que sus esclavizados tengan buena vestimenta, sobre todo los que era reyes.”

(Oscar Montaña, historiador e ativista da cultura Afro-uruguaia).



Figura 12 – Na ordem disposta, de cima para baixo: *Gramillero* da comparsa *Cuareim 1080* e *Gramillero* da comparsa *Zumbaé*, no *Desfile de Llamadas 2013*. Fonte: fotos produzidas pela autora.

Assim, os seus significados de curandeiro e pessoa mais idosa refletem-se em sua indumentária, composta por bengala, casaco (espécie de fraque remetendo à época colonial), maleta onde leva suas ervas e barba postiça:

“El gramillero también es una persona con mucha sabiduría, que muchas veces el gramillero de hoy en día usa una barba artificial, que antes era una barba real. Y la barba simbólicamente significa sabiduría, que ha pasado muchos años, entonces ahí faltaba que el gramillero lleve barba, hoy día verdadera muy poco, es muy difícil...Pero el gramillero representa ese conocimiento, esa sabiduría, ese respecto de toda la comparsa a esa persona. ¿Y por qué se llama gramillero? Porque lleva un maletín que lleva gramilla, la gramilla son los yuyos, las yerbas...Eso como yerbas medicinales, acá se dice yuyos o gramilla. O sea comienza que tenía la medicina para los males de la nación. Era lo que conocía todas las mezclas y toda las medicinas...que eso se fue aprendiendo con el tiempo, con los años de vida.”

(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

O baile do *gramillero* também é bastante observado pelos interlocutores, principalmente

porque na visão dos entrevistados ele revela o significado que o *performer* dá ao personagem. Para muitos sua dança está estritamente relacionada com a narrativa dramática que estabelece com a *mama vieja* (figura 12). E, da mesma forma que esta personagem, o baile do *gramillero* é analisado pelos entrevistados também diante de um entendimento do movimento do corpo de uma pessoa idosa. Nesse sentido, características como o *temblequeo* (tremores), o caminhar lento (ao ritmo do *milongón*) e cortado (pausado), a ausência de saltos, os apoios que o performer utiliza e a narrativa que constrói, se configuram como formas de avaliar o desempenho da dança deste personagem:

“Más cortado, más encorvado, más como que le cuesta caminar el negro viejo, y como que la mama vieja lo seduce para que el siga adelante...”
(Patrícia, *mama vieja* da comparsa *Zumbaé*).

“Entonces el temblequeo, por los años, por la sabiduría, entonces la danza de ellos es como un milongón, no puede ni nunca reascender, siempre van a paso de un personaje mayor... Pero esto para ayudar, ¿no? con la mama vieja, el baile es con la mama vieja, va acompañando el ritmo del milongón caminando su temblequeo, que se puede caer y ella lo está ayudando, todo con temblor y con gracia también, con elegancia, como un señor, pero se cansa y se queda ahí y la mama vieja viene ayudarlo a darle aire, para que continúe el paso. Lo recorrido de las llamadas.”
(Andrea, *vedette* e professora de *candombe*).

“Hace movimientos de viejo, o sea como se estuviera cayendo, como que tiene dolores en el cuerpo...o sea camina lento...tiembla...mas o menos ahí anda, es su movimiento.”
(Luiz Alejandro, *gramillero* e *tamborilero* da comparsa *Cuareim 1080*).

“Un gramillero que todo mundo le conoce mucho, y yo también lo conozco y tengo grande aprecio pero no me gusta como baila que es un amigo muy querido, ¿ha? Pero no me gusta como baila. Porque el hace una cosa mezclada de Cantinflas con un toque de electricidad, y que queda así...y el gramillero para mí no es eso. Si bien se habla de una energía, el temblequeo habla de una incorporación de un momento que llega la entidad, no estamos hablando... o de que sea tan viejo que tienes un Parkinson, no estamos hablando de hacer una mezcla de Cantinflas con, o yo no sé, con algún otro personaje de televisión con unos saltos...unas cosas, que el dueño de las hojas Ossaña, porque Ossaña ya es por sí, Ossaña le falta una pierna, Ossaña no está en una situación de hacer eso... Yo que sé, no quiero dejar las cosas al aire...”
(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

“Se enfrasca mucho lo que es parecido a los *preto velhos*. Cuando hay toque para mama vieja para el personaje típico se trabaja mucho con el milongón, porque ahí es cuando quiebra el cuerpo, el gramillero, y vos podes decir, ves un anciano de 80 años, como es el gramillero, se está hecho así todo chiquitito y vos tocas el tipo de baila, quiebra el cuerpo, uno queda impactado. Y vos imagínate cual es el cambio cuando pones un muchacho joven, porque eso el no puede hacer.”
(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

“Con respecto al gramillero pasa lo mismo, los jóvenes al escuchar tenían un ritmo... ¡Y incorporaron ese ritmo en el baile de gramillero! y yo les digo, ¿Qué están haciendo? ¿Break dance...?! De repente en tu misma casa en una reunión, vos miras si tienes personas mayores a tu redor mira como se mueve aquella persona mayor. Si tu vas a una plaza, como se sienta, como camina esa persona mayor, si tiene un bastón más todavía. Entonces va si uniendo, porque tu personaje es eso, es una persona más de 80 años, por eso esta grande barba, por eso esa peluca blanca. Entonces si vas a representarlo tienes que unir todos esos elementos y que vos lo transportas a ese baile. Entonces uniendo todos esos elementos, vos ahí lo manifestas, el paso cansado, de aquel viejito que no puede con su pierna, el movimiento de los hombros tener una estabilidad, ¿Me entiende? Entonces todo eso vas manifestando en el baile. Viste que son distintos bailes que lo unís. Porque de repente estamos haciendo show y me dan una silla, y de repente se me dar a sentarme, de repente en Teatro de Verano, que vos tienes que estar sentado o algo, vos no vas a sentar así. Ya te sientas como aquel viejito que se sienta en una plaza. ¿Cómo te vas a parar? ¿Te vas a parar como un resorte? no, te tienes que parar con aquella dificultad que la edad te da.”

(Sérgio Gares, *gramillero* da comparsa *Cuero Pa Ti*).

Pode-se perceber também, diante das três últimas falas o entendimento desta personagem e sua movimentação com o significado atribuído à religiosidade, como também uma associação do entendimento do baile do *gramillero* com uma questão geracional. Assim os interlocutores remetem aos performers mais jovens um mau desempenho devido à busca destes por movimentações que denotam outras referências para o baile desta figura, como colocado pelo *gramillero* Sérgio Gares, ou ainda a impossibilidade de realizá-lo pela pouca idade e experiência de vida como coloca Álvaro.

e) Escobero: bailarino, malabarista, *bastonero*, limpa os maus espíritos.

O *escobero* também é um personagem identificado com o período das *Salas de Nação*. Ao lado do *gramillero* ele figura em muitas das descrições dos autores até então citados. Sua principal característica e função, segundo grande parte dos interlocutores, é a responsabilidade de afugentar os maus espíritos da comparsa. Inicialmente chamado na época *Salas de Nação* como *bastonero*, porque bailava com um bastão, por volta da década de 1860 passa a utilizar uma vassoura (*escoba*), modificando a partir de então sua denominação para *escobero* e também seu figurino, como ilustra a descrição de Gonzalito:

“Siempre el escobero cuando salió, el escobero de la década de 1800...final del 1860, recién surge, cambia el bastón por una escoba. La escoba esta por allá, y cambia la indumentaria también, lo único que mantiene son los taparrabos, que antes el bastonero de las salas de naciones, utilizaban la ropa de los amos, levita, galera, el pantalón que le daban, y usaba las mejores galas en este día, pero con los taparrabos y el bastón. Cuando pasa a ser el escobero, se transforma en ele escobero, ya ahí

usan cintas en los pies, cruzados, que tiene un significado, bombachín, simulando también el pantalón de los amos, ¿no? un buso negro y una bombina, la bombina era para proteger espiritualmente su cabeza. Y después el cambio de telas, las nuevas modas de telas, ya estaba formada mas a los que es el carnaval de Rio, ¿no? Los espejitos, los cascabeles, la cintas, que son los trofeos que nos legaron aquellos africanos y que se daban cuando se iban de nación a nación a salvarse, entonces por eso los espejos, cascabeles, entonces era el adorno que se ponían en sus taparrabos.”

(Gonzalito, *escobero* da comparsa *Cuero Pa Ti*).



Figura 13 – *Escoberos*. Na ordem disposta de cima para baixo: O *escobero* Gonzalito (Comparsa *Cuero Pa Ti*) e o *escobero* Polo (Comparsa *Cuareim 1080*). Fonte: fotos produzidas pela autora.

Também da descrição de Gonzalito é possível perceber uma gama de significados atribuídos as vestes deste personagem. Na época das *Salas de Nação* vestia-se com as roupas dos amos, composta por terno, colete, calça e os *taparrabos*⁴⁶. Quando passa a ser *escobero* conserva alguns destes itens, como os *taparrabos*, mas também utilizando fitas nos pés, bombacha gaúcha (como a dos amos), calça negra, boina⁴⁷, espelhos e chocalhos (figura 13). Para Gonzalito estes últimos três itens representam troféus concedidos aos *escoberos* que “*iam de nação a nação a salvarem-se*”. O que nos remete ao entendimento já colocado anteriormente das *nações* como centros de ajuda mútua para os escravizados no Uruguai.

Posteriormente ao período das *salas de nação*, sobre o seu processo histórico, também, de

acordo com Tomás e com Gonzalito, houve um momento em que o *escobero* dançava um tipo de baile que se chamava “*a la buena*”. Neste, *escoberos* de comparsas rivais se encontravam nas ruas dos bairros *Sur* e *Palermo* e disputavam sua habilidade em dançar com a vassoura sem deixá-la cair:

“Una época se existía un baile de escobero que se llamaba “a la buena”. Que era una especie del baile de capoeira, distinto pero parecido, entre dos escoberos rivales que trataban de desafiar un al otro, al suelo, el que caía al suelo perdía la contienda.

⁴⁶ Vestimenta masculina de uma peça atada a cintura que cobre a parte posterior e anterior do *escobero*, por cima da bombacha ou calça gaúcha que usa.

⁴⁷ Espécie de gorro/chapéu ou semelhante ao *filá* da umbanda brasileira. Para Gonzalito serve para proteger sua cabeça enquanto realiza o papel do *escobero*.

Entonces eso como originaba muchos problemas, muchos conflictos, las autoridades lo eliminaron.”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do *Grupo Artístico Bantú*).

“En la época del 1900, los escoberos bailaban *a la buena*⁴⁸, a la buena quiere decir que antes no había una intendencia o una comisión municipal de fiestas, no existía. Y se organizaban para ver, tú tienes una comparsa y tú tienes otra, ¿Pero quién era que desfilaba primero? Entonces se disputaba los personajes, los representantes eran los escoberos, se formaba toda una cuerda de tambores en un círculo y bailaban ahí en el medio los dos. Se podrían hacer zancadillas, codazos, se podrían pegar, pero que si no te cayera la escoba...”

(Gonzalito, *escobero* da comparsa *Cuero Pa Ti*).

Assim, até os dias de hoje, para a maioria dos entrevistados, o *escobero* é um bailarino que realiza movimentos com destreza com a *escoba* (vassoura), varrendo seu próprio corpo e realizando movimentos no ar para afugentar os maus espíritos da comparsa:

“El escobero es ese como que va barriendo y limpiando el camino para que los tambores suenen bien, y tiene todo una elegancia el escobero, y va bailando y haciendo malabar con la escoba, pero en realidad la tradición dice que él es que va barriendo el camino para los tambores por que va barriendo toda malas ondas, por eso la escoba.”

(Tiburón, diretor da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

“El viene a ser el bastonero, entonces en eso momento se radica es escobero lo que hace con su escoba es limpiar ahí dentro de la religión, yo conozco mucho de la religión, pero es limpiar los malos espíritus con su escoba, y bueno, y acá ahora se usa, se dice que limpia el paso de los tambores, el paso de la comparsa, y se limpia el cuerpo, porque el se pasa la escoba, ¿no?”

(Fabian, diretor da comparsa *Senegal*).

Aliado a esta questão ritualística dentro da comparsa, como indica a última frase da fala anterior, é ressaltada a religiosidade de alguns dos praticantes de candombe. Apresentando-se uma questão controversa neste personagem relacionada com sua função e a ligação desta com a representação de Orixás:

“El escobero también, pero es el bastón de mando, en Nigeria eso tiene su valor. Cuando se sale el bastón de mando es porque está mostrando algo, está diciendo algo. Después se le pone la escoba y la escoba lo asoció a Ossaim, a Xapana, quiero decir, pero no es. Porque para eso está el brujo. Que viene limpiando. Por eso que hay una confusión. El escobero es bastonero, el brujo es que limpia, para que pase una cuerda, y todo el cuerpo de baile.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

⁴⁸ Esta expressão também é utilizada pelos interlocutores para se referir nos dias de hoje aos personagens típicos, *mama vieja*, *gramillero* e *escobero*, bem como aos integrantes do grupo que bailam livremente em decorrência de sua larga experiência com a dança do candombe e a execução dos personagens que desempenham. Mais adiante neste capítulo voltarei a esta questão.

Já a avaliação da movimentação deste personagem no geral, atualmente, é vista pelos interlocutores através da propriedade de bailar ao ritmo dos tambores e ter uma boa destreza com a vassoura que porta. Entretanto, sob este último aspecto, o *escobero* chega a ser a identificado muitas vezes como um malabarista, o que para os entrevistados é motivo de confusão no entendimento desta figura dramática:

“(…) Y entonces el escobero tiene que bailar, tiene que ser malabarista, pero tiene que bailar al ritmo del compás. Pero lo que pasa, y que la gente entiende mal, es que el escobero es un malabarista, cien por cien, y no es así (...). Lo que pasa si es que tiene un simbolismo esa escoba, y además de hacer malabarismo tiene que saber bailar. Porque acá hay muchos que hacen muchos malabarismos con la escoba, como que se fuera una pelota de futbol. Entonces le pegan a la escoba por todos lados, le pegan por el taco, por la punta del pie, por la rodilla, o sea la tiran por arriba, por abajo. Pero eso para divertir a un circo. Vos has visto por ejemplo, bailarines extranjeros que hacen cosas inverosímiles, cosas increíbles con la escoba, pero el escobero no es eso...el escobero tiene que bailar candombe...”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do *Grupo Artístico Bantú*).

“Al escobero lo han dado, últimamente, lo han convertido en un malabarista. (...) Pero la escoba que tiene que hacer es limpiar. Limpia su cuerpo. Limpia el aire, limpia hacia arriba, hacia abajo, hacia costado, limpia la gente, se limpia a él, eso de pasarse. (...) El escobero limpia, el escobero no va nada haciendo malabarismo por gusto. Hay dos que para mí son bien significativos, tres. Julio Gonzalez (Gonzalito), Pedrito Ferreira, Julito (el hijo de Gonzalito), y déjame ver otro y esta Cacha Ferreira que ya falleció. Y mira que no cuento muchos, que tiene esa forma de baile. Porque el escobero es un bailarín antes que nada. Un bailarín que va limpiando, un bailarín que tiene una función espiritual bien importante, porque no puede dejar de bailar para hacer eso.”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Diante de tais atribuições de significado, as movimentações que são esperadas do *performer* que realiza o *escobero* pelos entrevistados transitam entre a relação espiritual que estabelece com os movimentos da vassoura (passando-a por várias partes do corpo), o virtuosismo e a destreza da execução destes movimentos, e deslocamentos circulares no espaço, que são também indicadas nas falas anteriores:

“Mi baile es mas de deslizamientos y de saltos, ¿no? Por justamente por el instrumento que estoy manejando. Esa es la expresión de mi baile. Porque yo tengo que cuidar de mi instrumento y saber que suerte de pasos puedo hacer. Que es otra cosa que eso no te hable el otro día. Porque vos puedes ver, ‘ah ese muchacho hace eso’. Y sigue con eso y sigue con eso, y lo lio del escobero es que haga distintas cosas. Que vaya manifestando en su baile distintas cosas. El desarrollo de la escoba, por como era su manifestación de espantar los malos espíritus y los malos presagios por su mismo eje. No pero, abarca todo el cuerpo, atrás y adelante, de los pies a la cabeza, después hay eso que son mas para show, que son otras espectacularidades que se tiene que hacer, que son mas para show. Pero lo tradicional es eso.”

(Gonzalito, *escobero* da comparsa *Cuero Pa Ti*).

Entretanto para Gonzalito há uma diferenciação por parte do *escobero* que associa os movimentos em torno do corpo como algo mais tradicional, enquanto que “outras espetacularidades”, como menciona, são realizadas no show.

Mais adiante, na análise das situações em que o candombe se apresenta, a dança do *escobero* será também mediada por esta colocação, bem como pelas demais formas de descrição desta personagem pelos outros entrevistados.

- Outros protetores/afugentadores do mal



Figura 14 – Brujo no Desfile de Llamadas na ONG Mundo Afro. Fonte: foto produzida pela autora

Atribuídos a uma função que se assemelha a do *escobero*, encontram-se novas inserções na comparsa que são as figuras do *brujo* e os *orixás*. Personagens exemplos de que a comparsa também agrega símbolos e representações ao longo do tempo, para se diferenciar das demais, ou se posicionar ideologicamente no carnaval, estas figuras também se associam a idéia de protetores e afugentadores do mal, porém por vias diferenciadas.

Apesar de não encontrar na literatura que versa sobre o candombe a figura do *brujo* (figura 14), nos desfiles que pude presenciar e alguns artigos presentes na internet, ele se apresenta como mais um componente de algumas comparsas.

No desfile da ONG *Mundo Afro*, esse personagem aparece, e a ele é atribuída a função de limpar/afugentar os maus espíritos, lugar que para outros interlocutores está associado ao *escobero*, como visto na sua descrição.

Além deste personagem algumas comparsas utilizam outras representações para defender seu pensamento relacionado ao ritual/religiosidade dentro do candombe. Entre estas representações estão os *orixás* (figura 15). A presença de *orixás* está associada de forma mais explícita à comparsa *Sinfonia de Ansina*. Para este grupo, eles representam os guias da agrupação:



Figura 15 – Orixás na comparsa *Sinfonia de Ansina*, em homenagem ao ano de Xangô. Fonte: Foto produzida pela autora.

“(...) En nuestro caso van los orishas, adelante nosotros, porque los orishas son los que nos guían, tiene que ir adelante.”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*).

A cada novo ano o grupo modifica as homenagens aos orixás que são representados conforme a entidade que está regendo aquele ano. Entretanto é importante notar, que, dentre os entrevistados, Chabela foi a interlocutora que sempre relacionou e

defendeu o vínculo do candombe e de seus personagens dramáticos com o candomblé. Assim, apesar de sua comparsa ser uma das únicas a realizar a representação das figuras dos orixás, aqui se faz importante mencionar que esta inserção é reconhecida por integrantes de outras comparsas e espectadores. Identificando em *Afrogama* e *Sinfonia de Ansina* representantes legítimos de um pensamento do candombe ligado às religiões de matriz africana de forma explícita. Isso porque, em outras falas também se repetiu a idéia de que, as religiões de matriz africana, em especial o candomblé, são evidenciadas nas comparsas através das cores que a agrupação privilegia naquele ano, mesmo que isso não seja colocado de uma forma clara ao público:

“Lo que yo te decia que hay mucha gente si esta involunrada dentro de lo que es candombe, que también esta involunrada en religión, y muchas veces optan por usar eso, los colores del orisha que rige el año...este año que viene no se bien que es que lo rige... por ejemplo, acá por ejemplo ¿no? que tiene verde, amarillo, rojo es como que supongamos que este año sea de Iansã, el rojo de esta misma comparsa yo voy a usar simbolicamente para mi, no es que de repente yo voy a decir a todo mundo, simbolicamente para mi voy a usar por eso de repente, voy elegir ese color entre los cuatro que hay...”

(Paula, coreógrafa e *vedette* na comparsa *Las Cuerdas de Ejido* e *vedette* na comparsa *Senegal*).

Desta forma, através de ambas as figuras (*brujo* e orixás) nota-se a preocupação com o aspecto ritual e com a proteção à comparsa desde o início do cortejo. Fato evidenciado pela preferência dos interlocutores em que estes guiem, e venham na frente da agrupação junto com os símbolos (ao lado dos *portatrofeos*), abrindo os caminhos para o bom desfile da comparsa. Entretanto, tendo a compreensão que estes personagens não são evidenciados pela maioria dos entrevistados, como o é a figura do *escobero*, sendo colocado como principal afugentador dos maus espíritos, darei preferência a análise do movimento deste último nas situações da rua e do palco (capítulo 02 destes estudo).

- f) **Vedette:** *Josephine Baker*, elegante, *candombera*, *Rosa Luna*, *Marta Gularte*, simpática, livre, corpulenta, 90-60-90.

Considerada por muitos como uma personagem não constituinte da comparsa, a *vedette* aparece nas agrupações a partir da década de 1950, coincidindo com o período das institucionalizações dos desfiles e concursos, conforme abordado aqui ao tratar da história do candombe:



Figura 16 – Josephine Baker, 1925.
Autor: anônimo. Fonte: <http://www.histoire-image.org/>

“Al medio del siglo XX, 1950-1956 surge en el carnaval uruguayo la figura de la vedette. La figura de la vedette es totalmente, no es tradicional, es algo que llegó pero no es tradicional. Llega la figura de la vedette por el tema de los musicales y los cabarets franceses, ¿no? Y una vedette muy conocida que era Josephine Baker, que estuvo acá en Uruguay, y bueno, impactó mucho, y se toma esa figura como una figura que se destaca frente al resto. Porque es una mujer voluptuosa, una mujer elegante, fina, que sabe bailar, muy sensual, y que todos los hombres la miran, la desean. Pero no es tradicional la vedette, que hoy en día no puede faltar en una comparsa, es un personaje que llega luego de que la comparsa ya está formada, que tenía un sentido, que tenía una tradición y todo eso.”

(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaê*).

“La vedette es un personaje traído de teatro de Cuba, ¿Tá? cuando hacían allá esos espectáculos como hacen ahora esas revista que hacen en Argentina y todo eso, entonces cuando Marta Gularte viaja...en realidad viene antes, viajaron era Josephine, ella fue a Cuba y bueno y lo incorpora acá ese personaje a la comparsa.

(Fabian, diretor da comparsa *Senegal*).

Contrariamente ao fato de ser uma personagem estranha a comparsa, com influências que remontam os cabarés franceses, cubanos (ou outras nacionalidades), ao teatro de revista, e à figura de *Josephine Baker*⁴⁹ (1906-1975) (figura 16), se comparada aos personagens mais tradicionais, a *vedette* desde sua aparição no candombe vai se tornando uma figura cada vez mais emblemática na comparsa. A princípio algumas características como a simpatia, e o fato de dançar livre estabelecendo uma relação com os tambores e com o público presente fazem dessa personagem uma das mais importantes do candombe uruguaio:

⁴⁹ Norte-americana naturalizada francesa em 1937, Josephine Baker é reconhecida historicamente como célebre cantora, dançarina e vedete do gênero teatro de revista. Considerada para alguns a primeira estrela negra dentro do mundo dos espetáculos. Na década de 1950, utilizando sua popularidade, esteve envolvida na luta contra o racismo e pelos direitos civis de Martin Luther King. Suas características são também associadas às *vedettes* uruguaias, para alguns interlocutores sendo imprescindível, que, além de dançar, esta personagem deve também saber cantar e atuar.

“Hoy por hoy la vedette es la que de repente tiene cierta gracia a bailar, cierta gracia al caminar, no necesariamente es una prostituta que era en esos años, entonces claro que muy diferente...va acompañando de la época, de la cultura de las cabezas esas...”

(Paula, coreógrafa e *vedette* na comparsa *Las Cuerdas de Ejido* e *vedette* na comparsa *Senegal*).

“El baile de la vedette es la elegancia, es moverse y bailar el candombe, digo, la danza, creo que es una cosa más bien sacada, de que lo que era todo el candombe, de la danza que tenía, por más que se haya modernizado, esta hoy po hoy hay varias maneras de bailar el candombe.”

(Mariela, ex-vedette e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

“(...) a parte también decir vedette hoy acá en Uruguay también es muy difícil, porque una vedette tiene que saber bailar, cantar, y actuar. Y yo capaz que soy un atrevido, yo no se cuantas saben cantar, bailar, o actuar acá en Uruguay.”

(Miguel, coreógrafo e bailarino da comparsa *Senegal*).

Em algumas das falas é possível notar a identificação com *performers* que são consideradas referentes afro-uruguaias para a construção desta personagem, e também o envolvimento com um pensar sobre os laços de sangue e familiares. Tais pontos se contrapõem a visão de personagem forasteira que possui a *vedette*:

“Por ejemplo, Lolita Acosta que es una que yo adoro, porque yo la conozco desde que es una chiquilina ella, ella y sus hermanas, y a toda su familia, ¿no? Y a otras vedettes que han sido grandes bailarinas. Yo te pongo el caso de Lolita Acosta porque Lola es una gurisa que ella baila candombe desde que era una niña. Capaz que si ustedes hablan en algún momento con ella, ella les va a decir que ella viene de una familia de mucha tradición en el candombe. Ella es una vedette candombera, no es una vedette que estar ahí por hacer. Capaz que también tiene sus otras cosas que las vedettes por tener el ascenso lo hacen, demostrarse, pero es una vedette candombera, ella te baila candombe todo el tiempo, ¿no? Más allá de que haga sus cosas, ahí vos ves la sangre.”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Além dessa identificação que envolve a família e laços de sangue, como bem salienta o historiador Montaña, a característica de espetáculo que vem tomando o candombe, também fortaleceu a presença desta personagem na comparsa:

“¡Y como atrae gente! es impresionante... el tema es que si no estuviera la vedette el candombe no sería tan atractivo para mucha gente, pero bueno, yo creo que es uno de los personajes que se ha impuesto y cumple un rol dentro de la comparsa, o sea tiene si mas de 50 años, es decir. Y el tema que también, es discutible todo, para mi con el cuerpo de baile como es la usanza de lo tradicional estaría, pero sabes que el cuerpo de baile se ha distorsionado, entonces el tema de la vedette se lo ha tomado como centro de la comparsa también, prácticamente la vedette es la reina de la comparsa, si lo ve así, están los fotógrafos, ciento de fotógrafos que llegue la vedette no se cuanto, los fotógrafos ni si quiera van a ver el espectáculo que la comparsa va a dar, porque todo la vedette. Los otros no existen, no existen, no existen los demás,

porque van los tambores, y es algo que ya esta altura ya no se puede ir contra porque la mujeres y hombres también que pasan todo el año preparándose para esto”
(Oscar Montaña, historiador e ativista da cultura Afro-uruguiaia).



Figura 17 –Vedette Marta Gularte. Autor: anônimo.Fonte:<http://www.aimdigital.com.ar/>

Também nota-se na fala dos interlocutores alguns elementos inerentes a esta personagem que se aproximam da imagem corporal trazida pela *mama vieja*:

“(…) más allá de lo que he hablado el otro día de cómo fue traída acá y eso el candombe tiene raíces africanas, y una vedette de comparsa tiene que tener mucho de esa madre africana tiene que ser una mujer grande, no tiene que ser una mujer con un cuerpo perfecto, al contrario, tiene que ser una mujer grande, de pecho grande, saber manejar sus pechos a la hora de danzar con caderas grandes, y saber manejar esas caderas a la hora de danzar y tener mucha, ¿no? es decir el caminar tiene que ser un caminar en donde vos te sientas en ritmo de lo que viene y te penetra.”
(Miguel, coreógrafo e bailarino da comparsa *Senegal*).

Por outro viés, o pensamento de um corpo grande, farto, que predomina nas primeiras e consagradas *vedettes* como Rosa Luna e Marta Gularte (figura 17), passa a ser, nos dias de hoje, disputado com outros padrões de beleza valorizados como o corpo esbelto, com seios fartos e quadris largos, ou o “90-60-90” (exemplo figura 18) na fala dos entrevistados:



Figura 18 – Vedette da comparsa Zumbaé. Fonte: foto produzida pela autora.

“Yo tengo 16 años de carnaval y me sorprendí mucho, mira que he estado en muchas comparsas, y me sorprendí mucho en el Buceo, cuando estuvo más que no en la comparsa que lo primero que me dijeron las bailarinas fue que ‘mira que nosotros ninguna queremos ser vedette, somos un grupo que queremos salir todas juntas bailando y divertirnos’, ¡y me encantó! Porque es eso... ¿Entiende? Pero lamentablemente lo que pasa es que todas vienen y todas quieren ser vedetongas ¿no? Y no entienden lo que es ser una vedette de candombe, porque capaz que muchos piensan que la vedette de candombe tiene que ser 90-60-90, o una cosa otra...”
(Miguel, coreógrafo e bailarino da comparsa *Senegal*).

Assim, a *vedette* nos dias atuais passa a ser um dos personagens mais almejados e contraditórios no candombe. Se por um lado ela não remete à história e à tradição do candombe, por outro, ícones como Rosa Luna e Marta Gularte, consideradas exímias bailarinas do candombear, consagraram este personagem dentro da comparsa.

Além das questões que dizem respeito à imagem corporal, algumas das coreógrafas das comparsas de hoje saem nos desfiles e apresentações de palco como *vedettes*, dançando livremente (sem seqüências marcadas) o passo típico do candombe. Atestando um valor de verdadeira *candombera* a mulher escolhida para executar esse papel.

Dessa forma, assim como ocorre com a personagem da *mama vieja*, as *vedettes* são classificadas por intermédio de categorias estéticas que dizem respeito a um tipo de movimentação, mas também com grande ênfase a categorias estéticas do corpo das *performers*.



Figura 19 – *Destaques* na comparsa *Las Cuerdas de Ejido* no *Desfile de LLamadas*.
Fonte: foto produzida pela autora.

- ***Destaques***: entre as bailarinas, as *vedettes* e a exibição do corpo.

Executando o passo típico do candombe, entre as alas das *bailarinas* e a posição das *vedettes* no cortejo, as *destaques* (figura 19) para alguns podem ser consideradas personagens que em termos de baile se posicionam em um estágio intermediário do saber candombear. Para outros interlocutores ela se faz presente na comparsa mediante o apelo da exposição do corpo da mulher:

“Las destaques, que por lo general algunas comparsas las tiene y otras no, que son las gurias que tienen, como decirlo, están un poco más desarrolladas en tema de baile, tiene más posibilidad, son mas, yo que sé, son mas relación con el público le cuesta menos, son menos vergonzosas, digo, como le estas adentro tiene una interacción con el público mayor que capaz que en cuerpo de baile que vas haciendo más una coreografía. Son un poco más libres de hacer otra cosa.”

(Amparo, *vedette* e coreógrafa da comparsa *La Figari*).

“Los destaques también que eso es nuevo, que son mujeres, que ya o son...están entre bailarinas y prontas para ser *vedettes*. O sea que ya se van destacando, que van manteniendo otra función, después es como si estuviera grados, ¿viste?”

(Andrea, *vedette* e professora de candombe).

“Que es una figura que, hablando mal y pronto: mostrar culo y teta, el destaque. Que vos ves que esta para la pose y no baila candombe. Porque los destaques ahora, hoy en día están por el físico, no por lo que bailan. ¿Viste? Yo en mi comparsa por lo menos siempre tratamos de respetar que más o menos era.”

(Tiburón, diretor da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

“Y después es, por un tema de espectacularizarse tiene esos destaques que son aquellas que bailan un poco mejor y tiene buen cuerpo, y bailarinas con aquellas que acompañan la *vedette*.”

(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

Vistas como uma inserção recente, as *destaques* se relacionam com a idéia de exibição do corpo feminino e com o saber da dança. Dentro de sua constroversa associação entre uma *performer* que está entre a *bailarina* e a *vedette*, em termos de desenvoltura com o candombear, em geral, a *destaque* se aproxima da liberdade do candombe da *vedette* ao mesmo tempo em que entremeia esse candombe livre com partes das coreografias feitas pelas *bailarinas*. Também seu figurino se coloca num entre destas duas personagens. Usando biquínis e/ou roupas que exibam mais o corpo, mas não chegando a possuir uma indumentária luxuosa e rica em acessórios como é a da *vedette*, sendo mais simples os seus adornos tal qual são os das *bailarinas*.

g) *Bailarín*: negro jóven, apoio, partner, afeminado.

Assim como a *bailarina*, o *bailarín* era antes associado ao *negro jóven* da época colonial. Passando pelo século XIX como um integrante que bailava ao lado da *bailarina*, ou *negra jóven*, hoje este personagem passa a cumprir mais a função de *partner* da *vedette* ou ainda de algumas *destaques* na comparsa.



Figura 20 – *Bailarínes* ao lado das *vedettes*.
Fonte: fotos produzidas pela autora.

Em geral, suas vestes são compostas por calças, camisas de manga, paletó e/ou colete, adornados com as cores da comparsa ou com tons mais sóbrios como o preto e detalhes cintilantes (figura 20).

O que foi evidenciado pelos interlocutores é que, ao longo do tempo, o *bailarín* passa a aparecer cada vez em menor número na comparsa. Essa diminuição de integrantes que realizam este personagem para Frederico inicia-se num processo que identifica de espetacularização do candombe:

“Capaz que todo esto, claro se da a partir de 1870-80, en esta parte empieza toda esa evolución para la espectacularidad del candombe, antes de eso era...pero yo te digo y hablando del bailarín que es una de las figuras que se ha perdido bastante también, que de un tiempo hasta parte me parece que se da en el partner, ¿no? Que el partner no debe bailar tanto porque va acompañar a la vedette...entonces yo estoy en la posición de que el hombre debe bailar candombe también.”

(Frederico, *bailarín* e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

Assim, o que é fortemente levantado pelos entrevistados é que a restrição a este personagem, que se coloca cada vez menos como *bailarín* e cada vez mais como um apoio a *vedette*, se deve muito ao fato de um pensamento que vincula a prática da dança do homem com a sua orientação sexual. Tal pensamento vem perpassar o que é considerado como categoria estética deste personagem, trazendo uma constante recusa da aproximação do baile da *vedette*, considerando o *afeminado* como algo negativo para o *bailarín* de candombe e valorizando sua função de companheiro/*partner*:

“...y eso se ha perdido, muchos acompañan, ya ahí hay algunos que bailan bien y otros bailan mal...pero el bailarín tiene que bailar...si bien que cada uno tiene su función, su rol en el baile, la mujer de bailar a su manera, con sus características, y el hombre debe bailar a su manera. A mi me pasa, por ejemplo, cuando hay un hombre muy afeminado bailando, a mi su opción sexual no me importa, que es otra cosa...pero si ya baila igual que la mujer...a ver, cada uno tiene su rol a la hora de bailar, cada un debe bailar a su manera, porque cada un tiene sus características, si bien, entre el hombre y la mujer en el candombe es muy finito el hilo, es mas, estaría genial estudiarlo...claro, pero creo que el hombre debe bailar candombe, y son muy pocos ahora, muy pocos...”

(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

“El problema es que hay muchos homosexuales, pero los homosexuales yo no tengo nada contra ellos, pero que nos vengán como el bailarín típico de candombe. Y compite mas con la vedette...su ego lo imponen y no es así, es un partner, partner es un compañero, donde tiene que lucir la vedette, y as veces que compiten el bailarín con la vedette...”

(Gonzalito *escobero* da comparsa *Cuero pa ti*).

1.3.2 *Cuerda de Tambores*

a) *Tamborileros*: caminha, conversa, memória, escravidão, história, homens.

Apesar da função do *tamborilero* está fortemente associada a sua condição de músico, é importante aqui tecer algumas considerações sobre como o movimento e a dança influem e se relacionam com sua performance musical na comparsa pela visão dos entrevistados. Como evidenciado no tópico anterior, o candombe passou por transformações também nos instrumentos que compõem a comparsa, sendo nos dias atuais a *corda de tambores* composta pelo tambor *chico*, *repique* e *piano* (figura 21) e o *palo*⁵⁰ usado para percutir estes tambores.

⁵⁰ De acordo com Chirimini e Varese (2002) seu tamanho e material guardam relação com o tipo de tambor. Não possuem nenhum tipo de revestimento em sua extremidade. No geral pude visualizar *palos* de madeira, com um tamanho que variava de 20 a 30 cm.



Figura 21 – Tambores que integram a *cuerda de tambores* (corda de tambores). Piano, Repique e Chico, na ordem disposta do mais grave ao mais agudo. Autor: Anônimo. Fonte da imagem: <http://instrumundo.blogspot.com.br/>.

Esta consideração se faz necessária tanto no que concerne a existência de outros instrumentos da época das *Salas de Nação*, como também da ausência recente de um quarto tambor, o *bombo*, que tinha um som mais grave que o piano. Hoje em dia quase não se usa nas cordas de tambores, alguns interlocutores alegam que pelo seu tamanho e pouca praticidade, poucos eram os *tamborileros* que podiam carregá-lo. Além disso, outros instrumentos foram inseridos às comparsas quando apresentadas no espaço do palco, como será visto no capítulo seguinte. Mas primordialmente os três tambores citados é que são mencionados como pertencentes a uma *cuerda de tambores*.

Para maioria dos *tamborileros* e chefes de *corda*, o processo de aprendizagem do toque destes três tipos de tambor pressupõe uma forma de mover-se antes mesmo de iniciar a tocar:

“...Hay gente que toca tambor y no sabe caminar, y tiene mucho que ver el caminar, porque con el tambor se empieza caminando. Porque nosotros cuando éramos chicos aprendíamos primero a caminar con el tambor, y lo de caminar, íbamos de costado, porque acá se salía todos los días festivos.”

(Paco, *tamborilero* da comparsa *Cuareim 1080*).

“A mí lo que me gusta es eso, eso que tiene la comparsa, que los que hacen el personaje sepan lo que están representando y trate de sentirlo, no puedo obligarlo a sentir, pero por lo menos que sepa lo que es un tambor, porque caminamos de cierta manera, el 06 de enero era el único día que celebraban el día de los negros, el único día que podrían tocar, pero salían con las corrientes puestas, entonces por eso cuando va con un tambor va con un pie adelante y un atrás, entonces toda esas cosas me interesa que ellos sepan... muy bonito eso, la danza y lo que tiene que representar, dejar a libertad ellos, pero si sabiendo lo que están representando, sin dejar de saber lo que están representando...”

(Matias, *Tamborilero*, Chefe de Corda, e um dos diretores da comparsa *Cuareim 1080*).

Assim a própria forma de caminhar que precede o tocar, (com um pé atrás que vem arrastando para alcançar o outro pé, sempre um pouco à frente), retoma os aspectos históricos e um dos sentidos que encarna este personagem. Relacionado com a memória do processo de escravidão sofrido no país, para Matias esta maneira de se mover é justificada pelas correntes que atavam os pés dos tamborileros antigamente.

Outra das atribuições que se ligam diretamente ao *tamborilero* e seu instrumento é o entendimento de que a música produzida por estes é uma forma de comunicação, nascida como forma de resistência e luta nas *nações* e *confrarias* do período colonial:

“...entonces con el toque ellos se juntaban con su propia tribu, entonces eso se llamaba naciones. Así se juntaban todos tenían su fiesta, y cuando esto se hizo cada vez mayor, hubo un tiempo que lo prohibieron los tambores, porque se dieron cuenta que entre ellos se comunicaban.”

(Mario, *tamborilero* da comparsa *Cuareim 1080*).

Desta maneira, a *conversa* entre os tambores, além de recuperar a memória e o sentido de ser *tamborilero*, passa também nos dias de hoje a ser uma forma de avaliar um bom candombe:

“Y la música es para tener una conversación con los tambores. O sea, nosotros tenemos los tambores chico, piano y repique y es una conversación de tambores, porque se asemejan a la voz humana el tambor. El chico es ese soprano, el piano es el bajo, y el repique es el contralto.”

(Aquiles, director da comparsa *Zumbaé*).

“Y igual que las cuerdas de tambores, pero van a ver lo que hacen música, que es un instrumento de comunicación, y acá no se si eligieron tanto Cuareim como Ansina y Cordón, los tres tocaban diferentes y uno sin verlos los escuchaba ya sabía quien venía. Y cada uno tiene su particular para tocar, cada comparsa, y la verdad la que siempre me gusto fue la de Ansina, porque sus instrumentos se comunican permanentemente, es un diálogo que a mí me, siempre me ha agradado mucho.”

(Gonzalito, *escobero* da comparsa *Cuero Pa Ti*).

Essa forma de comunicação, além de se dar entre os tambores, é estabelecida entre os *tamborileros* e os demais personagens da comparsa através do toque. Uma das conexões mais enfatizadas pelos entrevistados neste sentido é a relação entre o toque da *corda de tambores* num ritmo mais cadenciado (o *milongón*) propiciando um bom andamento para o desempenho da dança dos personagens típicos (*mama vieja*, *gramillero* e *escobero*). A ausência desta cadência gera, para os mais experientes, um descompasso na dança apresentada por estes personagens:

“Cuando hay toque para *mama vieja* para el personaje típico se trabaja mucho con el milongón, porque ahí es cuando quiebra el cuerpo, el gramillero, y vos puedes decir, ves un anciano de 80 años, como es el gramillero, se está hecho así todo chiquitito y

vos tocas y el tipo de baila, quiebra el cuerpo, uno queda impactado. Es importantísimo para el candombero, y tiene que tocar tiene que mirar eso, porque vos cuando tocas, para hacer el personaje típico tiene que tocar con cadencia, el ritmo tiene sonar rico, sonar bien...El candombe no es así, que va rápido, por eso, porque hay danza que requiere una cadencia para que se baile bien folclórico. Y yo estoy en contra de tocar rápido, si no se pierde eso. Queda como una licuadora, a mí no me gusta, a nivel personal, pero nosotros como somos referentes, lo podemos decir.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

“Porque muchas veces me han dicho ¿Por qué no bailas, por ejemplo, mas a la antigua? y digo desaparezco, digo no existo si bailo así, porque el avance de la música de la forma de tocar todos han llevado a cambiar bastante. Yo creo, ojala pudiera verlo, algún antepasado mío bailando con el ritmo de ahora, o los corre a todos, o dicen lo tiro la toalla. Porque han cambiado muchísimo el ritmo, pero tratamos de lo que nos queda en la memoria de llevar lo más tradicional posible para que quede para aquellos que viene atrás, ¿no?”

(Sérgio Gares, *gramillero* da comparsa *Cuero Pa Ti*).

Ainda a respeito da forma de comunicação entre os tambores da comparsa, outra questão levantada fortemente pelos entrevistados, principalmente no que concerne às ocasiões dos concursos, é a inserção de variações do toque em meio ao desfile, chamadas de *cortes*. Para alguns dos entrevistados estas variações (*cortes*) no andamento do *toque* servem ao descanso ou ainda ao reordenamento da corda de tambores durante o longo trajeto de uma *llamada*, já que neste momento a agrupação pára de se deslocar no percurso estipulado. Também se menciona que apesar deste recurso não pontuar nos concursos, ele é esperado pelo público presente, que ovaciona a comparsa quando realiza esta variação, especialmente nas competições.

Entretanto, a maioria dos entrevistados relacionados com o corpo de baile da comparsa, principalmente os que executam personagens típicos, alegou este ser um momento onde se quebra a comunicação com a dança por eles realizada. Ao mesmo tempo, para as personagens das *bailarinas*, por exemplo, o *corte* em geral associa-se com as coreografias marcadas feitas sem deslocamento. Podendo este momento ser mais claramente percebido no concurso do *Desfile de Llamadas*, nas partes da avenida onde ficam as emissoras de TV e os jurados. Falarei mais adiante sobre tais questões.

No que diz respeito à indumentária deste personagem, nota-se também um simbolismo relacionado com a memória do período da escravidão. Como já descrito anteriormente há em alguns personagens da comparsa (como o *portaestandarte*, *portabanderas*, *portatrofeos* e o *escobero*) o uso de meias pretas cobertas por fitas brancas ou vermelhas que se entrecruzam pelas pernas dos *candomberos*. Entretanto esse aspecto é mais fortemente visualizado na *corda de tambores*, pois ainda que apareça nos personagens acima descritos, é através do



Figura 22- Detalhe das fitas (*cintas*) entrecruzadas nas pernas dos *tamborileros* em corda de tambores no *Desfile de San Baltasar 2013*. Fonte: foto produzida pela autora.

conjunto da *corda de tambores* que este detalhe passa a ser mais evidenciado na manifestação (figura 22). Representando os castigos sofridos no período escravocrata a cor branca ou vermelha é determinante, simbolizando para os interlocutores a carne, o sangue e os ossos que ficavam expostos diante da crueldade sofrida neste período.

Além desta característica, sua indumentária em geral é composta por bombacha gaúcha, *remera* (camisa de malha

com nome da agrupação), *dominó* nas cores da comparsa (espécie de jaleco que se coloca por cima da camisa de malha), chapéu de palha ou adorno de cabeça. Nos pés calçam alpargatas, em geral pretas ou brancas. Seus rostos podem ou não estar pintados de preto (*lubolos*), mas em sua grande maioria os *tamborileros* apresentam-se com uma maquiagem diferenciada,



Figura 23- *Tamborileros* da comparsa *Sinfonía de Ansina*, *Desfile de Llamadas 2013*. Fonte: foto produzida pela autora.

muito em razão de um dos critérios do concurso que privilegia o quesito maquiagem. Também atravessa suas vestes o *talín*, que é uma faixa que passa cruzada pelo tronco do *tamborilero*, prendendo o tambor ao corpo (conforme figura 23).

Ao modo caminhar, que caracteriza a movimentação do *tamborilero* e incide em sua forma de tocar, são ainda acrescidas evoluções

e coreografias realizadas no contexto dos concursos da rua e do palco. Estas movimentações são marcadas e executadas nestas ocasiões em determinados espaços da rua, principalmente onde se localizam os jurados dos concursos. Também o espetáculo feito para o palco compreende coreografias que são realizadas em um ato específico da apresentação da comparsa nesta ocasião. Falarei com mais detalhes no capítulo seguinte destas sequências de movimento, que compreendem, entre outras ações, o agachar, o levantar e o deslocar de um lado ao outro feito por toda a *corda de tambores* de forma sincrônica e simétrica, dialogando com o *toque* e com os *cortes* que percutem.

Por fim, outro ponto que deve ser ressaltado aqui, e que discutirei em mais profundidade no tópico seguinte, é a predominância masculina nas cordas de tambores, sendo

ainda muito tímida a presença das mulheres nesta parte da comparsa. Para Chabela, esta questão está relacionada com uma posição superior atribuída ao tambor/música em relação à dança e aos demais integrantes da comparsa, como também a vinculação direta dos tambores com a masculinidade:

“Y yo lo personal entiendo que la mujer en si hemos ganado espacio, con respecto a la danza y con respecto al candombe, con respecto a todo. Son pasos muy lentos pero son pasos. Porque antes acá a las mujeres les enseñaban a tocar algunas, a sus hijas a sus nietas, a tocar el tambor, pero ya no podemos hacer de forma pública ni nada. Acá siempre se impusieron a los hombres, los tamborileros, los que son los dueños de la pelota. El tambor es como se fuera un dios aparte. El Dios tambor.”

(Chabela Ramirez, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por parte das coreografias da comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Também de acordo com este posicionamento está Lorena, familiar e assistente dos integrantes e diretores da comparsa *Zumbaé*. Apesar de reconhecer que existe um ganho de espaço das mulheres na *corda de tambores*, ela afirma, ao contrapor o personagem do *tamborilero* com o do *bailarín*, a existência de um pensamento onde os homens tocam e as mulheres dançam, acarretando em preconceitos quando esta condição não se estabelece:

“Esa chica es una de las pocas mujeres que tocan tambor, es una integrante de la comparsa, en realidad hay cada vez más mujeres tocando (...). Es un momento que había negras jóvenes y negros jóvenes, ahora ya no, los negros que bailan, los hombres, ya son, como te decía Federico, hay mucho prejuicio, entonces bueno, tradicionalmente ya...tradicionalmente capaz que los encuentra para acá, de las llamadas para acá las mujeres bailan y los hombres tocan. Entonces se hace difícil que los hombres se incorporen, entonces, están los partners, que bailan con las vedettes, y entonces hay mucho prejuicio. Seguramente, que el baile de ellos se visto como homosexual, entonces se genera toda una cosa y se perdió el bailarín.”

(Lorena, familiar dos integrantes e assistente da comparsa *Zumbaé*).

Sobre este aspecto também Maurício, aluno da ONG *Mundo Afro* e tamborilero da comparsa desta organização, alega a pouca presença da mulher na *corda de tambores*. Além disso, ele afirma que, fora dos personagens mais tradicionais (*gramillero* e *escobero*), não há na comparsa da organização um só homem que dance:

Marcela- Y aprovechando que vi Natalia, ¿no? Que estaba tocando contigo, ¿Hay otras mujeres tocando tambores?

Maurício- Al principio cuando empezamos viniendo a los talleres eran más mujeres y hombres, pero por el tema del tiempo, trabajo y eso, ahora mujeres son dos. Así que Natalia, y esta Jimena, dos. De las que empezaron eran como siete, y habíamos tres hombres.

Marcela- ¿Y hombres bailando? ¿Solamente gramillero y escobero? ¿Hay bailarines?

Maurício- No, fuera de lo tradicional no hay hombres. No hay un solo hombre en el cuerpo de danza. Si venís el sábado, vas a ver gente de afuera que se pone a bailar. Vas a ver hombres que se van poner a bailar, pero no, no son del grupo, eso también

es muy común, en las llamadas, saca una cuerda de tambores y la gente sale atrás, por la vereda a bailar.
(Entrevista com Maurício, aluno e *tamborilero* da comparsa da ONG Mundo Afro).

Assim a presença do homem tocando é quase uma unanimidade nas comparsas montevidéanas⁵¹. No corpo de baile por sua vez, a figura masculina parece aceita quando se fala em personagens típicos (*gramillero* e *escobero*). Mas o candombear executado por homens é pouco visto nas comparsas, sendo o *bailarín* e os homens de fora (que assistem os ensaios e desfiles) os que bailam o passo típico do candombe.

Tendo dito isso, antes de realizar um apanhado das categorias estéticas nativas de cada personagem apresentado, que me servirão para seguir na análise da dança do candombe apresentada na rua e no palco, vejo ainda a necessidade de discutir sobre duas questões que parecem incidir diretamente sobre as formas de avaliação apresentadas pelos interlocutores.

A primeira delas é uma discussão que abarque dança e gênero, necessidade ressaltada pelos personagens das *bailarinas*, *detaques* e *vedettes* (pela visão da exibição do corpo e do espaço da mulher, fortemente vinculado à dança) e pelos *bailarínes* e *tamborileros* (pelas questões levantadas que imprimem o tocar como papel do homem e a desvalorização do candombear deste enquanto *bailarín*).

A segunda se relaciona com a transmissão da dança do candombe. Entender como são passados os saberes relacionados às formas de baile da manifestação caminha ao lado do entendimento da defesa de determinadas hierarquias e categorias aqui apresentadas.

1.4 Mulheres na dança e homens na *corda*

Como visto até aqui, o corpo de baile e o saber da dança do candombe é considerado o espaço das mulheres na comparsa. Para Rodríguez (2009) é justamente este fato que desencandeia a ainda incipiente produção sobre a dança encontrada nesta manifestação.

Para Hanna (1999), em seu estudo sobre padrões de dominação na história da dança norte-americana, desde a Revolução Francesa a dança no ocidente tem sido uma atividade vista como inferior, e de uma maneira geral, não almejada pelo grupo dominante masculino. Este por sua vez, tem se estabelecido em posições que a autora chama de “não-dançantes”, evidenciando o lugar do homem na dança ocidental da atualidade em papéis de prestígio, se

⁵¹ Exceção a esta regra é o grupo *La Melaza*. Inicia sua trajetória em 2005 como grupo percursorio de mulheres que se reúnem para tocar candombe. A partir de 2007 esta agrupação forma também parte de uma comparsa, *Comparsa de Candombe La Melaza*, onde igualmente a corda de tambores é composta apenas por mulheres.

posicionando como diretores de espetáculos, empresários, compositores e coreógrafos. Assim para ela a dança está imersa numa hierarquia de prestígio relacionada com o papel sexual.

Entretanto, é sabido que ao longo da história da dança no ocidente homens de valor reconhecido dançaram, sociedades entenderam a dança como uma atividade masculina e concederam grande prestígio a dançarinos e bailarinos no decorrer do tempo. Assim, Hanna (1999) indica a Revolução Francesa e Industrial como marcos para uma crescente desvalorização da dança ocidental. Para ela, sai-se do prestígio encontrado nas apresentações da realeza masculina (como o exemplo icônico do Rei Luís XIV⁵²) à predominância feminina “inferior”:

“Recorrendo às antigas perspectivas bíblicas e gregas do potencial da dança para exprimir emoções dos executantes e despertar o sentimento dos espectadores, os dirigentes destas revoluções analisaram negativamente a dança masculina como uma distração diante de seus objetivos focados na produtividade econômica.” (Kern, 1975 apud Hanna, 1999, p.185).

Assim, Hanna (1999) cita Margaret Mead para explicar este processo, evidenciando que em todas as sociedades a necessidade de realização e dominação masculina é conhecida, sendo as atividades apropriadas pelos homens àquelas em que a sociedade termina por determinar como de maior importância. Logo a dança, ao longo do tempo no Ocidente, passa a ser uma atividade não disputada, fato que na perspectiva de Hanna (1999) evidencia que a desvalorização desta arte é em grande parte atribuída a uma questão de gênero.

Apesar de tratar-se de uma reflexão abrangente, referindo-se à dança ocidental, e não esquecendo das particularidades do processo histórico do candombe no Uruguai e sua ascendência com a cultura africana, essas colocações me auxiliam a entender algumas questões levantadas pelas categorias estéticas dos personagens e a hierarquia entre eles estabelecida.

A dança apresentada pelas *bailarinas*, *destaques* e *vedettes* é notadamente desempenhada através do candombear. Apesar das peculiaridades referentes à liberdade de improvisação, atribuída à *vedette*, a coreografia estipulada para as *bailarinas* e o entremeio entre improvisação e coreografia marcada feito pelas *destaques*, é o passo típico do candombe que caracteriza a movimentação destas personagens. Os *bailarinos* também tem como principal motivo de sua dança o passo típico do candombe.

Segundo os interlocutores e a literatura, os *bailarínes* (antigos *negros jóvenes*) eram mais numerosos e acompanhavam as *bailarinas* (*negras jóvenes*) como companheiros de

⁵² Mais conhecido como o Rei Sol, o absolutista Luís XIV é considerado uma figura de grande importância no processo histórico da formação do balé clássico, e também de sua profissionalização.

dança, principalmente no período que concerne às *Salas de Nação* e às Coroações de Reis (através das umbigadas, por exemplo). Com o passar do tempo, o declínio das *nações*, a influência de outros ritmos musicais, a busca dos afro-uruguaio para adaptar-se aos moldes “mais clássicos” de uma elite branca, passam a ser apontados por alguns estudiosos, já aqui citados, como propiciadores de outro tipo de candombe (*sociedades filarmônicas*), deixando-se de lado as formas de dança anteriores.

Desta maneira, através da idéia de *partner* da *vedette* conserva-se de certo modo o significado atribuído anteriormente ao *bailarín*, como *negro jóven* que baila com sua *negra jóven*. Entretanto, o homem deve assumir o papel de *partner* evitando imitar a *vedette*, que é considerado *afeminado*. Sendo apoio, seu significado se reverte para um propiciador de sua dança, ou seja, a *vedette* depende do bailarino para exhibir o seu bailar.

Mas, mesmo procurando dançar como *partner*, o *bailarín* passa cada vez mais a ser menos valorado dentro do conjunto da manifestação, fato que repercute na diminuição de sua presença na mesma. O tamboril visto como o lugar da masculinidade através da força para carregar o tambor, da resistência de caminhar tocando por tantos quarteirões, é colocado como lugar de poder, atribuído aos homens. Não por acaso todas as comparsas que pude dialogar eram dirigidas por homens, que em sua maioria eram chefes da *corda de tambores*. Essa hierarquia entre dança e música ficava ainda mais evidente na medida em que, em todas estas comparsas, havia uma maior mobilidade de pessoas no corpo de baile, podendo as mulheres serem eleitas e/ou contratadas pelos diretores para sair nas comparsas apenas para áquele ano. Enquanto que, na *corda de tambores*, era perceptível uma flexibilidade muito menor, permanecendo sempre *tamborileros* da localidade e do convívio com o chefe de corda. Esta parece ser também uma forma de naturalizar a dança e valorizar o aprendizado do tambor.

Depois do tamboril, os *personagens típicos* se colocam como importantes peças da comparsa na visão dos entrevistados, ao lado da crescente estima pela figura da *vedette*. Mas, é necessário salientar que, como foi visto, tanto o *gramillero* como o *escobero* possuem movimentações diferenciadas, que condizem com o drama que encarnam e o seu significado ritual/religioso. No caso do *gramillero*, sua dança exprime um valor de médico/curandeiro, de homem mais experiente, antigo Rei das *salas de nação*, além de ser assistido por sua companheira, a *mama vieja* e paquerar as jovens *bailarinas*. Assim, além de ter um significado que o posiona em lugar privilegiado, dada a sua sabedoria de curandeiro e antigo rei, sua movimentação difere dos demais. Mesmo representando um velho, os interlocutores alegam ser necessário ter bastante vigor para representar tal personagem.

Também o *escobero* possui movimentação diferenciada. Representando o papel de afugentar os maus espíritos, sua dança denota um virtuosismo e uma destreza de como conduz a *escoba* (vassoura) que se traduz em dos pontos de valoração de sua dança, sendo este personagem na grande maioria das comparsas que pude observar executado por homens⁵³.

A *mama vieja*, por sua vez, é a alimentadora, a mãe, sábia, mas também amparadora do *gramillero*. Apesar de se aproximar mais do que é passo do candombear sua movimentação dialoga com o drama encarnado pelo *gramillero* e com seu significado histórico de ama de leite, alimentadora dos filhos e dos antigos amos, guardadora da tradição, tendo seu lugar de respeito atribuído pelos diretores da comparsa.

A *vedette* também conquistou a sua importância ao longo do tempo, mas mediante o atendimento do que é considerado ideal de sensualidade e de beleza do corpo feminino pelos dirigentes das agrupações. Assim, em algumas comparsas atuais valora-se a escolha de mulheres que candombeiem bem, mas que possuam corpos, esbeltos, o “90-60-90”. Ou ainda em outras agrupações vistas como mais tradicionais, dá-se preferência a mulher corpulenta, com quadris largos e seios fartos. De todo caso, estes parâmetros são ditados pelos diretores das comparsas, homens e chefes de *corda* da mesma. E nos dois casos a estética dos corpos, mesmo que diferentes, se somam com igual valor ao desempenho da dança.

Curiosamente, ainda que a dança e o drama dançado sejam centrais no candombe, a forma de representá-lo e de defini-lo como conjunto, ressalta o tambor e sua qualidade de comunicante. Comunicar entre humanos e entre humanos e deuses. Tendo a concordar com Rodríguez (2009) quando a autora afirma que a história da dança fica em segundo plano ao lado do tambor e da música que marcam a trajetória da manifestação no tempo.

1.5 Transmissão do saber: “¡Yo lo mamé!” “¡Yo lo sentí!” “¡Yo lo aprendí!”

Como já pontuado, a vinculação aos bairros *Sur* e *Palermo*, considerados a *cuna* do candombe, muito se refere à historicidade deste folguedo. Mesmo com as remoções e o aumento da especulação imobiliária nesta região, algumas dessas famílias ainda vivem nos antigos casarios destes bairros, e as outras que foram realojadas para outras localidades, regressam ou frequentam *Sur* e *Palermo* durante o ano, quer seja pelas festas dos tambores, concursos, pelos laços familiares e vínculos de amizade.

⁵³ A única exceção foi a comparsa *Cuero pa Ti*, que no *Desfile de Llamadas* contava com um *escobero* homem e uma jovem *escobera* mulher.

Desta forma, o que iremos encontrar, na literatura que versa sobre a transmissão dos saberes do candombe, mais precisamente nos estudos de Plastino (2009) e também em Olaza (2009), são relatos que estarão permeando, de alguma forma, a experiência em família com a aprendizagem no candombe, e, num sentido mais amplo, com a experiência no espaço do bairro (quando este é entendido como lugar de morada dos ancestrais da família). E, essa junção entre família, experiência do folguedo e bairro será conduzida por algo que constitui não só essa manifestação, como outras tantas de matriz africana e relacionadas à dança: a tradição oral.

Dentro do apanhado de relatos encontrados na obra de Olaza (2009), por exemplo, encontramos uma série de definições, por parte dos *candomberos*, no que diz respeito ao que, de fato, para estes, se constituiria como tradição oral. Dos vinte entrevistados na etnografia desta autora, todos, sem exceção, remeteram a transmissão de saberes e as tradições no âmbito familiar.

Nessa perspectiva, o que podemos constatar a princípio é que a tradição oral no candombe é algo que transcende a aprendizagem de um saber relacionado estritamente a uma técnica musical ou de baile. De fato, o que se encontra é uma concepção de que, através do candombe, podem se transmitir valores morais que atravessam gerações dentro da família. Tradição vista como o lugar de resguardo, respeito e culto aos ancestrais através da importância dada aos entes mais velhos como potenciais transmissores dos saberes do candombe.

Entretanto, tal assertiva, constatada nas falas encontradas no trabalho de Olaza (2009) não se apresenta de forma homogênea e harmônica quando nos deparamos com a fala dos integrantes dos diversos grupos de candombe. No trabalho desta autora, o que ficou evidente é que a família se coloca como um fator legitimador de pertencimento à tradição e à transmissão dos saberes do candombe. Mas, por sua vez, também demonstra as tensões e outras formas de negociação que se estabelecem entre os indivíduos e grupos que não possuem laços familiares com os referentes destes bairros.

É o que nos chama atenção o trabalho de Plastino (2009) quando esta autora utiliza o conceito de *famílias-nome* para refletir sobre a transmissão das práticas do candombe. Remetendo ao entendimento de Commeford (2003) sobre famílias ligadas a sindicatos rurais na zona da mata mineira, onde o sindicato é visto como objeto de disputas em torno da respeitabilidade e da reputação, as famílias por este autor estudadas estariam ligadas entre si através do que ele identifica como uma política e poética das reputações.

Assim Commeford (2003), através da análise de narrativas em diversas situações, mostra que existem critérios de hierarquização das famílias, “*as que contam*” e as que “*não contam*”. Segundo o autor, essa hierarquização está associada a critérios como a antiguidade no local, o grau de união, a boa reputação (o bom nome, as características positivas extraordinárias), e à capacidade de mandar.

Desta forma, em uma associação às “*famílias que contam*” de Commeford (2003), Plastino (2009) chamará algumas famílias afro-uruguaias de *famílias-nome*, entendendo que estas se colocam como constituintes das comparsas tidas pelos praticantes desta manifestação como mais respeitadas dentre as existentes nos bairros *Sur* e *Palermo*.

Plastino (2009) então, em seu trabalho, analisa três situações para compreender como se dá a participação efetiva do indivíduo no candombe e como as *famílias-nome* se inserem neste contexto. Dentro das circunstâncias que analisa, elegi aqui duas para exemplificação:

- Situação I – “*Ela não sabe dançar e está te ensinando?*”

Em um dos três relatos de Plastino (2009), esta autora nos apresenta sua empreitada para aprender a dançar o candombe. Inicia discorrendo sobre um dia em que saiu com a família “A” para ir à praia. Neste dia, onde conta que estava acompanhada por dezesseis membros desta família, a prática de “*joder*” (sacanear) com os que não faziam parte daquele grupo e de seus vínculos de confiança era a diversão dos entes da família “A”. E foi assim que fizeram com a dançarina Ana quando a autora relata à família que estava fazendo aulas de dança com ela (Ana). As mulheres da família alertaram que Plastino nunca aprenderia a dançar com Ana. Segundo as pessoas da família “A”, Ana não sabia nada de candombe, era uma *oportunista* que aproveitou a onda de moda do folguedo e veio morar no bairro, passando a dar aulas. Já Ana, defendia-se para esta autora, lamentando que sempre lhe fossem fechadas as portas porque ela não pertencia às famílias mandatárias das comparsas e das organizações sociais. Não reconheciam seu valor profissional dentro da comunidade, já que os méritos e as decisões cabiam aqueles que atuavam sob a proteção de uma das famílias aqui citadas.

- Situação II – O professor da família “A”

A outra circunstância que Plastino (2009) nos relata diz respeito às aulas de música e percussão que teve com o professor da família “A”. Segundo enfatiza Plastino, este professor, por sua posição no bairro e suas relações familiares dentro deste, tem o aval

da comunidade para lecionar candombe a alunos brancos (mesmo que fora do bairro). Inclusive dando lugar a estes aprendizes na *corda de tambores* das comparsas *candomberas*, caso estes alunos passem pelas etapas de aprendizado e com o comportamento adequado segundo o professor. Entretanto, ao ser perguntado pela autora sobre o que era preciso para fazer parte de uma comparsa, o professor enfatizou em sua fala o ato de compartilhar as ações realizadas no bairro (as festas, os casamentos, velórios de um familiar). Segundo ele, o ato de tocar tambor é uma conversa, então, é preferível que se conheça com quem se toca, e esse conhecer está permeado pela prática de um compartilhar as vivências.

A partir destas duas situações vivenciadas pela antropóloga, aqui brevemente relatadas, pode-se concluir que, de fato, há uma importância dada aos laços de consanguinidade, mas também ao sentimento de pertença às *famílias-nomes* citadas para legitimar-se como praticante de candombe. Pertença que pode ser visualizada no sentido que Janet Carsten traz para o entendimento de parentesco, como *conectividade* ou *relacionalidade* (*relatedness*). Ou seja, esta autora sugere a quebra de um pensamento que essencializa o biológico como fator que identifica os laços perduráveis estabelecidos entre as pessoas. Desta forma, o conceito de *conectividade* busca a compreensão de “*quais símbolos – além do sangue, do sêmen e do leite materno – remetem à ‘substância compartilhada’ (shared substance) e que criam o tipo de relação profunda e duradoura, normalmente associada à esfera de parentes.*” (CARSTEN apud FONSECA, 2007, p.20).

Neste caso, essa *substância compartilhada* se faz visível na segunda situação descrita, onde uma abertura é dada através de outro fator legitimador de pertencimento ao candombe pela comunidade: o *bairro*. Neste caso, o bairro é colocado como o lugar do compartilhar de experiências entre familiares e amigos. Na visão do professor da família “A”(situação “b”), esse compartilhar se faz bastante necessário dentro da tradição, como podemos constatar em sua fala. Entretanto, na primeira situação, mesmo compartilhando deste espaço do bairro, a professora de dança Ana não obteve reconhecimento da comunidade enquanto detentora do conhecimento de bailar candombe, e tampouco a credibilidade de ensinar. Isso porque o morar no bairro não se limita ao significado de residir, mas, como dito anteriormente, de compartilhar experiências e estar atualizando uma rede de relações (através dos casamentos, velórios) como cita o professor da família “A”, da qual Ana não faz parte. Além destes fatores, posiciona-se também o critério de confiabilidade apontado pelas mulheres do bairro,

realçado por um dos fatores que definem “*as famílias que importam*” defendidos por Comefford (2003 apud Plastino, 2009) que engloba, por exemplo, a antiguidade no local, da qual a professora não dispunha.

De toda forma, ainda que o compartilhar de experiências no bairro seja um fator que possibilita o indivíduo a se colocar como um “verdadeiro” praticante de candombe, em ambas as situações ratifica-se que o poder de legitimar alguém como potencial transmissor e detentor da manifestação é legado a estas famílias e aos seus integrantes.

Plastino (2009), em suas considerações a respeito dos relatos aqui citados, reafirma a importância dada aos laços de parentesco que legitimam o saber da tradição *candombera*. A autora também coloca que o vínculo ao bairro, que fortalece os laços familiares e de amizade e o compartilhar de experiências, também são fatores que viabilizam uma participação efetiva na manifestação. Embora enfatize que os que pertencem às *famílias-nome* têm mais respaldo do que aqueles que estão inseridos na tradição apenas através da convivência no bairro.

Corroborando o valor atribuído a estas famílias, neste trabalho, sempre que questionados sobre como aprenderam a dança ou a música do candombe, os interlocutores acionavam os laços de consaguinidade com as *famílias-nome*, a convivência assídua com estas e com os bairros de onde são provenientes, ou ainda uma experiência marcante com alguns dos integrantes destas famílias considerados referências do candombe:

“Mi mama es brasilera de Rio Grande do Sul, pero vivió más tiempo en el Uruguay que en Brasil, y cuando vino a Uruguay a los 10 años se mudó al barrio Sur. Y se crió en barrio Sur, en las cuerdas del barrio Sur... Y yo me cree en eso... Yo siempre digo que yo nascí en un 4 de diciembre de 89 y con meses ya estaba en un desfile de llamadas, y nunca falte a un desfile de llamadas...pero hasta los 14-15 años acompañaba mi madre, iba con mi familia pero no bailaba, no escuchaba candombe y en determinado momento, como si fuera un rarísimo clic, porque yo no sabía que sabía bailar candombe, no sabía que podría bailar y se dio medio bromeando en una reunión, y me gusto, y ya está.”

(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

“Esto viene de...el candombe forma parte de nuestra vida, desde que nacemos, eso es viene desde de décadas de familia, la familia, desde de mis padres de mi familia hacia mí, de generación en generación, yo a mis hijos a mis nietos, y en este caso Senegal es una comparsa familiar, o sea mis hijos son los que son jefes de la cuerda de tambores, yo le trato de les transmitir a mis nietos...es todo así, y bueno y es seguir adelante con eso, ¿no?”

(Fabian, diretor da comparsa *Senegal*).

Também durante o campo pude perceber, através da fala de alguns dos entrevistados e também nas diversas situações em que pude observar e experienciar a dança do candombe, o valor atribuído às *famílias-nome* e as disputas geradas em torno desta questão:

“Uno de los grandes problemas acá en Uruguay es que acá siempre son los mismos haciendo lo mismo. Por ejemplo, vos tuviste la suerte de ser ‘familiar de’ o ‘hija de’ entonces a vos las puertas como que se te abren mas entre comillas. Y otras personas capaz que también merecen este lugar porque trabajan mucho, digo, en lo que es la cultura a definir un patrimonio y todo, no llegan porque no son ‘hijas de’ o ‘amigas de’ o porque no está ‘en entorno de’. Que calculo que en muchos lados sea así, pero en un país tan chico como es este en donde la torta siempre se reparte entre cuatro o cinco, porque no se reparte entre más, cuesta, cuesta...cuesta mucho.”

(Miguel, coreógrafo e bailarino da comparsa *Senegal*).

Em alguns relatos fica mais claro que esta referência as *famílias-nome*, é constantemente amplificada, atingindo o pensamento sobre o bairro e conseqüentemente sobre as comparsas, trazendo na fala dos entrevistados uma genealogia das agrupações atuais. Pode-se dizer que da mesma maneira que existem as “*famílias que importam*”, em um âmbito mais amplo existem “*as comparsas que importam*”, ou as *comparsas-nome* que são aquelas advindas das primeiras agrupações oriundas dos antigos *conventillos*, como as já citadas *Fantasia Negra* e *Morenada*, por exemplo:

“Mi nombre es Ana Maria Rodriguez, salgo de C1080 [Cuareim 1080] , comparsa que es uno de los hijos de Morenada, las primeras comparsas de Uruguay, y bueno, que sale de conventillo, de la Michellini, que es por esa calle es Cuareim, y por eso es el nombre, que C1080, por que viene a ser Cuareim 1080, el número del conventillo... mi relación viene de toda la familia, de primos, somos todos primos de la familia Silva, o sea que los bisabuelos de antes estábamos todos, y todos estamos integrados en una comparsa familiar de toda la vida hemos sentido el candombe, hemos sentido lo que es la comparsa, se cose, se baila, se pinta, es todo como una comunidad, lo mismo que pasaba en lo conventillo con unos o otros, eso es lo que nos lleva en esa comparsa, por eso es que tenemos unas raíces muy fuertes, y bueno de ahí nació todo.”

(Mariela, ex-vedette e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

É importante frisar que a ênfase do pertencer à família e ao bairro, ou estar vinculado a estas instâncias de forma a hierarquizar, atribuir valor e legitimidade aos grupos e aos indivíduos que praticam o candombe, tem se concretizado como um dos caminhos de busca por aportes políticos pela comunidade de afro-uruguaios e residentes nesses bairros.

Diante da crescente expansão do candombe iniciado a partir dos anos 1980 pós-ditadura (incluindo a formação de comparsas em outros bairros, como já citado), a expansão das possibilidades de ganhos econômicos, ligados à indústria fonográfica nos anos 1990 (SEGANTINI, 2010), e por conseqüência o interesse de jovens brancos estudantes de música por tocar candombe nas academias de percussão (ANDREWS, 2006) e a crescente comercialização do folguedo ligado ao turismo no Uruguai, alguns destes grupos de familiares e procedentes da *cuna* do candombe tem perdido espaço. Ocorrendo nos concursos uma perda de poder, frente a outras agrupações de outras localidades, em sua maioria compostas e/ou

dirigidas por pessoas brancas, que possuem mais recursos, e que, portanto, tem tido mais oportunidades de apresentar o candombe em outras situações, muitas vezes ocupando os primeiros postos dos *Desfiles de Llamadas* e do *Teatro de Verano*. Fato que diminua a participação da comunidade afro-uruguaia, das *comparsas-nome* e das *famílias-nome* da elaboração do discurso do que seria um candombe legítimo:

“Mira hoy en día todas las comparsas usan brillo y pluma, porque es algo que ya se instaló, ¿viste? Ya como que es como una necesidad para la comparsa tener pluma y brillo, cuando en la verdad no es lo principal. Lo primero de la comparsa es tocar bien y bailar bien, y después tener los personajes. A lo que pasa ahora es que se cambiaron las prioridades, la prioridad es tener mucha pluma, mucho brillo, tener figuras, si puedes fichar a alguien con nombre, por más que no tenga nada que ver con el candombe, fichar no sé, al que habla en informativo del canal 10, y cuando pasa por las cámaras de la ciudad, ahí viene no se por ejemplo Omar Gutierrez, ¿Que tiene que ver Omar Gutierrez⁵⁴? ¿Me entiende? como por ejemplo Paez Villaró, es un excelente pintor y a su vez ha estado metido lo que tiene que ver con el candombe, pero bueno, él toca y no sabe tocar. Y te lo ponen adelante de la cuerda de tambores como que para decir ahí está Paez Villaró, todo bien, pero póngalo a pintar, no me póngalo a tocar que él no sabe tocar, ¿Me entiendes? Y tá...yo que se... se han cambiado las prioridades, y eso una de las cosas que está mal.”

(Diego Paredes, Tamborileiro, Chefe de Corda e Diretor da Comparsa *Sinfonia de Ansina*).

“Fíjate lo que es la comparsa ‘X’. No es comparsa. Es lujo. Es brillante. Vos al turista que le vas a vender, ¿El brillo? si eso no es la historia. No era la historia. Yo a ustedes les tengo que decir la matriz de candombe, el candombe es hambre, es santo, es muerto, pilas de cosas...todo eso tienes que mostrarlo si no se pierde, vos al niño le vas a mostrar lentejuela, pluma, ¡Mentira! que paso con los esclavos, porque el candombe, porque los toques, porque llegaron los negros acá, si no saben porque llegaron los negros acá. Por la costa, jeso hay que explicarle! Pero eso no lo tengo que decir yo, no lo tiene que decir tu, ¡lo tiene que decir el gobierno! No se dice...Por eso que estoy en contra, lo veo y hacen lo mismo, para mi es tipo...no hay una que salga.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

Assim, essa disputa de poder, que se inicia desde o surgimento das primeiras comparsas no carnaval (em meados do século XIX⁵⁵) é mais destacada ainda nos dias atuais,

⁵⁴ Locutor, apresentador e jornalista uruguaio. Possui um programa em canal televisivo veiculado em rede nacional. A referência de Diego enfatiza o uso da figura pública deste apresentador como forma de alavancar as comparsas, ainda que o mesmo não possua nenhum vínculo direto com a manifestação.

⁵⁵ Retorno aqui às referências históricas (presentes no item 1.2), onde as primeiras comparsas emergentes no carnaval eram constituídas por negros (por volta de 1830), por negros e brancos (por volta de 1870), mas também apenas por pessoas brancas (1870) como afirma o relato do historiador Oscar Montaña (página 42), onde existia certa burla com a manifestação. Também o autor Romero Rodríguez (2006) e Alfaro (2008) remetem a existência de comparsas de brancos quando nos falam da agrupação *Pobres Negros Orientales*, composta por estudantes Argentinos em Montevideu. Esta era conhecida como uma das *sociedades filarmônicas*, onde se prezava a ordem e a disciplina, como forma de diferenciar-se dos primeiros candombes, compostos por negros. No início do século XX Alfaro (2008) nos traz essa disputa bastante latente, onde em 1903, pelo fato dos concursos prezarem mais pelos comparsas nos moldes das chamadas *sociedades filarmônicas*, as comparsas formadas por negros recusaram-se a participar dos concursos, solicitando dessa forma que fosse realizado um concurso para comparsas de negros e outro para comparsas de brancos (ver página 44).

na medida em que as *comparsas-nome* e/ou de integrantes das *famílias-nome* afro-uruguaia perdem espaço na construção do entendimento do que é o candombe. Fazendo com que, diante do fortalecimento da indústria do entretenimento no período carnavalesco, estas famílias e comparsas adotem diferentes táticas de manutenção de suas práticas. Ora buscam incorporar-se à estética e à lógica do mercado, ora resistem a esta lógica, fazendo da participação nos concursos uma estratégia de promover reivindicação política e de elaboração de um discurso próprio:

“Sabes que la otra vez me preguntaron porque si no estamos de acuerdo, ¿Por que salimos? ¿Por que sale la gente? Bueno personalmente Sinfonia de Ansina no va dejar de salir, en lo que es el Desfile de Llamadas Oficial. Porque Ansina, lo que es el toque Ansina, y el candombe en si, ha resistido a todo. ¿Entiende? En Uruguay el candombe ha resistido a todo, dictadura, personas, peleas, problemas, todo lo que se te cruce por la cabeza a resistir. Entonces salir, o sea, dejar de salir no es la forma de que cambie. Y a su vez nosotros, por ser referencia del candombe, no vamos dejar de salir, porque estamos en desacuerdo, vamos a todas la reuniones, vamos a todos, y peleamos y discutimos y todo el tiempo, y o sea, esa es la forma, esa es la forma, si no, o sea, así hayan lugares que sigan pasando las cosas...”

(Diego Paredes, Tamborileiro, Chefe de Corda e Diretor da Comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Sobre este aspecto, pode-se dizer que fazer-se ver enquanto vinculado aos referentes do candombe e de suas famílias revela-se não apenas a um valor simbólico que atesta uma legitimidade de *candombero* ao integrante de uma comparsa ou a um posicionamento e reivindicação política da comunidade afro-uruguaia. Nota-se que este laço traz também um valor econômico e cultural que passa a ser atribuído ao participante, que é chamado a dar aulas, palestras e ainda nos próprios concursos, onde algumas agrupações muitas vezes selecionam e contratam figuras de referência e procedência (destas famílias), como forma de obter maior pontuação com os jurados (quando estes levam em consideração a manutenção da tradição na hora de avaliar):

“Por lo general eso estar a cargo de los directores o de la persona que se encarga del cuerpo de baile, es la que dentro de la gente que hay, o muchas veces contratan personas, personas que de repente si se tiene el acceso económico, o no sé, hoy por hoy, personas que tiene trayectoria, o se saben cotizar y como que...por ahí que ayuda dentro de la competencia, por ejemplo...si vamos por ejemplo a lo que es escoberos ¿no? Se diría Pedro Ferreira uno de los más conocidos, Gonzalito, son escoberos como muy reconocidos, pero claro, vos para sacarlos a ellos, sabes que tienes que pagar, y muy bien...entonces muchas comparsas no pueden y entonces que venga fulanito que mueve más o menos la escoba y por lo menos cubrimos el rubro...eso pesa por una lado, por otro lado también pesa que a veces tá, bueno tá...aquella ya ganó la mejor de todas, se va bailar, o aquella por lo físico, o por ser coordinada...”

(Paula, coreógrafa e *vedette* na comparsa *Las Cuerdas de Ejido* e *vedette* na comparsa *Senegal*).

Além disso, ainda nesse sentido, do valor que passa a ser atribuído a um integrante de uma *família-nome*, algumas comparsas optam por contratar estes referentes como forma de ter em sua agrupação uma pessoa que possa ser respeitada pelo grupo e que seja visualizada como uma liderança, principalmente no que concerne a parte da dança:

“(…) Entonces vos tienes que traer alguien que respeten y que tenga de referencia. Nosotros hemos tenido bailarina de SODRE⁵⁶, ¿Me entiende? Pero era una bailarina del SODRE, coreógrafa cubana, que ha recibido premios... personas en el ambiente que saben, pero a la hora de bailar candombe, tiene que estar clarito, porque las gurisas sacan al toque, a la hora de contar, a la hora de marcar los pazos, técnicamente, saben, entonces no podíamos traer al cualquiera, entonces la única que podría hacer ese trabajo era ‘X’. Entonces, nos juntamos y estuvimos hablando rato, rato y tá, era lo que la comparsa quería, y lo que ella quería, y salió. Este, para ella es un trabajo también. Pero lo respira también ella ¿no? Porque viene de familia candombera también. Hoy en día es muy difícil que las personas del ambiente que más o menos son reconocidas, y tienen un nombre, no sean de familia candombera. Hoy en día como que la gente que permanece en el candombe son todos de familia candombera. Por algo están en el lugar que están...”

(Diego Paredes, Tamborileiro, Chefe de Corda e Diretor da Comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Nesse sentido, é impotante frisar que, nas comparsas as fronteiras entre uma transmissão da dança que considera a convivência no bairro e com as *famílias-nome* e àquela advinda de um profissional, coreógrafo contratado para ensinar e/ou ordenar o corpo de baile mediante concurso, tem se colocado bastante tênues. Estes limites se fazem ainda mais difusos quando se depara com um integrante de referência de uma *família-nome* que busca o caminho da profissionalização de seu saber. Desta forma, para alguns dos *candomberos* esse processo de transmissão tem cada vez mais se alargado, numa perspectiva que tange a busca por fonte de recursos financeiros, de realização pessoal e da procura por uma profissionalização do próprio saber, trazendo para a forma de transmissão outras abordagens e gêneros dancísticos para o candombe. Nota-se uma busca de vínculo com outras técnicas de dança como forma de aprender a verbalizar o saber, antes dado apenas pelo *sentir* o baile nas ruas e no cotiano do bairro. A ligação com outros tipos de dança, portanto, faz emergir e auxilia um candombe com técnica sistematizada a ser repassada para pessoas “de fora” das *famílias-nome* e do cotidiano do bairro:

“Mira, hay un montón de chicas, a mí ya me ofrecieron este, Sandra Batista que es una coreógrafa de tango y tiene muy buena escuela de baile que tiene varias

⁵⁶ Escola Nacional de Dança no Uruguai, principal formadora de bailarinos profissionais em balé clássico e/ou em danças folclóricas (em especial relacionadas ao folclore gaúcho). Mais adiante retomarei ao tema desta instituição.

disciplinas y me ofreció para enseñar candombe al lado de ella, y bueno, yo pienso que para enseñar a mi me costó yo me tuve que ver mucha cosa para enseñar porque yo lo hacía natural, entonces que para enseñar pienso que tener un poquito de cosas, porque si es una danza, y tienes que saber, y no porque yo bailo. (...) Yo sé que cuando cree esto, vi muchos videos, aprendí mucho con los profesores de gimnasia, y me enseñaban a poderlo enseñar...estuvo con cubanos y salseros, que no tiene nada que ver con nosotros, ¿no? Pero si tiene la música que va con todo esto, y siempre fui aprendiendo otras cosas que podríamos hacer a la vez ahí, y después cuando puse a ver el baile de vientre, vi muchas cosas de nosotros que se podría hacer ahí, los movimientos y las cosas que lo me han cantado. Y también estuve con gente y fui aprendiendo lo de ellos para yo también aprender, y entonces es mucho mejor enseñar a si de esa manera que solo tu baile, porque cada uno tiene su forma de bailar, eso es particular de cada uno tiene su baile (...) Entonces eso es muy bueno, entonces pienso que enseñar es eso, ponerse las pilas y hacerlo como otra danza, aunque una danza que empezó callejera, hoy por hoy se enseña, lo que tiene que enseñar es como vos los bailas y no ver un candombe general, y después cada uno pone su estilo.”

(Mariela, ex-vedette e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

Neste caso, se o professor tem relação com estas *famílias-nome* e/ou *comparsas-nome* as aulas possibilitam aos alunos a defesa de um aprendizado de um candombe legítimo:

“Generalmente en cada comparsa, digo si vas te prepararas para las llamadas, que es una preparación de todo el año, cada comparsa contrata un coreógrafo con lo que trabaja todo el año, y con eso las personas más o menos como la que te guía todo el año. Digo, más allá de todo, cada uno puede, yo digo he tratado de aprender con todos los que conocí, si, sigo aprendiendo aún ¿no? Los coreógrafos dan talleres allá, y yo voy, siempre hay una persona que es el eje, que lleva el cuerpo de baile, y después bueno cada uno también, particularmente puede ir aprender, hacer cursos de candombe, yo he aprendido con ‘Z’ que es una de la más grandes acá de candombe.”

(Amparo, *vedette* e coreógrafa da comparsa *La Figari*).

Neste sentido, quando foram questionados por mim sobre o que era necessário para aprender a bailar candombe, as respostas saíam da importância dos laços de consangüinidade e das *famílias-nome* e iam na direção de outros aspectos. Entre os mais citados estão uma predisposição a escutar, (ou *tener oído*), que inclui o gosto pelo candombe (*gustar*), para *sentir* a música e como é sair nas ruas, para só então buscar a construção de uma forma própria de candombear. Mas, ao mesmo tempo, também para atender a certas marcas relacionadas a uma forma de caminhar, com a postura, e as mãos, ou seja, o atendimento das categorias de análise estéticas nativas:

“Y tiene que tener oído, en mi caso sentir el tambor y eso de tener oído, porque te gusta y porque lo traigo en la sangre. Yo lo mamé también, lo mamé de mi madre, de mi tía, mi tía hace la negra vieja, mi mama hace negra vieja entonces lo mamé y me gusta, me gusta aprender y mirarla, ¡claro! Si, si.”

(Patrícia, *mama vieja* da comparsa *Zumbaê*).

“Entonces, el candombe yo creo, eso a título personal, yo creo que se aprende si tienes cierta disposición a bailar candombe. Para bailar un candombe lindo de

verdad, porque el candombe puede bailar cualquiera, pero para llegar a la esencia del candombe uno tiene que venir con algo una predisposición corporal para escuchar la música...”

(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

“Te tiene que gustar, tiene que sentirlo, yo siento un tambor y me da ganas de bailar, me encanta...”

(Melisa, bailarina da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

“Caminada, postura, las manos, no solo el baile. Hay gente que por mas que les quiera dar técnica de como bailar no lo sacas. Eso para mí es igual, para mí me interesa eso, siempre les digo yo puedo dar técnica, pero si vos no pones lo tuyo es lo mismo que o hayas aprendido nada...”

(Andrea, *vedette* e professora de candombe).

“(...) si vos ahora así mismo ves ‘X’, ‘Y’, son todas *vedette* de mi tiempo, todas enseñan, y vos la ves bailando, y sabes que a ella le enseñó ‘X’, a ella le enseñó ‘Y’...y es por la manos, por la pose, por lo que van a poner, porque es ella la que enseñó y enseñó de esta manera.”

(Mariela, ex-*vedette* e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

Já na fala de Amparo abaixo, que é *vedette* e coreógrafa de uma comparsa que não possui vínculos estreitos com os bairros *cuna* e com as *famílias-nome* (embora tenha sido aluna de uma pertencente a uma destas famílias), ressaltam-se as técnicas do movimento. O que parece remeter a questão de que, não possuir laços com as *família-nome*, ou não fazer parte delas, coloca o *ouvir* e o *sentir* em segundo plano em relação à descrição técnica, se comparada às falas anteriores (advindas de pessoas ligadas a estas famílias):

Marcela- Tu hablaste algo de que se puede hacer y que no se puede hacer. ¿Qué no se puede hacer? ¿Puedes decirme algunas cosas que no se pueden hacer en tu visión?

Amparo -En realidad eso es personal y también de lo que uno va adquiriendo y como se fue formando con los diferentes coreógrafos, y coreógrafas que tuvo. Muchos coreógrafos capaz que coinciden en mucha cosa y otros que no coinciden en otras cosas. Por eso hay libertad de expresión. Algunos capaz te dicen, por ejemplo, le digo en caso de candombe muchos dicen que se baila con la punta, ¿no? No apoya los talones, y otras personas, no se bailan con los talones apoyados. Particularmente en mi caso me gusta bailar con la punta de los talones, como que me siento que me da mas movilidad a la cintura, porque en realidad el movimiento de candombe la diferencia, por ejemplo, de danza árabe, no es movimiento de caderas, viste que la danza árabe sale de acá para arriba. El candombe nasce en la cintura y termina su labor digamos, en las caderas, andar desde acá arriba y se mueve como un ocho que hace en realidad. Pero ahora lo vas a ver, y se vas a bailar en algún momento te van a decir algo...pero no yo no, yo en realidad no tengo un título de coreógrafa, ni lo existe acá en Uruguay de candombe. **Pero si aplico lo que me han enseñado las personas grandes, y que todos consideran grandes acá en Montevideo, y bueno en el Uruguay por lo general, si los aplico con mis bailarinas, digo que me parece que son datos fundamentales para desarrollar la danza...**

(Amparo, *vedette* e coreógrafa da comparsa *La Figari*).

Sobre esta última colocação de Amparo (em destaque), nota-se que as professoras ou coreógrafas são tanto mais legítimas quanto mais identificadas com as *famílias-nome*, isso pode ser identificado quando a interlocutora afirma que “*aplica lo que me han enseñado las personas grandes*” referindo-se ao fato de que o que ela ensina como baile de candombe é oriundo de uma aprendizagem com referentes destas famílias.

De maneira que, quando uma integrante de uma *família-nome* se propõe a dar aulas de dança, ela deixa marcado o seu estilo em suas alunas. Mariela, por exemplo, deixa claro que identifica as professoras “X” e “Y” através de determinados traços característicos que são exibidos no baile de suas respectivas alunas. Já Amparo, que ingressa no candombe por meio de aulas de dança, ao perceber tais diferenças, e talvez por não se filiar a uma família, transita por vários estilos em busca de saber sempre mais. Entretanto, em uma fala anterior, deixa claro ter sido aluna de “Z”.

O que se pode pensar é que nos momentos de concorrência entre comparsas, aquelas que são de *famílias-nome* podem estar perdendo fama por não terem recursos suficientes para responder a demanda por brilho nas vestimentas. Por sua vez, estas famílias adotam como estratégia para manter a continuidade de seus nomes a transmissão do saber como professores. Fica a questão se ao proceder assim não estariam também comprometendo a continuidade de suas comparsas e desse modo também sua possibilidade de manterem-se como *famílias-nome*.

Desta forma o candombear se torna um movimento que se coloca como marco e identifica a dança do candombe. Apesar de hoje nos desfiles e apresentações este passo ser mais característico das *bailarinas*, *bailarínes*, *destaques* e *vedettes*, saber candombear, com as qualidades colocadas até então pelos entrevistados, é também atestar ser *candombero/candombera*. Além disso, nas situações em que o candombe é vivido enquanto celebração é candombeando que se dança, sem atribuição de personagens específicos, como será visto no capítulo 02. Dessa maneira, através da forma que se baila o candombe, fica de certa maneira exposto se a convivência, os laços compartilhados com o bairro, com as *famílias-nome* e com a comunidade afro-uruguaia se fazem presentes no cotidiano de quem dança. Também durante a vida de *candombero*, mesmo os que realizam personagens típicos, aprendem o passo do candombe, sabendo avaliar os mais jovens, que geralmente são os que ocupam os personagens que mais candombeiam.

Por sua vez, na aprendizagem da *mama vieja*, *gramillero*, *escobero* em geral dá-se preferência aos integrantes mais velhos e experientes da família, àqueles pertencentes a outras *famílias-nome*, e/ou ainda figuras que construíram uma trajetória no desempenho destas personagens. Assim, no caso da transmissão de um dos *personagens típicos*, o processo de

ensino se apresenta de forma muito mais fechada. Ou seja, os interlocutores relatavam que a maioria das pessoas que realizavam estes personagens teria aprendido através da família, e não demonstravam grande interesse no ensino do baile específico de suas figuras para pessoas de fora:

“Lo bueno de eso es que sobre la danza candombe y más de los personajes tiene todas las características del hecho folclórico, que en generación en generación, se aprende de ver, no hay nadie que diga mañana vamos hacer una clase de mama vieja o gramillero...no hay acá, si lo bailas es porque lo aprendiste de ver a tus vecinos, a tu madre, a tu padre, a tu abuelo, a la gente de barrio, y un día probaste y lo hiciste y te quedo bien...”

(Frederico, bailarino e coreógrafo da comparsa *Zumbaé*).

“Ya están hace tiempo, las mamas viejas, la comparsa, las de nosotros, una tiene 60 y pico de año, las dos tiene 60 y pico. Entonces ya a la hora de representar ya no es una representación, lo hacen naturalmente, porque tanto la mama vieja, como el gramillero son los más viejos que hay en la comparsa, son los dos.”

(Diego Paredes, Tamborileiro, Chefe de Corda e Diretor da Comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Marcela- ¿Tampoco hay clase de mama vieja, gramillero, escobero?

Saura- No, esta bueno eso porque lo transmiten entre ellos. Entonces cuando queremos, necesitamos ahora que uno de los chiquilines que toca el tambor haga el gramillero porque hay pocos gramilleros, entonces el gramillero los tuvimos que pedir porque nosotros no sabemos hacer, decimos ‘*por favor unas clases*’ y ellos se van pasando entre ellos, y el escobero también.

(Entrevista com Saura, bailarina e coreógrafa da comparsa *Cuareim 1080*).

Durante a pesquisa apenas na instituição *Africanía* eram divulgadas aulas de personagens típicos, as quais não pude presenciar no período em que estive em campo, pois estas só começariam a partir de março/abril. E também o escobero Gonزالito relatou realizar por vezes algumas aulas, não só para pessoas com a finalidade de ser *escobero*, mas também para interessados em possuir o conhecimento como preparação corporal para outras atividades artísticas (relacionadas à malabares, por exemplo). Entretanto, ao ser questionado sobre a identificação de algum aluno seu que considere bom *escobero*, Gonzalito menciona apenas o seu filho:

Marcela- ¿Y hoy día hay sitios donde alguien puede aprender a ser escobero? ¿Hay clases? ¿Y cómo es eso?

Gonzalito- No as veces me llaman, y este es un lugar chico ¿no?, Entonces o consigues un local, o si tu casa es más amplia yo voy ahí, y te doy clases ahí, y me ha pasado que siempre he dado clases en lugares que son instituciones, instituciones ya me tocaron varias, en clubes deportivos, bien, y en casa particular también... y ahorita terminé y estoy ahora de licencia...y nada mas...creo que tengo ahora la semana que viene con la otra, una clase sola que termina, y porque ya comienzan las llamadas, incluso para no cansar tampoco...

Marcela - Y hoy día ves alguna comparsa en especial que tiene un escobero que te identificas, que ves como...

Gonzalito - No. Solamente lo que me identifico es con mi hijo...

Marcela- ¿Tu hijo es escobero?

Gonzalito- Si. Y se llama igual que yo, y ganó este año y el año pasado las llamadas, y a pesar de que me llamaban a mi, pero, nos llamamos igual...bueno es mi hijo...y ese al único que hoy por hoy me identifico, porque se ha quedado el personaje, es un personaje difícil...

(Entrevista com Gonzalito, *escobero* da comparsa *Cuero pa Ti*).

Desta forma, olhando para o processo de transmissão, percebendo o pouco tempo que dispunha para a pesquisa em campo e notando a atribuição dos *personagens típicos* aos mais velhos da comparsa, minha experiência corporal com o candombe se deu a partir da aprendizagem do candombear, passo característico das *bailarinas*, *bailarinos*, *destaques* e *vedettes*. Além disso, a pouca referência dos entrevistados a dança feita pelos símbolos (*portaestandarte*, *portabandera* e *portatrofeo*) e o fato da música e do toque serem prioridades na movimentação dos *tamborileros*, além das questões de gênero citadas, contribuíram para que eu desse mais atenção ao saber e ao sentir do candombear, que permeava a manifestação (passo que descreverei logo em seguida no próximo capítulo).

Outra questão que devo ressaltar ainda aqui é como a disputa pelo poder e pelo espaço das *famílias-nome/comparsas-nome* relaciona-se diretamente com as categorias que definem um bom candombe. Tal fato por sua vez também revela uma questão de raça e de classe, já que estas famílias são da comunidade afro-uruguaia e/ou dos bairros *cuna* (ou provenientes destes), e, na medida em que rejeitam ou aceitam outros códigos que não os propostos por elas e por pessoas de seu convívio (em geral de comparsas de brancos, com mais recursos, advindos de outras localidades), delimitam quem são os detentores legítimos da tradição. Desta forma, trazem ao grupo a esfera de poder relacionado ao capital cultural, frente aos demais uruguaios.

Do exposto percebe-se que a transmissão do conhecimento da dança tem como pano de fundo o candombear. Sua transmissão em primeiro lugar vem pelo *sentir* e pelo *ouvir*. Esta forma de narrar este movimento parece enfatizar uma continuidade ancestral, que permite sua transmissão por meio das *famílias-nome* e dos vínculos que elas estabelecem no espaço dos bairros marcadamente afro-uruguaios. Na concorrência atual entre as comparsas tal movimento precisa ser ensinado, e os professores considerados mais legítimos são aqueles originados destas famílias. Entretanto, de uma maneira geral, há um limite do que pode ser ensinado. No caso dos *personagens típicos* (*mama vieja*, *gramillero* e *escobero*), todos dominam o candombear, mas sua aprendizagem enquanto personagem típico é dada apenas na vida da *família-nome* e de seus vínculos, ou como diz a coreógrafa Saura “*ellos se van pasando entre ellos*”. Talvez esta seja uma das formas de manter o espaço de poder do

candombe pelas *famílias-nome*, as mesmas que apontam a concorrência atual dos “outros” que lhes faz perder espaço em algumas das apresentações do candombe.

Também, pelas colocações até aqui feitas pelos entrevistados, fica evidente uma hierarquia de importância dos personagens que situa no topo a *corda de tambores* e os *personagens típicos*, sendo estes seguidos da *vedette*, *bailarinas*, *bailarín (es)* e os *símbolos*. Pressuponho esta hierarquia dada pela flexibilidade de troca de postos, sendo os primeiros núcleos mais duros (onde as pessoas que interpretam permanecem por mais tempo e em geral são da localidade) e os demais podendo ser ou não do local, saindo como brincadores ou ainda sendo contratados para realizar o personagem.

Como dito na introdução deste trabalho, apesar dos valores estéticos nativos serem distintos em alguns aspectos, nota-se que alguns parâmetros de avaliação se repetem para a comunidade afro-uruguaia. Entretanto, com a expansão do candombe e de seus espaços e formas de apresentação outras maneiras de avaliar se apresentam, que condizem com regulamentos dos concursos e com as adaptações aos novos ambientes, especialmente os palcos. Neste sentido, um último ponto que toco aqui antes de analisar o baile do candombe nas diferentes situações é a forma de avaliar proposta pelos regulamentos de concursos.

1.6 Regulamentos dos concursos e espetáculos: categorias estéticas nativas?

Das situações aqui analisadas as que se configuram como concursos são o *Desfile de Llamadas*, *Desfile Inaugural*, e o *Concurso Oficial do Teatro de Verano*, sendo o primeiro e o último os mais importantes na visão dos entrevistados. O *Desfile de Llamadas* é o principal concurso da rua, enquanto que o *Concurso Oficial do Teatro de Verano* é caracterizado por competições que ocorrem no palco. Tendo em vista que todas as comparsas participam de um destes concursos e que algumas competem em todos eles (incluindo algumas oriundas das *famílias-nome*), é importante antes de adentrarmos na dança de cada situação entender quais as prioridades e formas de avaliar a dança encontradas no regulamento destes eventos. A descrição mais detalhada destas situações por sua vez se dará no capítulo seguinte.

1.6.1 Regulamento do *Desfile de Llamadas*

No regulamento do *Desfile de Llamadas*⁵⁷ do ano desta pesquisa (2013), não há uma menção específica de como se deve bailar o candombe e ou como deve ser a dança de seus

⁵⁷ Disponível em: <http://carnavaldeluruguay.com/b/reglamentos-llamadas-2013/>. Acesso em: 15 de ago. de 2013.

persoangens. Entretanto, há diretrizes que dizem respeito à: distribuição no espaço durante o desfile; o número mínimo de personagens (mínimo de: 01 *portaestandarte*, 04 *portabanderas*, 01 *portatrofeo - media-luna*, 02 *portatrofeos – estrellas*, 15 pessoas para o corpo de baile - *bailarinas* e *bailaínes*, 02 *mamas viejas*, 02 *gramilleros*, 01 *escobero*, 01 *vedette* e um mínimo de 40 *tamborileros* e um máximo 56); número máximo de integrantes (130 pessoas); restrições quanto ao material dos tambores (que devem possuir membrana de pele de animal); tempo máximo para realização de apresentação (73 minutos no total do percurso); e principalmente referência ao brilho da comparsa. Também através do conjunto geral das normas de pontuação e avaliação dos *rubros* (quesitos) realizados pelos jurados e da premiação atribuída às partes da comparsa, é possível visualizar uma hierarquia dos personagens proposta pelo concurso.

O que fica claro, através da distribuição de pontos conferidos aos quesitos, é que a *corda de tambores* (350 pontos) para o concurso figura como parte mais importante para comparsa. A dança, ou *corpo de baile* (200 pontos) como coloca o concurso, fica lado a lado e é conjuntamente julgada através da *indumentária, maquiagem e visão global* da comparsa (200 pontos), considerando-se o brilho que aportam. A distribuição no espaço, a cronometragem do tempo também são pontos importantes e a ordem dos personagens não deve ser descaracterizada.

No que diz respeito à premiação parece haver um equilíbrio de valores atribuídos a *mama vieja*, *gramillero*, *escobero*, *vedette*, *bailarín*, *portaestandarte*, *portabandera* (todos considerados melhores performers na execução destes personagens receberam em 2013 \$7.500 pesos uruguaios, equivalentes a aproximadamente R\$ 750 reais). Não há menção aos *portatrofeos*, apesar deles serem exigidos no concurso. As *bailarinas* (*mejor cuerpo de baile* - \$27.000 pesos uruguaios, equivalentes a aproximadamente R\$2.700) e *tamborileros* (*mejor cuerda de tambores*- \$36.900 pesos uruguaios, equivalentes a aproximadamente R\$3.690 reais) são vistos como grupos que devem ser premiados em seu conjunto. No regulamento não há qualquer menção a forma de apresentação da dança de nenhum destes personagens nem que critérios são utilizados para julgar os prêmios individuais. Mas, de toda forma a premiação só vem a reforçar a importância dada a *corda de tambores* em relação ao *corpo de baile*. Entretanto, a novidade dada pela premiação do *Desfile de Llamadas* é que personagens como o *bailarín*, o *portaestadarte* e o *portabanderas*, não tão valorizados pelos entrevistados como a *mama vieja*, o *gramillero*, o *escobero* e a *vedette*, se colocam lado a lado destes quando se analisa o valor do prêmio dos personagens individualmente.

1.6.2 Regulamento do Concurso Oficial do Teatro de Verano

Diferentemente do *Desfile de Llamadas*, o concurso do *Teatro de Verano* propõe algumas diretrizes⁵⁸ que dizem respeito à dança a ser apresentada. Além disso, os quesitos (*rubros*) para a avaliação das comparsas de candombe (*lubolos*⁵⁹) são os mesmos para todas as categorias concursantes no teatro (*murgas, revistas, parodistas e humoristas*) com algumas observações feitas às comparsas com relação aos personagens típicos e aos arranjos musicais. Entre os quesitos de avaliação estão: *arreglos corales* (05 pontos) – *voces* (05 pontos) y *musicalidad* (10 pontos); *fundamentos de la categoría* (20 pontos) ; *textos* (12 pontos) e *interpretación* (08 pontos) ; *puesta en escena* (10 pontos) y *movimiento escénico* (10 pontos); *coreografía* (20 pontos) y *bailes* (20 pontos); *vestuário* (10 pontos) , *maquillaje* (06 pontos) y *escenografía* (não se pontua na categoria *lubolos*); *vision global del espectáculo* (08 pontos).

Entre os quesitos nota-se a importância atribuída a *evolução, criatividade, comunicação com o público* ao mesmo tempo em que se propõe uma conservação dos valores do que se coloca como fundamental para o candombe no concurso. A competição defende o candombe como manifestação afro-uruguaia que deve prezar pela preservação desta tradição. Neste sentido, o regulamento propõe que o espetáculo seja conduzido por uma narrativa que abarque o tema da *ancestralidade africana, aspectos históricos*, ou condizentes com a *atualidade*, desde que transcorra a passagem de tempo e que basei-se em argumento que contemple a manifestação, incluindo *histórias fantásticas*. Com letras e músicas inéditas a história deve possuir começo, meio e fim que fique compreensível para o público.

Na parte musical, nota-se a possibilidade da presença de outros instrumentos (teclados, guitarras, instrumentos de sopro – metais) e outros gêneros musicais, sem que se “distorcione” o candombe, com uma ressalva especial a músicas caribenhas (como a salsa e a cumbia) que podem mesclar-se com a música afro-uruguaia, mas nunca a substituindo. Também o acréscimo de solistas e de um coro de vozes se apresenta como critério a ser respeitado no concurso. E assim como o *Desfile de Llamadas*, apresenta-se a restrição ao tambor, que pode incluir tensores, mas jamais membrana de nylon, sempre respeitando a membrana de pele de animal.

Todos os personagens aparecem como requisitos mínimos para apresentar-se no concurso, sendo destacado no regulamento o baile em conjunto do *gramillero* com a *mama*

⁵⁸ Regulamento disponível em: <http://carnaval.elpais.com.uy/concurso-reglamentado>. Acesso em: 15 de ago. de 2013.

⁵⁹ Como dito anteriormente as comparsas são mais comumente designadas no espaço do teatro como *Sociedades de Negros y Lubolos*, ou apenas *Lubolos*.

vieja (que deve aportar mais a *ancestralidade* do que a uma *jocosidade*) e o baile do *escobero* (que deve ser mais *personagem* que um *acrobata*) e possui a ressalva de não ser permitido que utilize mais de uma *escoba* (vassoura) em sua apresentação. Também o estandarte e os demais símbolos são destacados, sendo que estes aparecem (conforme manda a tradição neste espaço) na saída da comparsa do palco, tendo o estandarte o nome da agrupação e os símbolos as cores da comparsa. O *bailarín*, que aparece como personagem e como bailarino (no sentido ocidental da palavra), pode ser identificado por no mínimo um integrante, mas ao mesmo tempo pode se diluir através dos demais componentes masculinos, que além de realizarem seus respectivos papéis (de *escobero*, *gramillero* e etc.) podem em algum momento compor o quadro de dança (como bailarino cênico) na comparsa. O *bailarín* (personagem da comparsa) deve vir com *trajes clássicos* (“*com a evolução própria e natural da categoria*”). Aos demais personagens apenas ressaltam-se o número mínimo estabelecido, mas a todos eles é solicitado que o *brilho*, a *criatividade* e a *essência* sejam contempladas no figurino e na maquiagem que os identificam.

Assim o concurso dar a entender que atribue uma forte importância aos *personagens típicos* e a sua dança, a semelhança de algumas categorias estéticas nativas do item anterior. Entretanto, o quesito *coreografia y bailes* mostra algumas outras interferências na estética do corpo de baile apresentado pelos *lubolos*.

Neste quesito o regulamento traduz *coreografía* como “*criação de estruturas nas quais acontecem movimentos com um sentido*”, e baile como “*a execução destes movimentos dada pelos intérpretes*”. Na *coreografia* a *criatividade*, *originalidade* aparecem como critérios para avaliar a forma com que se passa a mensagem (narrativa) desejada traduzidas através de uma linguagem corporal e espacial *com códigos diferenciados* (uso de técnicas de dança diversas). No *baile*, coloca-se como ponto relevante para este quesito a *participação de solistas* e seu desempenho *estritamente pautado em movimentos codificados* no palco com *desenhos espaciais precisos*, sendo valorizada a *precisão*, *esmero*, *coordenação*, *ritmo*, *convicção gestual* e *espacial dos intérpretes*. Também na expressão do movimento são consideradas a *compreensão*, a *comunicação*, a *expressividade* e a *interrelação grupal*. No final deste quesito, que é geral para todas as categorias (excetuando-se a murga que não possui quadro de dança), faz-se uma ressalva aos *lubolos*, categoria que deve respeitar os movimentos característicos da *mama vieja*, do *gramillero* e do *escobero*.

Assim, já se percebe aqui, pelos valores propostos pelo regulamento a inserção de outras técnicas de dança e o forte valor atribuído aos solistas com “*desempenho pautado em movimentos codificados*” (leia-se formação clássica) para pontuar este rubro. Os *personagens*

típicos aparecem em segundo plano em relação a estes, ainda que a *mama vieja*, o *gramillero* e o *escobero* devam pautar pela *expressividade e movimentos característicos*. Também não há maiores ressalvas para os demais personagens do candombe, deixando em aberto como se valoram os demais integrantes do corpo de baile.

No quesito que se refere à maquiagem e ao figurino, a *criatividade* e a *engenhosidade* aparecem como valores para o modo de vestir-se dos integrantes da agrupação. Também a *coerência* e o diálogo entre como se traja e qual a *narrativa/argumento* apresentado pelo espetáculo se coloca como parâmetro. E novamente, em relação aos *lubolos* se faz uma ressalva aos personagens típicos e aos *tamborileros*, onde é dada especial atenção na hora de avaliar de acordo com estas diretrizes.

Como no *Desfile de Llamadas* o tempo de apresentação dos *Lubolos* é cronometrado no palco, e seu descumprimento acarreta em decréscimos na pontuação. Tem-se um mínimo de 45 minutos e um tempo máximo de 55 minutos para apresentar o espetáculo da comparsa no *Teatro de Verano*. Também o número de componentes é restrito, sendo um mínimo de 45 componentes e um máximo de 60, aceitando-se a presença de 15 suplentes para as atuações.

Outra questão importante de ressaltar, sobre os critérios deste concurso, é que a pontuação atribuída a cada quesito em sua soma totaliza 20 pontos. A exceção a esta regra é justamente o *rubro Coreografía y Baile*, onde a comparsa pode acrescentar 40 pontos, caso obtenha a pontuação máxima neste critério, mais que o quesito relacionado à música e à *corda de tambores* (*rubro Arreglos Corales – Voces y Musicalidad*), que pode totalizar 20 pontos para a comparsa. Fato que diferencia esta competição do concurso do *Desfile de Llamadas*, onde o tamboril pontua mais do que o corpo de baile. Neste caso nota-se que o regulamento dá uma importância maior à parte dançada do que a parte musical, ainda que de acordo com o panorama dado pelos *candomberos* a lógica da manifestação seja outra.

Assim, tendo visualizado os principais critérios de avaliação que incidem sobre a estética da dança do candombe nestes concursos, passo agora a discutir e analisar as situações da rua e do palco em que o candombe se apresenta. A idéia é, além de descrever estas situações e os bailes nelas presentes, entender como os integrantes das comparsas se relacionam com as categorias estéticas por eles produzidas e àquelas advindas e propostas pelos concursos, que ora são condizentes e ora são contrárias, alheias e/ou indiferentes aos seus parâmetros.

2. MOVIMENTOS NO ESPAÇO: ENTRE A RUA E O PALCO

Este capítulo trata da encenação da dança do candombe nos diferentes espaços de apresentação. Assim abordarei a descrição e a análise da dança encontrada nestas diferentes situações e espaços, trazendo para a exposição as comparsas e *performers* com os quais pude dialogar durante a pesquisa, mas também, sempre que necessário, mencionando as formas de apresentação de outras agrupações que pude observar nos desfiles.

Dentre as principais apresentações de candombe na rua estão as ***Salidas de Tambores (01)***, as ***Llamadas de San Baltazar (02)*** e os concursos oficiais do carnaval o ***Desfile Inaugural (03)*** e o ***Desfile de Llamadas (04)***. A programação carnavalesca também é composta pelas apresentações de palco do concurso do ***Teatro de Verano (05)*** e dos ***tablados (06)***. Além destas, entre as situações do candombe no palco também estão os ***shows turísticos (07)***, realizados em qualquer época do ano.

Tipo de apresentação	Local	Período	Organização	Concurso
01- Salidas de Tambores ou Llamadas (rua- celebração)	Ruas dos bairros <i>Sur</i> e <i>Palermo</i> ou ainda de outros bairros que possuem comparsas de candombe.	Podem ocorrer em várias datas no ano, mas tem como maior expressão os dias festivos como Natal e Ano Novo.	Integrantes, moradores e diretores das comparsas destes bairros.	Não.
02- Llamadas de San Baltazar (rua- celebração)	Rua Isla Flores, que atravessa os bairros <i>Sur</i> e <i>Palermo</i> .	06 de Janeiro (Dia de Reis).	AUDECA- <i>Asociación Uruguaya de Candombe</i> em parceria com integrantes, moradores e diretores das comparsas destes bairros.	Não. Embora guarde uma relação de preparação para o concurso do <i>Desfile de Llamadas</i> .
03-Desfile Inaugural (rua- concurso)	Avenida 18 de Julio (que atravessa o centro da cidade de Montevideu).	Em geral ocorre em fins de janeiro, antes do <i>Desfile de Llamadas</i> .	DAECPU - <i>Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay</i> e IM – <i>Intendencia de Montevideo</i> .	Sim. Concurso que marca o início das festividades de carnaval na cidade, englobando não só comparsas de candombe como outras expressões culturais vivenciadas no Uruguai.

04- Desfile de Llamadas (rua- concurso)	Rua Isla Flores, que atravessa os bairros <i>Sur</i> e <i>Palermo</i> .	Início de fevereiro.	IM- <i>Intendencia de Montevideo</i> .	Sim. Concretiza-se como a principal competição no espaço da rua entre as comparsas.
05- Teatro de Verano (palco- concurso)	<i>Teatro de Verano Ramón Collazo</i> , um teatro de arena, localizado na orla da Praia Ramirez em Montevideo.	Final do mês de janeiro, mês de fevereiro e início do mês de março, compreendendo em geral 40 dias de espetáculos.	DAECPU - <i>Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay</i> e IM – <i>Intendencia de Montevideo</i> .	Sim. Principal concurso no espaço do palco, compreendendo comparsas de candombe e outras formas de festejo do carnaval uruguaio.
06 - Tablados (palco- apresentação)	Palcos montados em vários bairros de Montevideu, incluindo clubes privados e associações desportivas. Também outras cidades do interior do Uruguai	Final do mês de janeiro, mês de fevereiro e início do mês de março, compreendendo em geral 40 dias de espetáculos.	DAECPU - <i>Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay</i> e IM – <i>Intendencia de Montevideo</i> .	Não. As apresentações dos <i>tablados</i> servem como retorno financeiro aos grupos participantes do concurso do <i>teatro de verano</i> , sendo versões reduzidas do que é apresentado neste concurso.
07- Show turístico (palco-apresentação)	Restaurantes/Casas de show na capital Montevideu. Ou ainda em shows/festivais de folclore fora do país.	Em qualquer época do ano.	Donos de estabelecimentos privados, produtores culturais e integrantes das comparsas.	Não.

Tabela 01-Principais apresentações de candombe no ano, nos espaços da rua e do palco e em situações de celebração, de competição e shows turísticos. Fonte: Tabela produzida pela autora.

Fiz observações considerando a importância dada pelos interlocutores às apresentações e levando em conta a pergunta norteadora desta pesquisa. Assim, apesar de observar o candombe em cada uma das situações destacadas, tratarei como objetos de análise as *Salidas de Tambores*, *Llamadas de San Baltazar* (como exemplos de apresentações do candombe fora da perspectiva dos concursos), o *Desfile de Llamadas* (como mostra do candombe experienciado na rua dentro de uma competição) e o *Concurso Oficial do Teatro de Verano* (em contraponto ao *Desfile de Llamadas*, como competição de candombe destinada ao palco).

Para situar a análise do movimento e compreender como estas situações e eventos se posicionam frente a outras formas de expressão cultural vivenciadas na cidade, o capítulo se

inicia com a descrição do carnaval montevideano a partir de minha experiência durante o campo, tendo o candombe como eixo norteador desta discussão.

2.1 “¡El carnaval más largo del mundo!”

Durante os dois meses que passei em Montevidéu, essa foi uma das frases que mais escutei e li quando se tratava de buscar uma programação das diversas apresentações das comparsas de candombe. Ao lado desta afirmativa, vinha sempre a pergunta: “¿Y hasta cuando te quedas?”. Um alerta para que quanto mais tempo eu pudesse ficar melhor, pois o carnaval chegava a totalizar em torno de 40 dias.

Demorei um pouco para entender que em minha concepção do que é carnaval ele durava muito menos que isso, mas na concepção dos uruguaios, eu diria que ele dura muito mais, o ano inteiro.

De acordo com a informação disponibilizada no site⁶⁰ da IM- *Intendencia de Montevideo*, os 40 dias citados compreendem o início do carnaval, que é marcado pelo concurso do **Desfile Inaugural (03)**, ocorrendo no final de janeiro numa avenida que corta o centro da cidade chamada Av. 18 de Julio.

Este tipo de desfile/concurso é integrado não somente por comparsas de candombe, mas por outras expressões populares como *murgas*, *parodistas*, *humoristas* e *revistas*. Nesta ocasião nem todas as comparsas de candombe se apresentam, apenas aquelas que fazem parte da associação DAECPU (*Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay*), totalizando em 2013 a participação de 41 agrupações das quais 08 eram *comparsas* de candombe, 17 *murgas*, 04 *revistas*, 05 *humoristas* e 07 *parodistas*.

Um dia após o **Desfile Inaugural (03)**, ocorre o *Desfile de Escolas de Samba*. O samba, apesar de ser vivenciado à parte do conjunto de manifestações colocadas como integrantes dos concursos oficiais do carnaval montevideano, parece cada vez mais ocupar um lugar destacado dentro de algumas festividades da cidade que precedem a programação oficial, como a eleição de rainhas (que incluem representantes do carnaval, do candombe e do samba) e o *Carnaval de Las Promesas* (uma versão reduzida do carnaval de Montevidéu realizada para crianças, que ocorre em dezembro e janeiro).

Depois de tais eventos entra na programação oficial a parte que apenas concerne ao candombe, que é o concurso do **Desfile de Llamadas (04)** (organizado pela IM), que ocorre

⁶⁰ Disponível em: <http://www.montevideo.gub.uy/ciudad/cultura/carnaval>. Consultado em: 03 de agosto de 2013.

em dois dias no início de fevereiro e conta com a presença de 40 comparsas sendo, 32 da associação AUDECA (*Asociación Uruguaya de Candombe*) e 08 da DAECPU.

Em paralelo, em fins de janeiro e início de fevereiro iniciam-se as rodadas do concurso oficial de agrupações carnavalescas no ***Teatro de Verano (05)***. Competindo apenas as comparsas associadas à DAECPU (as mesmas do *Desfile Inaugural*) juntamente com as expressões populares *murgas*, *parodistas*, *humoristas* e *revistas*, também vinculadas a esta associação. Esta competição é composta por várias rodadas de espetáculos onde cada grupo compete apenas com outros que sejam da mesma categoria, durando a programação de apresentações em torno de 35 - 40 dias. Além destas situações, neste mesmo período, os associados DAECPU dispõem de uma infinidade de ***tablados*** (palcos montados em diversos bairros da cidade) onde apresentam versões mais sintéticas do que é apresentado no concurso do *Teatro de Verano*. Assim, percebem-se aqui algumas questões que devem ser levadas em consideração diante da análise e descrição das situações/espços em que o candombe se apresenta. Uma delas é que existe uma divisão clara referente aos espaços de apresentação das comparsas através das associações que as regem DAECPU e AUDECA.

A DAECPU é composta por comparsas que além de se apresentarem nos concursos que ocorrem na rua, estão também envolvidas com o candombe enquanto produto artístico a ser apresentado no palco. No *Desfile Inaugural* elas compartilham o espaço público com as agrupações de *murgas*, *parodistas*, *humoristas* e *revistas*. No *Desfile de Llamadas* a competição se dá com outras comparsas de candombe associadas à AUDECA. As comparsas associadas à AUDECA por sua vez, tem seu foco de apresentação voltado para a *Llamadas de San Baltazar* (festividade que não faz parte da programação oficial de carnaval) e para o *Desfile de Llamadas* (oficializada).

De acordo com os interlocutores as comparsas associadas DAECPU detém mais recursos financeiros, diante da maior quantidade de apresentações que realizam no carnaval, possibilitando mais ganhos econômicos, bem como um maior envolvimento destas com a iniciativa privada, que patrocina os seus espetáculos no *Desfile de Llamadas* e no *Teatro de Verano*. Além disso, mesmo não obtendo acesso a todas as informações relativas a financiamentos de forma muito explícita, era possível escutar de grande parte dos entrevistados que o custo para apresentar-se ao *Teatro de Verano* era alto, devido à grande quantidade de figurinos, quadros (atos) e outros profissionais exigidos pelo concurso, fato que restringe e seleciona as agrupações a se apresentarem neste espaço.

Assim, meu estranhamento ao entendimento de como o nativo via o conceito de carnaval se deu a partir da forma de participação nestas situações oficiais: ou *espectador* ou

performer. Ao mesmo tempo o conceito de “*carnaval de espetáculos*” apontado por Carvalho Neto (1967 apud Frigerio, 1997) passava a fazer cada vez mais sentido na medida em que eu experienciava estas situações. Nas descrições que se seguem esta questão será vista de forma mais clara. Meu foco, a partir daqui, será o *candombe*⁶¹.

2.2 Cortejando pela rua

2.2.1 *Salidas de tambores ou llamadas*

As *salidas de tambores* ou *llamadas* são as situações em que a dança e a música do cortejo de *candombe* acontecem enquanto celebração nos bairros onde estão sediadas as comparsas. Elas podem ocorrer em vários momentos do ano, mas tem sua maior expressão nas festividades de natal (durante o dia 25 de dezembro – ou *Dia Del Niño*), no ano novo (durante o primeiro dia do ano) e no mês de janeiro aos domingos, principalmente nos bairros *Sur* e *Palermo*.

Dentre as comparsas que pude observar uma das que mais se identificava com esse forma de viver o *candombe* foi a comparsa *Sinfonia de Ansina*, do bairro *Palermo*. Entretanto, a partir da minha observação e participação, bem como da entrevista com o diretor desta comparsa, percebi que as celebrações não eram apenas vivenciadas pelos integrantes desta agrupação. Na verdade estes encontros partiam da iniciativa de *Sinfonia de Ansina*, mas acabavam por reunir *candomberos* de outras comparsas, de outras organizações e de outros bairros que tinham a percepção do *candombe* para além dos concursos carnavalescos.

a) “*Feliz navidad, feliz año nuevo: ¡Y se toca para compartir!*”

No dia 23 de dezembro, em um dos inúmeros ensaios de comparsas que ocorriam entre *Sur* e *Palermo*, procurei saber com os *candomberos* como eles passavam o dia de Natal, afinal na literatura sobre a manifestação, o *candombe* aparece também como uma celebração do ciclo natalino. Para minha surpresa obtive algumas declarações que não direcionavam para algum tipo de festa relacionada ao *candombe*, mas para uma celebração mais íntima com a família. Até que uma das moradoras do bairro *Sur* me falou que possivelmente os *tamborileros* se reuniriam por volta das cinco da manhã do dia 25 para celebrar o *Dia del*

⁶¹ Relembro aqui os procedimentos de observação que aportei na introdução e no primeiro capítulo deste trabalho: o uso do próprio corpo como ferramenta de investigação, partindo da experiência do *corpo-testemunha* apontado por Buckland (2010); a atenção para o movimento corporal, para estrutura da dança e a experiência sensorial (audiencia e performers) enfatizada por Citro (2012).

Niño. Confirmei minha presença e fomos eu e meu esposo ao encontro da saída de Natal. Saímos da nossa hospedagem em uma pensão de *Palermo* em direção a *Sur*. Quando chegamos em *Sur* nos deparamos com um dos *tamborileros* guardando o último tambor que estava preparado para sair, e que nos informou que não haveria a *llamada* de natal, pois o clima indicava que iria chover bastante. Em nosso retorno para *Palermo* de fato foi o que aconteceu.



Figura 24 – Organização dos *tamborileros* para a *salida de tambores* no Natal (na ordem das imagens de cima para baixo): afinação dos tambores na fogueira; formação dos *tamborileros* sob orientações dos referentes da comparsa; Início da *salida de tambores*. Fonte: fotos produzida pela autora.

Esta foi uma das primeiras situações em que pude perceber que o clima em Montevideu é algo que rege as atividades festivas. Fato que para mim só ficaria evidente mais tarde quando em outras datas que estavam marcados alguns dos desfiles de carnaval as apresentações eram canceladas.

Mais tarde, ainda no dia 25, por volta das sete e meia da noite, pude escutar da hospedagem o som de algumas batidas de tambor. Era o pessoal do bairro *Palermo*, preparando-se para festejar o Natal. Saí ao encontro da *llamada*, termo que fez total sentido neste momento, em direção ao som que me conduzia a Isla Flores, na sede da comparsa *Sinfonia de Ansina*. E, assim como eu, pessoas chegavam de todas as partes, do próprio *Palermo*, do bairro *Sur* e de outros bairros de Montevideu.

A preparação para a saída iniciou-se com o aquecimento da pele dos tambores com uma fogueira improvisada na rua, possibilitando a afinação destes pelos *tamborileros*. O fogo além de aquecer os tambores pouco a pouco ia reunindo pessoas em sua volta, possibilitando conversas e contatos entre tamborileiros, moradores e turistas (figura 24).

Percebi que *tamborileros* de outras comparsas de *Palermo* e do bairro *Sur* chegavam aos poucos se unindo aos integrantes de *Ansina*, que orientavam a formação da *cuerda de tambores*.

Com a percussão posicionada, os integrantes da comparsa e dos bairros *candomberos* de outras localidades passaram a posicionar-se na frente dos tambores na espera do início da *llamada*. O corpo de baile por sua vez, não faz nenhum tipo de formação inicial na frente da corda. Na medida em que os *tamborileros* vão tocando e se deslocando é que a dança começa a aparecer na *salida*.



Figura 25- Corpo de baile formado ao longo da *salida de tambores* no Natal. Sem distinção de personagens. Fonte: foto produzida pela autora.

Assim, ao som da *clave* (som produzido pela batida do palo do tambor na madeira) indicava-se o início da caminhada e a introdução do toque *Ansina*. Estabelecido o toque começava a *llamada*.

A dança se constituía por pessoas de vários lugares. Entretanto, era possível perceber que mais próximos aos tambores se posicionavam moradores e/ou integrantes da comparsa de *Ansina*, e mais distantes pessoas de outras partes que não

tinham tanta proximidade com a comparsa.

Também, durante a *salida*, outros moradores e visitantes se posicionavam nas calçadas e nas janelas das casas do bairro *Palermo*, acompanhando a manifestação e observando o improvisado corpo de baile, que assim como os *tamborileros*, nesta ocasião, não se apresentava com distinção de personagens e tampouco trajavam as vestimentas que os caracteriza (figura 25 – vídeo 01, DVD anexo).

Em sua maior parte a dança era apresentada através do *candombear*, passo típico do candombe, que no *Desfile de Llamadas* é associado à personagem da *bailarina*, e da *vedette*. Também era possível perceber que em alguns momentos se formavam alguns grupos no corpo de baile realizando seqüências já conhecidas por integrantes da comparsa.

Os *tamborileros* de *Ansina* geralmente se posicionavam perto dos seus tambores, com crianças e pessoas da família para conversar, e de vez em quando tocavam outros toques baixinho entre eles (figura 28).

Percebi também que esse era um momento de identificação de quem estava participando, de quem estava celebrando, e quem eram as pessoas conhecidas e desconhecidas naqueles bairros.

Alguns já nos conheciam de ver passar pelas ruas, e nos saudavam. Já em outros olhares se percebia a indagação de quem éramos nós. Pois nesse momento ainda não havia contatado as lideranças de *Ansina* para conversar.

Passados cerca de 30 minutos, os tambores voltaram a se reagrupar e mais uma vez pouco a pouco as pessoas se posicionaram na frente da comparsa para bailar o candombe. Dessa vez contando com alguns dos homens e mulheres que bailavam na frente da comparsa tomados pelo vinho comprado na venda. Entretanto era notável que esse era um hábito mais de visitantes de outros bairros do que dos próprios integrantes da comparsa que festejava o natal.

O percurso de *Isla Flores* é formado por algumas inclinações, fato que na volta, que era pelo mesmo caminho da ida, se mostrou mais evidente. Os *tamborileros* desciam mais rapidamente, e quem estivesse dançando na frente dos tambores tinha que acompanhar o ritmo da caminhada, o que gerava muitas vezes alguns olhares de reprovação para os de fora que estavam bebendo e atrasando o passo dos tambores.

Outro fator importante de ser mencionado, é que as pessoas que dançavam candombe mais próximo do tamboril, que eram aquelas que tinham uma maior aproximação com a comparsa e/ou com o bairro, eram em grande parte mulheres, em sua maioria mais jovens (ver (vídeo 02, DVD anexo). Também se fazia presente neste *pedaço* dentro da comparsa a presença de alguns travestis. Apenas mais a frente, onde se posicionavam pessoas de outras localidades, é que se percebia uma mistura de homens e mulheres dançando (exemplo em vídeo 03, DVD anexo).

O percurso continuava ao som do toque de *Ansina* até a chegada no ponto de partida, a sede da comparsa. Depois de aproximadamente duas horas de celebração, o *salida* chegava ao final. Reduzia-se o som dos tambores, que agora eram reagrupados em um círculo. Quando já estabelecidos em formato de roda, os *tamborileros* se afastavam abrindo o círculo, dando espaço para todos os que estavam bailando entrarem no centro da roda, embora existisse uma predominância das pessoas da comparsa e do bairro. Quando todos bailadores de candombe entravam se fechava o círculo e a batida dos tambores ia aumentando de volume e velocidade,

se tornando cada vez mais frenética, assim como o candombear dos que estavam no centro, findando a saída com o ápice da velocidade do toque e da dança do candombe.

Neste dia, não me senti a vontade de experimentar no corpo a dança do candombe. Tive medo de não fazer bem, ou de uma forma que fosse reprovada pelos moradores do bairro. Entretanto, considero que apenas olhar me possibilitou outra dimensão da estrutura existente na própria celebração, fato que me propiciaria uma maior segurança para minha futura experiência a ser vivida e dançada. O ano novo me aguardava.

Entre o natal e o ano novo já conhecia um pouco mais o bairro, e mesmo que não tivesse falado com algumas pessoas, parecia-me que algumas delas já sabiam o que eu fazia por ali. Tinha tido a oportunidade de entrevistar e conversar com algumas moradoras e *candomberas* do bairro *Sur*, e tal fato me possibilitou um ano novo realmente diferente.

Mas desta vez, não procurei saber quando seria a *llamada*. Comemorei a chegada do ano na virada do dia 31 para o dia primeiro de 2013 na pensão onde estava, junto com uruguaios e turistas de outras partes. Mas com o ouvido atento para qualquer toque, pois a qualquer momento poderia sair dali e ir para a rua.

Já no dia 01, por volta das 17h, que no verão de Montevidéu parece-se mais que são 14h da tarde, escutei mais uma vez a *llamada*. Saí da hospedagem, e novamente em *Ansina* os *tamborileros* conversavam e iam formando a fogueira para esquentar os tambores.

Nesse dia me surpreendi com a quantidade de crianças em carrinhos de bebê com suas mães, que geralmente eram esposas dos tocadores. E mais uma vez pouco a pouco chegavam visitantes de outros bairros e turistas.

Formaram-se as filas de tambores, mas desta vez durante o início do percurso havia mais pessoas caminhando e escutando os tambores do que bailando o candombe. O caminho feito foi o mesmo do natal, chegando na rua *Lorenzo Carnelli* para descansar, conversar e aquecer novamente os tambores.

Nessa altura nós já conhecíamos pessoas do bairro *Sur*. Cumprimentamos algumas delas que estavam aí celebrando junto com os moradores de *Ansina* e aí então resolvi que na segunda parte eu iria tentar candombear.

Posicionei-me um pouco mais a frente dos tambores, ao lado das pessoas de fora dos bairros que vinham ver o candombe, e quando a comparsa começou seu percurso de volta comecei a bailar. Tentava assimilar a dança através dos inúmeros corpos dançantes, que apesar da heterogeneidade no modo de realizar o passo do candombe, tinham características em comum, como os joelhos semi-flexionados, e os braços num formato angular, que saíam e voltavam para fora do quadril, que também se movia de um lado a outro. Depois minha

relação se estabeleceu com a música, tentando senti-la e entender as conexões com as partes que se moviam. Até que em um determinado momento Melisa e Nuri, moradoras do bairro *Sur* que estavam mais próximas aos tambores, me viram e me chamaram para dançar junto com elas. Fomos até o final do desfile juntas, e sob a indicação de Nuri ia modificando minha forma de realizar os movimentos, tentando não abrir tanto os braços e as pernas, com a ponta dos pés apoiadas no chão, e alternando braço esquerdo com perna direita e perna direita com braço esquerdo, balançando quadris de um lado a outro e por vezes os ombros direito e esquerdo também de forma alternada. Quando me senti um pouco mais confortável com a movimentação, comecei a olhar em volta e perceber que algumas das pessoas que acompanhavam a caminhada pelas calçadas já haviam sido entrevistadas por mim. Até então não tinha dançado, mas notei que o fato de arriscar-me a fazer, mesmo que não fosse da maneira correta, era tão importante quanto entender a estrutura da *salida*. O despojamento de entregar-se ao som do tambor era algo que de fato estreitava os laços com os interlocutores e me permitia o maior entendimento de alguns valores ali inerentes. A partir daí minha relação com alguns dos entrevistados se deu de maneira mais fluida.

No final do caminhada, o círculo se formou na frente da sede de Ansina, e Nuri e Melisa me levaram junto com elas para o centro da roda. A vibração dos tambores e a energia que eles trouxeram nos levavam a um candombear cada vez mais rápido, culminando com um bom abraço dessas minhas primeiras professoras de candombe. O ano e o campo de fato haviam começado (exemplo de roda *entrevero*⁶², vídeo 04, DVD em anexo).

Tendo descrito minha experiência nestas duas celebrações, é que inicio a análise do movimento nas *salida de tambores/llamadas*. Assim, tanto no Natal como no Ano Novo foi possível perceber que a dança nesta ocasião não é norteadora do que ocorre na festa. Pode-se dizer que ela se estabelecia quando se iniciavam o toque dos tambores, formando um corpo de baile improvisado ao longo do percurso. Diferente da música, que demandava o aquecimento dos tambores e a organização destes na corda, a dança se constituía sem maiores preparações. O que não quer dizer que não havia estrutura durante o trajeto realizado na ida e na volta da *llamada*. Como comentei na descrição, existia certa separação entre os bailadores do bairro que se colocavam mais próximos do tamboril, e dos visitantes e turistas que se posicionavam mais distantes da corda. Mas de uma maneira geral a movimentação executada por estes tinham por base o *candombear* por todo o trajeto, e em alguns poucos momentos se percebia

⁶² Não foi possível filmar o *entrevero* nos dias de *Natal* e *Ano Novo*, porque dediquei estes momentos à entrega da dança, priorizando o *corpo-testemunha* ao invés do registro áudio-visual. Entretanto este vídeo é de uma *salida de tambores* que ocorreu no bairro *Sur* no início de janeiro, semelhante ao que ocorre nas festas natalinas e no primeiro dia do ano.

seqüências de movimentos coreografados que eram realizadas por algumas das jovens que bailavam e que eram integrantes da comparsa. Em geral esse momento se dava, quando a comparsa realizava o *corte* no toque, que foi visto na descrição dos personagens dos *tamborileros*, é uma interrupção na fluência do *toque* com variações deste mesmo ritmo. Assim, tomando por princípio as observações feitas no Natal e a experiência dançada no Ano Novo, segue abaixo a descrição do movimento nestas situações/espço, tendo em conta as categorias nativas e aportes dos teóricos apresentados no capítulo anterior.

b) *Candombeando* (sem definição de personagens)

Como já comentado anteriormente o candombear, passo característico das *bailarinas* e *vedettes*, é, antes de um marco definidor destas personagens, um identificador da dança do candombe. Nas *salidas de tambores* ele é o único movimento executado, sendo os movimentos e dramas definidores dos demais personagens não realizados pelos participantes.

Analisando a movimentação do candombear nestas situações pode-se dizer que há a predominância de uma distância entre a cabeça e a bacia, deixando sempre o corpo ereto. Também o peito projeta-se para frente e a lombar para parte posterior, formando um leve arco na coluna. O próprio ato de caminhar, propunha uma articulação entre braço esquerdo com a perna direita e braço direito com a perna esquerda e também a um eventual movimento dos ombros alternando lado direito e esquerdo. Também o passo típico do candombe ocorria em geral na ponta dos pés, com os joelhos semiflexionados, que conduziam o movimento dos quadris para as laterais. (figura 24).

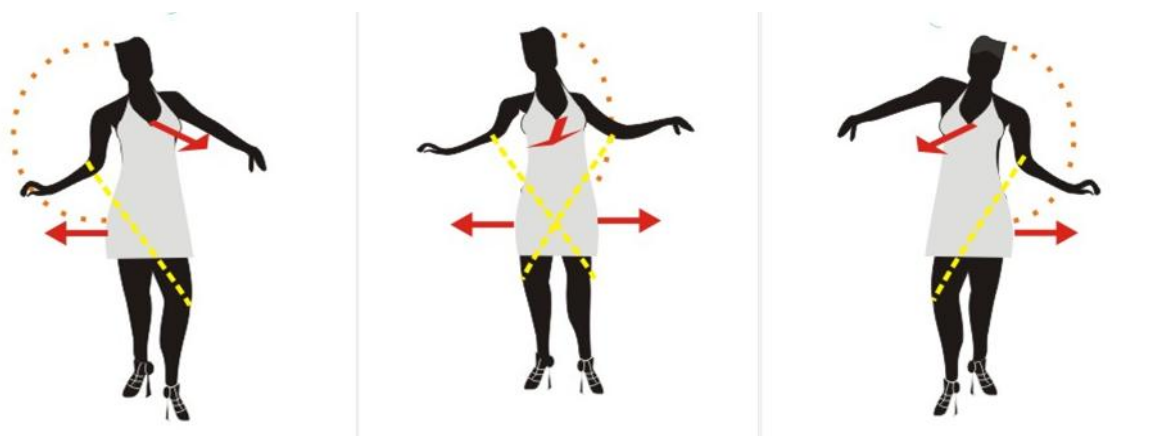


Figura 29- Candombear nas *salidas de tambores*. As três imagens indicam as projeções das partes do corpo e as conexões entre suas articulações. As setas em vermelho indicam as direções em que se projetam o quadril e o peito. O pontilhado laranja indica à oposição cabeça-bacia, e, em amarelo a relação entre braço esquerdo e perna direita e braço direito e perna esquerda (movimento contralateral) do candombe. Fonte: Ilustração produzida pela autora.

Através de algumas diretrizes de Laban (1958), podem-se visualizar os elementos tempo, peso, fluxo e espaço. No fator tempo encontramos as classificações de velocidade do movimento *lento, normal e rápido*. Pensando na relação com a música, um passo ou movimento que ocupa várias batidas/pulsações é colocado como lento. Em oposição uma dinâmica que é constituída por vários movimentos contidos em uma pulsação é vista como rápida. Assim, o tempo do candombear apresenta diferentes velocidades nas partes do corpo. Nos pés o peso é continuamente transferido de um lado para outro numa velocidade média a rápida, da mesma maneira os quadris. Nos braços o movimento é lento. Questão que nos remete ao conceito de *polirritimia* apontado por Martins (2008) como próprio das danças de matriz africana, onde diferentes partes do corpo podem mover-se tendo como mote ritmos diferenciados. Também o *policentrismo* se faz presente, já que o centro do movimento concentra-se em várias partes, situando-se nos quadris, nos pés, nos ombros, nos braços e nas mãos.

O fator peso pode ser considerado *leve, normal* ou *forte*. O peso pode ser pensado também como energia muscular empregada na resistência ao peso das partes do corpo. Assim o peso do quadro inferior do corpo no candombear é forte, com os pés e a bacia exercendo certa tensão para a sustentação do corpo.

Entre os fatores da fluência do movimento apresentados por Laban (1958) aqui utilizo deles pensando a fluência com tipos de ação *contínua, com interrupções, ou parada*, onde o corpo pode-se apresentar em *movimento*, em *séries de posições* ou em uma *posição*. No caso do candombear visto na *salida de tambores*, esta fluência era contínua com o corpo em constante movimento, apenas parando de candombear quando os tambores paravam de tocar.

Por último no que diz respeito ao espaço, quatro aspectos que devem ser considerados para pensar a ação corporal: *as direções* (frente, trás, esquerda, direita, direita-frente, direita-trás, esquerda-frente, esquerda-trás), os *planos* (alto, médio e baixo), as *extensões* (pequena normal e grande) e o *caminho* (direto, angular e curvo).

Assim os dançarinos na *llamada* sempre caminhavam na *direção* frente, embora pela liberdade da ocasião alguns candomberos pudessem se deslocar para outras direções, tendo a *salida* como um todo essa direção como norte. O *plano* do passo do candombear era alto, sempre com a sustentação da oposição bacia-cabeça, apresentada anteriormente. A extensão do movimento varia conforme a parte do corpo analisada, sendo o movimento dos pés e quadris de pequena amplitude, enquanto que nos braços essa extensão era normal a grande.

Entretanto, nas partes mais distantes dos tambores (onde ficavam as pessoas de fora do bairro e da comparsa) em geral se bailava com os pés completamente apoiados no chão.

Também o movimento dos braços que adquirem desenho angular, quando de encontro aos quadris, ora linear, quando saem dos quadris para fora da lateral do corpo eram vistos de maneira mais ampla por parte dos de fora. Enquanto que entre as pessoas pertencentes ao bairro e/ou a comparsa bailavam com uma menor amplitude. Assim, um dos critérios de reprovação apontado pelos entrevistados, a *salsera* era uma carterística mais vista entre os de fora do bairro.

O *caminho* percorrido pode ser considerado direto e curvo, visto que o passo do candombe era executado pela maioria dos performers em linha, apontando sempre na direção frente em que seguia a comparsa, mas mais a frente os de fora, dada a liberdade do evento, giravam em torno de si mesmos para ver companheiros que dançavam e os tambores da comparsa.

Como pontuado em meu relato, nos *cortes* do toque podia-se ver pequenos grupos da própria comparsa realizando sequências marcadas que se assemelhavam a dança da salsa, embora fosse utilizado o candombear como ligação (e contratempo) entre estes movimentos. Nestes momentos se candombeava olhando para frente, apoiava-se o pé esquerdo para a diagonal direita a frente e rebolava-se olhando para a direita, candombeava-se novamente e depois apoiando o pé direito na diagonal esquerda a frente, rebolava-se para o lado esquerdo. Também acompanhando esta dinâmica ocorria o movimento dos ombros alternados e os braços realizam poses, quando se olhava para os lados (figura 30).

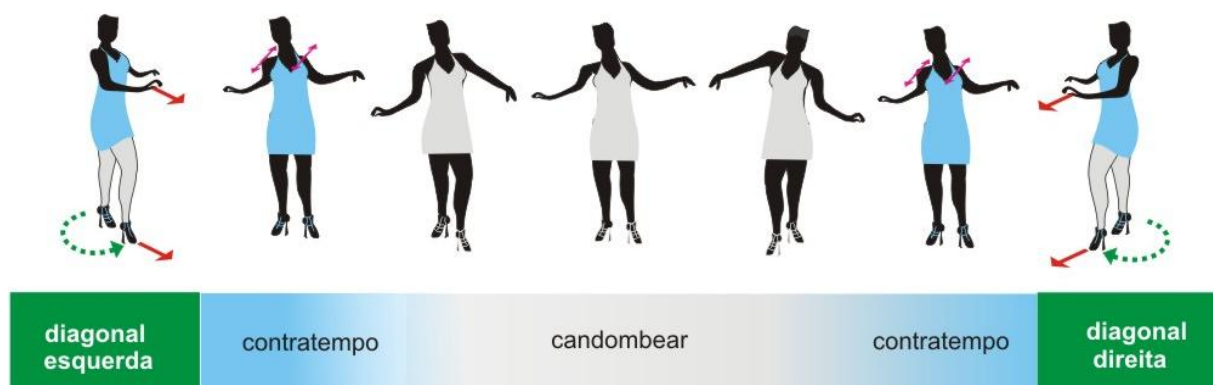


Figura 30- Sequência de movimento presente nos *cortes* das *salidas de tambores*. As setas vermelhas indicam a projeção dos braços e pernas para uma mesma diagonal. O tracejado em verde indica o deslocamento feito pela perna, antes em posição frontal. No início do contratempo do candombear, as setas em rosa sinalizam a movimentação alternada dos ombros neste intervalo de tempo. Fonte: Ilustração produzida pela autora.

Essa sequência de movimentos que acompanhava o *corte* em geral era realizada sem deslocamento dos tambores, apontando para o relato dos entrevistados que afirmavam que este tipo de arranjo musical era usado como descanso para os *tamborileros*.

Neste caso em toda a *salida*, predominava no conjunto do corpo de baile improvisado uma assimetria e heterogeneidade entre os corpos e a dança executada (principalmente entre os de fora e os de dentro), embora esta característica fosse interrompida em poucos momentos onde o *corte* era executado e era realizado o movimento acima ilustrado por grupos pequenos da própria comparsa.

Entretanto é possível afirmar que, no conjunto destas pessoas do bairro e da comparsa, havia durante toda a *salida* o que Beudet (2013) chama de *homocinestesia*. O neologismo deste autor define a qualidade em que um conjunto de pessoas realiza um mesmo movimento com um mesmo tipo de postura e um mesmo tônus muscular, embora possam não estar coordenadas ritmicamente (neste caso sob pulsações diferentes).

Assim, neste grupo de pertencentes ao bairro, as categorias estéticas nativas relacionadas ao candombear, especialmente direcionadas às bailarinas, eram predominantemente contempladas nestas ocasiões: a pouca amplitude dos braços e pernas (remetendo a *elegância* e evitando a *salseira* apresentada como categoria estética negativa para o candombear); a postura ereta e a força no quadro inferior do corpo (*sensualidade*); e principalmente o *sentir* (dado pela predominância do baile livre, evitando a *bailarina robô*).

2.2.2 *Llamadas de San Baltazar*

O dia de *San Baltazar* é um dia de festa para o candombe, realizada pela AUDECA (*Asociación Uruguaya de Candombe*) e pelos moradores dos bairros *Sur* e *Palermo*. Dia em que desfilam apenas as comparsas associadas à AUDECA, nesta ocasião quase todas as personagens aparecem nas agrupações, em geral utilizando roupas do ano anterior e/ou alguns adereços que demandam a dança e a dramaticidade da personagem. Os *tamborileros*, *bailarinas*, *bailarinos* uniformizam-se com roupas que apontam para as cores e símbolos da comparsa e a maioria das *destaques* e *vedettes* utilizam roupas que estejam de acordo com estes marcos.



Figura 31 – Llamadas de San Baltazar. Acima o público que se forma nas laterais das calçadas, através de cadeiras colocadas pelos próprios moradores dos bairros. Abaixo venda de churrascos e sanduíches pelos moradores do bairro. Fonte: Fotos produzidas pela autora.

O público formado por moradores e vistantes dos bairros, começa a se agrupar nas calçadas da Rua *Isla Flores*, por onde passarão as 35 comparsas dos bairros *cuna* e de outras partes da cidade. Colocam-se cadeiras ao ar livre, e *parrillas*⁶³ são postas para fora das casas para vender churrascos e sanduíches. Os pequenos comércios, presentes em quase todas as esquinas do bairro, abrem para vender suas bebidas (figura 31).

Assim do cruzamento da Rua *Cuareim*, no bairro *Sur*, com a Rua *Isla Flores* começam a sair as primeiras comparsas, a cada 05 minutos, a partir das 17h30min e saindo a última comparsa às 20:35min, terminando o desfile aproximadamente às 21h da

noite. O final do percurso se dava na Rua *Minas*, totalizando 500 metros (figura 32), coincidindo com o trajeto feito no *Desfile de Llamadas* como veremos mais adiante.

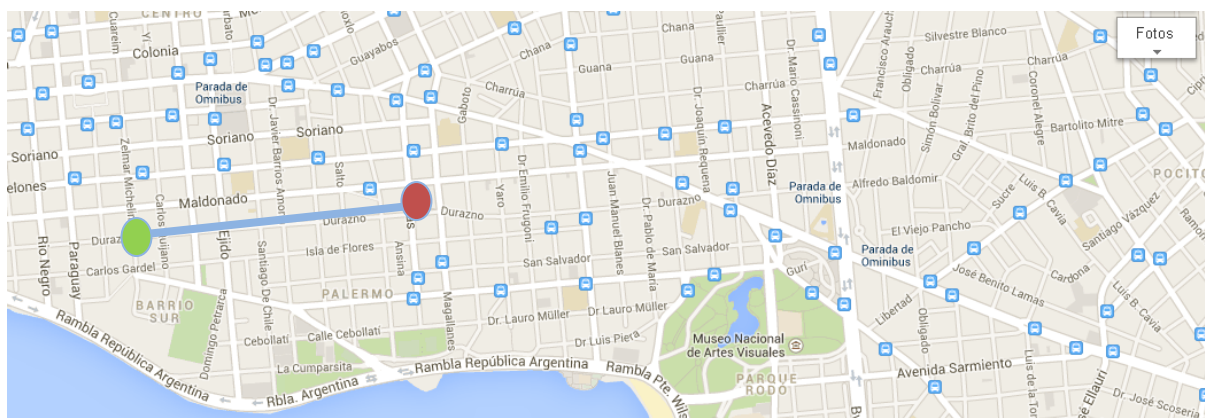


Figura 32 – Percurso da Llamadas de San Baltazar. Pela Av. *Isla Flores*, sai da altura da Rua *Cuareim* (atual *Zelmar Michellini*) e segue até a altura da rua *Minas*. Círculo em verde início, círculo vermelho final. Fonte: Google Maps.

⁶³ Espécie de grelhas para churrasco muito comuns no Uruguai e em outros países da América Latina.

Em todas as comparsas pude perceber que havia uma preocupação com a ordem no desfile. Coreógrafas preocupadas com o corpo de baile, diretores atentos com o andamento e o tempo em que realizavam o trajeto. É certo que algumas comparsas vinham com uma estrutura mais rígida que outras, onde vez ou outra se permitia que os espectadores entrassem no desfile para dançar também, como foi o meu caso. Havia muitas crianças vendo o desfile e também desfilando junto aos pais e parentes nas comparsas. Por não existir separação entre o público que observava e o cortejo, muitas vezes as pessoas acompanhavam a comparsa de sua preferência ao lado e atrás da corda de tambores da mesma. Tais fatores denotavam que o desfile tinha uma organização, mas se apresentava como uma ocasião onde se tinha liberdade para se *disfrutar* com vizinhos, família e amigos, como dizem os *candomberos*.

Entretanto, embora nesta festa estejam apenas desfilando as comparsas associadas a AUDECA, foi possível constatar que diretores e integrantes de outras comparsas do bairro e de outras localidades pertencentes a associação DAECPU participavam do evento enquanto espectadores. Assim, dos grupos que pude observar para este trabalho, *Zumbaé*, *Las Cuerdas de Ejido* e *Sinfonia de Ansina*, filiadas AUDECA, neste dia estavam desfilando, e *Cuareim 1080* e *Senegal*, filiadas DAECPU estavam observando.

Dessa maneira existia uma atenção para o desempenho do desfile que era notada pelos integrantes e pela audiência, formada não apenas por uma vizinhança, mas uma vizinhança que entendia de candombe e fazia parte de outras comparsas, como era o caso de *Cuareim 1080* e *Senegal*. Ao mesmo tempo, nem tudo que iria para competição ali poderia ser feito, pois integrantes de outras comparsas estavam participando e observando o desempenho de suas oponentes. Portanto, apesar de ser uma festa no bairro, como bem explica Diego Paredes, as *Llamadas de San Baltazar*:

“El 06 de enero no hay competencia. Ahora es un desfile que está organizado por una asociación que viene todas las comparsas, pero antes se cruzaba Ansina y Cuareim, a la mitad del camino, y se tocaba, y eso era un desfile tradicional. Ahora hay un desfile que viene todas las comparsas, y esta perfecto, esta bueno. Pero, yo que se, se disfruta más 06 de enero que el día de las Llamadas [*Desfile de Llamadas*]. Me parece que se preguntas a cualquier persona es así. No tiene nada que ver el brillo, la ropa, la coreografía, no tiene nada que ver. La gente sale otra cosa... Claro también esta eso que falta un mes para las Llamadas [*Desfile de Llamadas*] ¿no? entonces como viene toda las comparsas ninguna quiere mostrar mucho, pero a su vez quieren mostrar que están ordenadas... Claro, entonces no se muestra la coreografía, no se muestra el corte, pero se muestra que hay un orden...vas a ver muchas comparsas que viene todas con la misma remera, que viene todo prolijito⁶⁴, ¿Entiende?”

(Diego Paredes, Tamborileiro, Chefe de Corda e Diretor da Comparsa *Sinfonia de Ansina*).

⁶⁴ Diminutivo do adjetivo *prolijo*, que denomina algo organizado, cuidadoso, esmerado. Neste caso Diego enfatiza o caráter criterioso e organizado das comparsas que se apresentam na *Llamada de San Baltazar*, pelo fato destas concorrerem também no *Desfile de Llamadas* que se aproxima.

Assim, percebe-se que apesar de ser um dia extremamente importante para os *candomberos* (onde se disfruta mais que no concurso), há um espírito de competição que se estabelece nesta celebração, sendo regulado o que se deve mostrar para indicar que o conjunto está organizado e o que não se deve apresentar em demasia (as coreografias e os *cortes*) para que as outras comparsas não saibam o que será apresentado na competição.

Além desse caráter de competição e ordenamento, promovido pela aproximação do concurso, a *Llamada de San Baltazar* também se coloca como um instrumento de mobilização dos movimentos ligados a luta por melhores condições para os afro-descendentes no país e/ou outros posicionamentos políticos. Dessa forma era possível ver algumas comparsas com *pasacalles*⁶⁵ com dizeres relativos a luta contra o racismo no país e outros questionamentos políticos (figura 33).

Assim, aliada a significados diversos, a dança apresentada na *Llamada de San Baltazar* é resultado de uma mescla de sentidos. Ora permeados por uma preocupação com o concurso que se aproxima e as concorrentes que se apresentam, ora mergulhados na celebração e nas reivindicações da comunidade e/ou do bairro e de outras localidades de Montevideu ao lado dos amigos e vizinhos espectadores.

Na maioria das comparsas os personagens apresentados eram o *portaestandarte* (01), alguns *portabanderas* (no máximo 04), *bailarinas* (em torno de 20 – 30), *mama vieja*, *gramillero* (máximo 03 casais), *vedette* (máximo 02) e *tamborileros* (com 40 - 50 tambores). Os *portatrofeos*, os *bailarínes* e os *escoberos* eram muito menos vistos. Algumas agrupações alegavam a dificuldade de encontrar pessoas que



Figura 33- *Pasacalles* em *San Baltazar*. Luta contra o racismo e outras reivindicações políticas. Na figura abaixo questionamento do permanecimento de tropas estrangeiras no Haiti. Os que seguiam a comparsa entregavam panfletos que explicavam o descontentamento com a prorrogação do parlamento uruguaio da ocupação de tropas uruguaias neste país. Fontes: Produzida pela autora.

⁶⁵ Faixas que em geral antecedem a figura do *portaestandarte*. Nelas podem estar anunciadas a própria comparsa, algum tipo de homenagem a um referente (ícone) da agrupação e/ou patrocinadores.

realizassem estes personagens, e por isso não desfilaram nesta ocasião com eles. Até mesmo os *gramilleros* também não eram muito vistos, fazendo com que em muitas comparsas as *mamas viejas* se apresentassem sozinhas no desfile.

A indumentária dos personagens se fazia mais idêntica nos personagens típicos, sendo os demais personagens muitas vezes trajados com roupas do dia-a-dia, ou ainda com roupas nas cores da comparsa, mas que não dialogavam diretamente com o figurino proposto para eles nos desfiles oficiais e concursos.



Figura 34- Portaestandartes das comparsas *La Magia* e *Elegua* em San Baltazar. Fonte: fotos produzidas pela autora.

O *portaestandarte*, junto com os demais símbolos da comparsa eram os personagens que não se preocupavam com a execução de uma dança ou um passo, ainda que alguns procurassem caminhar no ritmo do candombe de sua comparsa, preocupando-se em agitar ou mover o símbolo que carregavam. Assim, de uma maneira geral, seu movimento limitava-se a segurar o estandarte apoiando as mãos no mastro, e

com uma cinta de apoio na cintura. O corpo dos integrantes que realizavam este papel quase não aparecia, sendo o estandarte e o que vem escrito no mesmo mais importante do que sua performance (figura 34). Entretanto, sua indumentária na *Llamadas de San Baltazar* era composta em geral por uma camisa (ou *remera*) com as cores da comparsa e/ou o nome da agrupação, calça tipo bombacha gaúcha, ou bermuda, e alpargatas (podendo alguns adornar-se com meias pretas e as cintas brancas entrecruzadas nas pernas).



Figura 35- Portabandera da comparsa *Elegua*. Fonte: foto produzida pela autora.

Em número de três a quatro, os *portabanderas* em San Baltazar (figura 35), assim como o *portaestandarte* não possuíam um passo característico estabelecido, preocupando-se em fazer a bandeira flamar sem que enrolasse no mastro. Entretanto, a marcação do tempo por parte desses performers se fazia mais visível em sua caminhada, pois os pés saem mais do chão, pontuando bem o ritmo a cada pisada. Desta

forma, os braços sustentam o mastro da bandeira, mas o corpo era mais livre do que o primeiro para realizar movimentações na interação com o público. Da mesma forma que os *portaestandartes*, de uma maneira geral utilizavam uma camisa (ou *remera*) com as cores da comparsa e/ou o nome da agrupação e bermudas ou calças.



Figura 36- *Portabandera e crianças brincando com os tecidos, interrompendo o flamar das bandeiras em San Baltazar.* Fonte: foto produzida pela autora.

portabandera, puxando o tecido em direção ao chão (conforme figura 36 – ver vídeo 05 em DVD anexo).

Apesar de ser um personagem que não possui uma movimentação muito valorada pelos entrevistados, a performance do *portabanderas*, assim como a do *portaestandarte* e a do *portatrofeos*, denota um grande domínio e habilidade no equilíbrio do tronco, bem como muita força nos braços para desempenhar seu papel. Além disso, no caso dos primeiros, o conjunto das bandeiras balançando de um lado a outro, também enriquece a visão geral da comparsa,

fato que será visto mais adiante na descrição das demais situações.

A maioria das comparsas não apresentou *portatrofeos* no desfile de *San Baltazar*. Entretanto, as que os apresentaram em geral constavam de duas *estrellas* e uma *media-luna* (figura 37).

A movimentação destes *portatrofeos* presentes, assim como os demais símbolos da comparsa não possuíam um passo específico, embora fosse possível notar em



Figura 37- *Portatrofeos em San Baltazar.* Fonte: foto produzida pela autora.

alguns a mesma preocupação que os *portabanderas* em caminhar no ritmo dos tambores. Da mesma forma que os *portaestandartes* e os *portabanderas* na *llamadas* de *San Baltazar*, de

uma maneira geral utilizavam uma camisa (ou *remera*) com as cores da comparsa e/ou o nome da agremiação e calças ou bermudas.



Figura 38- Distribuição no espaço das *bailarinas* da comparsa *Las Cuerdas de Ejido* em *San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 39 - Coreografias com interrupções no candombear e poses em diversas comparsas no momento do *corte* do tamboril em *San Baltazar*. De cima para baixo comparsa *Sinfonia de Ansina*, e comparsa *La Jacinta*. Fonte: fotos produzidas pela autora.

No caso das *bailarinas*, como foi descrito na *salida de tambores* do Natal e do Ano Novo, o *candombear* traz a dança presente em *San Baltazar* as características do tronco ereto, sustentando a relação de oposição entre cabeça e bacia. Mas nesta ocasião uma estrutura se estabelecia no que diz respeito à distribuição das *bailarinas* no espaço. Aproximadamente 16 a 20 *bailarinas* eram agrupadas em três ou quatro filas indianas distribuídas espaçadamente pela largura da rua (figura 38).

O passo primordial era o candombear, mas em algumas agrupações o *corte* era utilizado e consequentemente sequências coreográficas eram acionadas. Nestes momentos a comparsa não se deslocava, assim o candombear era quebrado para dar lugar a outras formas de articular as partes do corpo. Entre passos de candombe, poses eram criadas como passagens nas coreografias, assemelhando-se a passos de salsa (figura 39), como acontecia apenas por momentos nas *salidas de tambores*.

No que diz respeito às partes do corpo moventes, o passo típico do candombe continua a ocorrer na ponta dos pés (e também através do salto alto), com os joelhos semiflexionados,

que conduzem o movimento dos quadris para as laterais. Também os braços ora adquirem desenho angular, quando de encontro aos quadris, ora linear, quando saem dos quadris para fora da lateral do corpo (conforme o candombear da figura 30, na página 116). Entretanto, com uma inserção maior das coreografias e posições inseridas na sequência, desenhos de

braço mais lineares começam a predominar nos movimentos das bailarinas (conforme a figura 39, ver vídeo 06, em DVD anexo).

Diferente da situação das *salidas de tambores*, em vários momentos da *Llamada de San Baltazar* identificava-se a busca das *bailarinas* por uma unidade na realização do candombear (todas começando para um mesmo lado, por exemplo), que era intensificado e complementado no *corte*, quando se realizavam as seqüências coreográficas. Neste caso, compreende-se aqui uma busca por *sincronia* e *simetria*, diferente da primeira situação. Também não só a *homocinestesia* colocada por Beudet (2013) se faz presente como a *homorritmia*, onde o conjunto das *bailarinas* no *corte* busca realizar as movimentações num mesmo ritmo e pulsação. Ficando evidente que em *San Baltazar* a característica (*bailarinas robô*) utilizada pelos interlocutores como designio de um mau candombe era desempenhada. Entretanto, no deslocamento da comparsa no *toque* era possível ver as *bailarinas* voltarem à *assimetria* do candombear presente nas *salidas*. Assim, a música era totalmente interligada com o que era feito pelas *bailarinas*. Sendo o *toque* experimentado através do candombear e o *corte* o lugar para as seqüências coreográficas (ver exemplo em vídeo 06, anexo em DVD).

Em relação à fluência do movimento o tipo de ação contínua (através do candombear) é predominante, embora interrupções e paradas fossem realizadas em diferentes momentos. No deslocamento onde o passo do candombe é utilizado, nota-se a continuidade. Com o prosseguimento do *corte* as poses se configuram enquanto passagens indicando as interrupções do candombear.

De uma maneira geral as *bailarinas* utilizavam uma camisa (ou *remera*) com as cores da comparsa e/ou o nome da agrupação, mas realizavam com esta uma composição com uma calça, saia também nas cores da comparsa. Em outras comparsas as *bailarinas* vinham trajando vestidos curtos também nas cores da comparsa. Salto alto sempre presente em todas as agrupações, induzindo a uma postura corporal sempre na posição vertical explorando a projeção do peito para frente e bacia para trás, aumentando o arco de oposição entre bacia e cabeça. Também havia uma comunicação das *bailarinas* entre si, principalmente na dúvida que aparecia nas partes coreografadas. Os sorrisos e acenos para o público da calçada se faziam presentes, principalmente nas partes mais livres do candombear e no *toque* onde estas podiam direcionar seu corpo para as laterais e outras direções.

Logo atrás das *bailarinas*, ao lado dos demais personagens típicos, as *mamas viejas* em *San Baltazar* bailavam juntamente com os *gramilleros*, ou ainda sozinhas. A dança dessa personagem não estava relacionada diretamente ao passo típico do candombe, nem a uma coreografia marcada, mas mais a uma dramaticidade que ela construía em parceria com o

público e com o *gramillero*. Entretanto, através da sua caminhada com o balanceio dos quadris, era possível visualizar algumas das características do candombear construídas pela ênfase no movimento da saia com uma mão esquerda (com a perna direita a frente) e o abanar do leque com a mão direita (com a perna esquerda a frente). Também algumas *mamas viejas* utilizam apenas do movimento da saia, e outras trazem outros tipos de adereço como uma trouxa na cabeça, ou um guarda-sol (*sombrilla*), dependendo dos significados que a comparsa atribui a esta personagem, mas em sua maioria os recursos da dança eram o leque e a saia. De uma maneira geral, os braços ficavam em um desenho angular, mais próximos ao corpo e dialogando com o abanar do leque e o manejo da saia (figura 40).



Figura 40- *Mamas viejas* da comparsa *Zumbaé* em *San Baltazar*, apresentando sua dança com leque e manuseio da saia. Fonte: foto produzida pela autora.

Seus passos eram conduzidos pelos pés com toda a planta apoiada no chão. Os quadris balançavam de um lado a outro. Os joelhos estavam todo tempo semiflexionados e o tronco em alguns momentos projetado para frente (*encorvados* como dizem os entrevistados). Diferente das *bailarinas* o arco de oposição entre a bacia e a cabeça é mais fechado. Nem sempre quem realizava este papel era uma mulher mais idosa. Mas no conjunto de cada

comparsa sempre havia uma *mama vieja* com mais idade.

O tempo da dança executada pela *mama vieja* era lento nos pés, e nos quadris e braços ele varia entre normal e rápido. Se a *mama vieja* trazia um leque, a mão que o carregava era a parte do corpo que era dada em um andamento rápido.

Em relação à fluência do movimento os tipos de ação contínua e com interrupções se fazem presentes. Nos movimentos de balanceio e caminhada a dança apresentava-se de forma contínua, sendo interrompida por ênfases no movimento do leque ou da saia.

No que diz respeito ao uso do espaço, a *mama vieja* multidirecionava sua atenção, embora caminhar para as laterais fosse predominante em sua movimentação. Mas no geral, ora volta-se para o seu parceiro o *gramillero* (onde este estiver), ora volta-se para o público nas laterais. Além de que a sua dança também era composta por giros de 180°, embora esse movimento fosse realizado pouquíssimas vezes (ver exemplo em vídeo 07, anexo em DVD).

A maioria das *mama viejas* no desfile de *San Baltazar* vinham com vestes de apresentações de anos anteriores. Em geral compostas por saia longa com babados (*volados*)

com avental, uma camisa solta com gola larga, colares, pulseiras, brincos e um pano na cabeça (figura 41). Algumas vinham com a roupa nas cores da comparsa, ou com tecidos brilhantes e ainda com estampas de bolas.



Figura 41- Indumentária das *mamãs viejas* em diversas comparsas no desfile de *San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 42- *Mamãs viejas* desacompanhadas dos *gramilleros* em algumas das comparsas no *Desfile de San Baltazar*. Fonte: foto produzida pela autora.

A música também dialogava diretamente com a movimentação desta personagem. Entretanto o *corte* que era realizado algumas vezes em *San Baltazar* se estabelecia como uma quebra da ligação da dança improvisada pela *mamã vieja*. Diferente das *bailarinas* que possuíam uma coreografia específica para este momento, as *mamãs viejas* continuavam a realizar sua movimentação, mas muitas vezes desligavam-se do ritmo que era empregado pelos tambores no *corte*.

Em algumas comparsas a relação da *mamã vieja* era construída todo o tempo com o *gramillero* e com o público, realizando seu papel de *coqueta* e de cuidadora de seu companheiro. Entretanto, foi possível ver em muitas comparsas *mamãs viejas* sozinhas (figura 42). Neste caso estabeleciam relação entre elas mesmas e com o público presente,

sorrindo e requebrando os quadris para este (também *coqueteando*).

Os *gramilleros*, em número máximo de 03, sempre ao lado das *mamãs viejas*, tinham outro tipo de movimentação, que condizia muito mais com uma representação dramática do que com a execução do passo típico do candombe. Neste personagem também os recursos cenográficos, principalmente a bengala, eram utilizados e determinantes para sua movimentação.

Entretanto a característica do candombear estava sempre presente, através da caminhada pausada do *gramillero* (ou *cortado* para os entrevistados), que alterna braço direito com perna esquerda e braço esquerdo com perna direita.

Os joelhos movimentavam-se no caminhar ora flexionados ora estendidos, quando perfomer projeta todo o seu peso sobre a bengala. A cabeça movimenta-se em quase todas as

direções, na medida em que este personagem olha para a *mama vieja*, mas também *coquetea* uma *bailarina* ou alguma jovem que o assiste da platéia na calçada. Os braços estabelecem em todo o percurso um desenho angular (figura 43, ver exemplo em vídeo 07, anexo em DVD).



Figura 43 – Gramilleros no Desfile de San Baltazar. Fonte: fotos produzidas pela autora.

O tempo da dança executada pelo *gramillero* oscila bastante entre a lentidão e uma rapidez nos pés, quadris e braços. Isso porque em sua dramatização ele pode se mostrar débil e doente e de repente se animar com a *mama vieja* ou bailarina e dançar de forma mais rápida. Também em algumas representações de sua velhice, alguns performers tremem os braços e pernas, fazendo com que algumas partes se movam mais rápido em determinados momentos, o *temblequeteo* apresentado pelos entrevistados.

Em relação à fluência do movimento os tipos de ação com interrupções é a marca deste personagem. Sempre passando por posições que denotavam algum tipo de emoção referente à sua dramaticidade, a caminhada do *gramillero* era quase em todo trajeto interrompida, condizendo com a característica do baile *más cortado*, apontado pelos interlocutores.

No que diz respeito ao espaço as direções do *gramillero*, em conjunto com a *mama vieja* essa personagem multidirecionava sua atenção, distribuindo-a entre a *mama vieja* e o público feminino presente. O plano médio e alto era explorado dado a curvatura de sua coluna projetada para frente e as interrupções quando se reanimava projetando a coluna para trás. A extensão das pernas era pequena, mas podia variar quando o personagem abria bem o espaço entre elas para ter maior equilíbrio para ficar em pé. Já a amplitude dos braços é pequena, sempre mais próximos ao corpo. O caminho percorrido em geral é direto e curvo, dado seu diálogo com a *mama vieja*. E assim como ela, a música também dialogava diretamente com a movimentação do *gramillero*, embora o *corte* se colocasse como uma quebra da ligação da dança improvisada por este personagem.



Figura 44 - Gramillero com a maleta de ervas no Desfile de San Baltazar. Fonte: foto produzida pela autora.

Os *gramilleros* no desfile de *San Baltazar* vinham com algumas das vestes de apresentações de anos anteriores ou com roupas e acessórios do dia-a-dia que se aproximassem do figurino desta personagem. Em geral compostas por calça ou bermuda, camisa ou *remera* da comparsa, bengala, um chapéu ou a própria cartola inerente ao figurino deste personagem, e alguns outros vinham com barba postiça também. Foram muito poucos os *gramilleros* presentes que portavam a maleta com ervas, elemento muito colocado pelos entrevistados como característico deste personagem e de seu significado de curandeiro (figura 44).



Figura 45- Escoberos em San Baltazar. Fonte: fotos produzidas pela autora.

A bengala em *San Baltazar* se coloca como o elemento mais importante e identificador do *gramillero* e sua dança nesse desfile, sendo o recurso cenográfico visto em todas as comparsas.

O *escobero*, assim como os personagens típicos tinha o cadombear presente de certa forma marcada pelo seu caminhar. Entretanto, os braços se colocavam como partes importantes em sua movimentação pela relação que estabelecem com a *escoba* (vassoura) com a qual faz malabares e dança (figura 45, ver vídeo 08, anexo em DVD).

O tempo da dança executada do *escobero* era normal, sua caminhada é diretamente vinculada à batida dos tambores. Nos braços a movimentação podia oscilar entre lenta, normal e rápida, na medida em que a vassoura desliza pelo seu corpo e com ela o *escobero* realiza malabarismos. Também quando girava entre os dedos a vassoura, o tempo era rápido.

Assim a fluência do movimento deste personagem era contínua durante *San Baltazar*. Sua vassoura nunca parava de deslizar sobre seu corpo e pelo

ar, e sua caminhada era constante, quase sempre dando voltas.

No que diz respeito ao espaço e as direções, em conjunto com os personagens típicos esse personagem estava sempre caminhando para frente de seu corpo, ainda que esteja dando voltas em círculos, e sua atenção voltava-se diretamente para a vassoura.

No desfile de *San Baltazar* predominava a utilização do plano alto. A extensão das pernas era normal, na amplitude do caminhar do performer. Já os braços podem variar de acordo com o uso da vassoura em sua dança. O caminho percorrido em geral era notadamente em curvas. A postura corporal do *escobero* era sempre ereta, com pequenas variações de tronco quando maneja a escoba.

Assim como os *gramilleros*, os *escoberos* no desfile de *San Baltazar* vinham com algumas das vestes de apresentações de anos anteriores ou com roupas e acessórios do dia-a-dia que podiam se aproximar ou não do figurino deste personagem. Dos poucos *escoberos* presentes em *San Baltazar* era possível também ver o uso do *taparrabo*, camisa de manga

comprida ou remera com o nome da comparsa, calça ou bombacha gaúcha e a vassoura, que era o elemento que não faltava em nenhum dos performers que representavam este personagem.

A música estava em diálogo com este personagem tanto nos malabarismos que faz com a vassoura e a forma que a velocidade que a passa pelo seu corpo, como no caminhar dos pés.

Em número máximo de 02, logo à frente dos *tamborileros* se posicionavam as *vedettes* (figura 46, ver vídeo 09, anexo em DVD). Mais à frente destas, em algumas comparsas vinham 04 a 05 *destaques*. O *candombear* era o principal movimento destas personagens. Entretanto, assim como as *bailarinas* movimentos com pose e linhas que alternam o *candombear* também se estabeleciam nas variações apresentadas por estas figuras, embora de forma mais livre que estas.

Com relação às partes do corpo moventes, joelhos, quadris e pés dialogam da mesma maneira do



Figura 46- Vedettes em *San Baltazar*.
Fonte: fotos produzidas pela autora.

candombear da *salida de tambores*, sendo que em algumas comparsas o movimento de alternância sacudindo os ombros para frente e para trás é empregado, movendo o tronco para as laterais.

Da mesma maneira que candombear nas *salidas de tambores*, em *San Baltazar* estas persoagens utilizavam o tempo com diferentes velocidades nas partes do corpo. Nos pés o peso era continuamente transferido de um lado para outro numa velocidade média a rápida, da mesma maneira os quadris. Nos braços o movimento é lento.

Entretanto em alguns momentos quando não candombeiam e caminham de lado balançando os quadris para as laterais, a velocidade dos pés e dos quadris e braços tornam-se equivalentes.

Em relação à fluência do movimento o tipo de ação contínua (através do candombear) era predominante, embora interrupções fossem realizadas em diferentes momentos quando as *vedettes* e *destaques* davam ênfase ao movimento dos quadris e ombros, principalmente nos *cortes*. No deslocamento onde o passo do candombe é utilizado, notava-se a continuidade.

No que diz respeito ao espaço as direções frente, esquerda-frente, direita-frente se faziam mais presentes durante o desfile, mas em vários momentos a *vedette* multidireciona sua atenção, quando se relaciona com a platéia presente. O que se colocava como um dos elementos que diferenciava sua forma de candombear das *bailarinas* e *destaques*. Sua esportividade ao dialogar com o público e ao mesmo tempo dominando o passo típico, denotava sua destreza no baile em relação a estas últimas, e ao contrário delas, mesmo no *corte*, estabelecia seu improviso dialogando com o público, ao invés de realizar sequências marcadas.

Quase sempre no plano alto, com uma extensão pequena das pernas, enquanto os braços tinham uma amplitude maior, muitas vezes movimentando-se abertos nas laterais na altura do ombro com ondulações. O caminho percorrido em geral era direto, quando no deslocamento da comparsa e curvo, quando buscava dialogar com a platéia nas calçadas, indo de um lado para o outro da rua.

De uma maneira geral as *destaques* e *vedettes* utilizavam roupas semelhantes a das *bailarinas*, com camisa da comparsa e calça ou saia compondo de acordo com as cores da agrupação, ou vinham com vestidos que não necessariamente dialogavam com a indumentária dos outros personagens.

A postura destas personagens sempre ereta, com salto alto e assim como as *bailarinas* induzindo a uma postura corporal sempre na posição vertical explorando a projeção do peito para frente e bacia para trás, aumentando o arco de oposição entre bacia e cabeça.

A música era totalmente interligada com o que era feito por estas personagens. Sendo o *toque* experimentado através do candombear, mas diferente das bailarinas o *corte* era o lugar para sua improvisação, dançando para o público e no caso da *vedette* dançando também para o bailarín (ou *partner*), embora fossem poucos os presentes nesta ocasião.



Figura 47- *Bailarín como partner da vedette na comparsa Sinfonia de Ansina.*
Fonte: foto produzida pela autora.

Foram poucas as comparsas em que pude ver o *bailarín* (figura 47, ver vídeo 09 anexo em DVD) nas *Llamadas de San Baltazar* (em número máximo de 02 por comparsa). Mas em todas elas sua presença se dava como o *partner* das *vedettes*. Entretanto, a forma de dançar deste personagem variava bastante, mas todas faziam referência a uma forma particular de *candombear*. Em alguns o tronco era projetado para frente, em outros a postura ereta distando a bacia da cabeça era a forma de bailar. Mas em sua totalidade o

pé se fazia totalmente apoiado no chão.

Em alguns *performers* os quadris se movimentavam tal qual o das *bailarinas*, *destaques* e *vedettes*, em outros se percebia este movimento mais controlado, sem direcionar esta parte do corpo para as laterais.

O tempo dos *partners* era constantemente regulado pelo candombear, sendo o peso transferido de um lado para outro numa velocidade média a rápida nos pés. Nos braços o movimento acompanhava a velocidade média dos quadris.

Em relação a fluência do movimento o tipo de ação contínua (através do candombear) é predominante. Sempre procurando estar em deslocamento em contato com a *vedette*.

No que diz respeito ao espaço as direções frente, esquerda-frente, direita-frente se faziam mais presentes durante o desfile, mas em vários momentos o bailarino podia experimentar outras direções sempre que estivesse apoiando a *vedette*.

Sempre no plano alto a extensão do movimento das pernas normal, enquanto os braços tinham uma amplitude média a pequena, visto que quase sempre estavam mais próximos ao corpo. O caminho percorrido em geral era direto, quando no deslocamento da comparsa e curvo, quando buscava dialogar com a *vedette*.

De uma maneira geral os *bailarinos* utilizavam camisa e calça nas cores da comparsa. A postura destas personagens sempre ereta, embora em alguns pudesse ser notada uma maior projeção do peso do tronco para frente, enquanto que em outros, a semelhança das *bailarinas*

e *vedettes* a projeção do peito para frente e da bacia para trás aumentava a distância da oposição cabeça-bacia.

Da mesma maneira que sua companheira, a música está totalmente interligada com o que era feito por este personagem. Embora que no *corte* o espaço era de apoio para a *vedette* e não propriamente para a improvisação de sua movimentação.

Nas *Llamadas de San Baltazar* os *tamborileros* (em um número que variava entre 40-50 tambores) não realizavam nenhum tipo de movimentação que se configurasse na visão dos interlocutores como dança. Embora para tocar grande parte deles em *San Baltazar* arrastavam os pés e deslocavam o tambor com o outro, tal qual os entrevistados atribuíram a importância ao *caminhar*.

Realizavam *cortes* para descanso, onde era parada a caminhada e tocava-se no lugar. Em geral trajavam *remera* com as cores e o nome da comparsa, bermudas ou calças e alpargatas. Em algumas agrupações era possível vê-los também utilizando chapéus de palha e o uso de meias preta com as fitas brancas.

Os *tamborileros* eram predominantemente homens, e em apenas duas comparsas vi uma mulher desfilando junto com a corda (figura 48, ver vídeo 10, anexo em DVD).



Figura 48- Poucas mulheres na corda de tambores. Comparsas *La Jacinta* (acima) e *Sinfonia de Ansina* (abaixo). Fonte: fotos produzidas pela autora.

Assim o desfile de *San Baltazar* se mostrou articulado com algumas das categorias estéticas nativas propostas pelos entrevistados, mas também com algumas propostas pelos concursos. Aos *portaestandarte*, *portabanderas* e *símbolos* pouca importância dada a sua performance. Nas *bailarinas* existia o candombear livre, embora que através das coreografias que entremeavam este candombear, no momento dos *cortes*, a idéia de *salsera* e *bailarinas robôs*, indicado pelos próprios interlocutores, tomava forma nesta celebração (ao mesmo tempo que mostrava uma preocupação com a aproximação dos concursos). Os personagens típicos talvez fossem os que mais respeitassem as categorias propostas pelos entrevistados

como positivas, embora o *escobero* e o *gramillero* parecessem estar em segundo plano em relação à *mama vieja*, dada a maior presença destas em relação aos outros personagens. Tal fato também evidenciou em algumas comparsas o não estabelecimento do seu drama com o *gramillero*, encarnando o papel de *coqueta* (paqueradora) apenas com o público presente. Por fim as *vedettes* estavam presentes em todas as comparsas, dançando livremente, sem partes coreografadas. E os *tamborileros* não realizavam sequências de movimento e evoluções, embora atribuíssem importância a forma de *caminhar* colocada pelos entrevistados. Além disso, todos os personagens não traziam a indumentária completa, embora alguns elementos fossem utilizados como referência para serem distinguidos. Entre os mais caracterizados estavam os personagens típicos, especialmente as *mamas viejas*.

É importante ressaltar também que, boa parte das pessoas que assistia a *Llamada de San Baltazar*, como comentado no início desta descrição, detinha o conhecimento dos códigos e categorias de análise nativas, além de saber quem eram as comparsas e pessoas oriundas dos bairros e das *famílias-nome*. Assim, era possível ver em meio ao desfile, integrantes das comparsas (especialmente àqueles advindos ou com vínculos com estas famílias) indo de encontro ao público nas calçadas para dar um abraço ou acenar, cumprimentando o amigo ou vizinho que o assistia. Estas ações pareciam dar notoriedade à pessoa do público que era cumprimentada (cortejada pelo *performer*), ao mesmo tempo em que destacava a relação do *performer* com o bairro e sua pertença ao mesmo (na medida em que este ia cortejando àqueles que lhe são próximos, e que detém o conhecimento de sua dança).

E, apesar do público por vezes participar dançando ou seguindo a comparsa de sua preferência no trajeto por *Isla Flores*, pelo fato deste possuir os códigos de avaliação da dança e pela proximidade dos concursos, a *Llamada de San Baltazar* já trazia um caráter de apreciativo, iniciando uma relação espectador x *performer* que se consolida no *Desfile de Llamadas*, descrito no item seguinte.

2.2.3 Desfile de Llamadas

O concurso do *Desfile de Llamadas* é uma das situações de rua mais aguardada pelos *candomberos*. Em 2013 ele ocorreu nos dias 31 de janeiro e 03 de fevereiro (devido às chuvas do dia primeiro de fevereiro e o dia de Iemanjá no dia 02). Seu percurso se dá na rua Isla Flores, desde a altura da Rua Zelmar Michellini até a Rua Minas (conforme mapa da página seguinte), durando o total das apresentações das comparsas por dia, aproximadamente 4h e 30 min.



Figura 49- Infra-estrutura do *Desfile de Llamadas*. De cima para baixo em destaque: Alambrados presentes em todo o trajeto do desfile e cadeiras numeradas; Publicidade e assentos turísticos (arquibancada) da avenida e posicionamento de emissoras de TV; distribuição dos policiais regulando a entrada e saída do desfile. Fonte: fotos produzidas pela autora.

Organizado pela AUDECA e pela IM (*Intendencia de Montevideo*), o desfile também se concretiza como um momento de embates e posicionamentos de interesse frente ao candombe. Tal fato pôde ser constatado em 2013, onde a AUDECA recusou a proposta da Intendência de reduzir o número de integrantes de cada comparsa de 150 para 130 pessoas, no máximo.

Essa diminuição de componentes defendida por parte do governo de Montevideu como forma de fazer o desfile de forma mais rápida e atrativa, levou as comparsas associadas à AUDECA a não se inscreverem para o concurso pouco antes de sua data, alegando não estarem de acordo com a remoção de 20 componentes nas vésperas do evento. Tendo o desfile ameaçado, a Intendência voltou em sua decisão, permitindo o número de 150 pessoas nas comparsas.

Assim, no dia 31 de janeiro desfilaram 19 comparsas, e no dia 03 de fevereiro as outras 21. A Av. Isla Flores e as ruas paralelas a ela eram todas cercadas por alambrados, com alguns pontos onde se podia cruzar de um lado

a outro da rua, sob o controle dos organizadores ou da polícia ali presente. Também eram notáveis as publicidades, não somente ao lado das grades como no piso da própria rua. As propagandas eram ainda mais numerosas no início do trajeto do desfile, onde se posicionavam as câmeras de televisão (ver figura 49 na página anterior).

Mesmo o desfile iniciando-se às 21h, era possível observar durante a tarde a movimentação dos espectadores para posicionar-se em seus assentos. Famílias com crianças e turistas aos poucos iam chegando para esperar o início do desfile. Podia-se ver também que as varandas das casas dos bairros *Sur* e *Palermo* eram alugadas como espécies de camarotes para esse dia. O percurso do desfile compreendia um total de 500 metros da Av. Isla Flores, dos quais se dispunham assentos ao longo do trajeto diferenciados em preço pelo posicionamento e proximidade dos *palcos* (espécie de camarotes/arquibancadas destinadas aos turistas). Além destes, para assistir ao *Desfile de Llamadas*, o espectador tinha que adquirir assentos, que em preço variavam entre \$105 a \$520 pesos uruguaios (aproximadamente equivalentes a R\$10,50 e R\$52 reais, respectivamente). Essa variação ia em conformidade com o lugar da avenida em que o assento se posicionava, sendo o valor mais barato atribuído as cadeiras populares encontradas no final do trajeto e as mais caras no início e meio do desfile. Pude visualizar o desfile de dois lugares diferentes. No primeiro dia fui para os assentos populares e no segundo escolhi assentos preferenciais (ver destaque no mapa da figura 50).

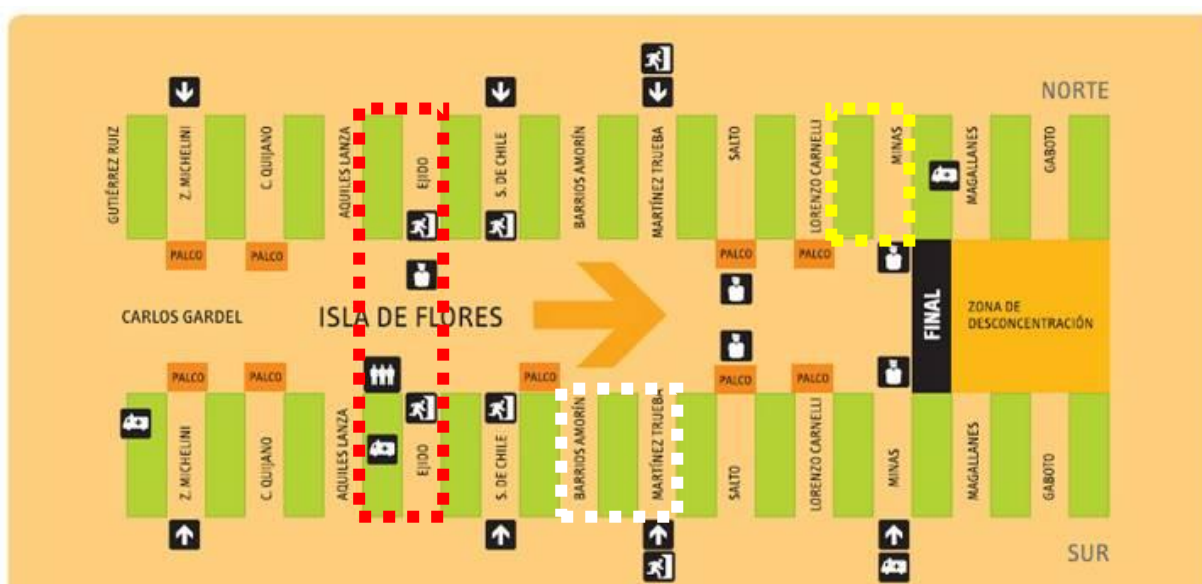


Figura 50 - Mapa do *Desfile de Llamadas*. As faixas verdes indicam a localização das cadeiras por bairro. Os quadrados pequenos na cor laranja indicam a localização de arquibancadas. O tracejado vermelho indica a principal arquibancada, onde se concentram jurados e a mídia televisiva. O tracejado amarelo indica meu posicionamento no dia 31 de janeiro (assentos populares), e o branco no dia 03 de fevereiro (assentos preferenciais). Mapa disponível em: <http://carnavaldeluruguay.com/venta-de-entradas-desfile-de-llamadas-2013/>

Essa decisão foi positiva no sentido de entender como a participação do público mudava de acordo com estes lugares, mas foi prejudicial na medida em que na segunda opção minha movimentação ficou limitada a estar sentada, podendo por poucas vezes fotografar ou ficar de pé para ver melhor as comparsas.

Nos assentos populares as pessoas eram mais conhecidas dos que estavam dançando e havia a vontade do público de estabelecer uma participação efetiva, levantando-se para dançar quando as comparsas de seu agrado passavam. Também, na medida em que ia ficando mais tarde e a fiscalização do desfile por parte da polícia ia diminuindo, o público presente, principalmente nestes assentos, começava a seguir as últimas comparsas que desfilavam, transitando pelas laterais e atrás da corda de tambores.

Nos preferenciais fui chamada atenção pelos espectadores que se posicionavam em fileiras atrás por me levantar para ver a comparsa, já que no lugar onde estava havia uma fileira a mais na minha frente e ao lado de um alambrado onde policiais controlavam em pé a entrada e saída de pessoas e organizadores do desfile que estavam na rua. Assim, minha visão era limitada na lateral, de onde vinham as comparsas, e na frente pelos demais espectadores. Entretanto, na medida em que passavam as horas e entrava a madrugada o público das preferenciais se esvaía, fato que me permitiu observar melhor as últimas agrupações.

A programação dos dois dias também era diferenciada, sendo na maior parte das vezes colocado pelos entrevistados que o segundo dia era melhor, e iam mais pessoas assistir ao o concurso. Nesse sentido, pude perceber que as comparsas que desfilavam no segundo dia eram de fato as mais conhecidas do grande público, além de que boa parte das concursantes no dia primeiro de fevereiro também se apresentavam no *Teatro de Verano*, conforme a tabela⁶⁶ abaixo:

DESFILE DO DIA 31 DE JANEIRO	DESFILE DO DIA 01 DE FEVEREIRO
Nigeria ; Cuero pa ti; Kachikaracutá; La llama sigue encendida; Batea de Tacuarí; Tamborilearte; Senegal ; Cenceribó; La Zabala; Makale; M.Q.L; Kimbara; Tucurucumba; Kilombo; Retumbe de Encina; De Villa Española; Tanucuará; La generación lubola; Sonidanza; Massa; Agrupación Lubola Puerto Sauce de Juan Lacaze.	Tronar de Tambores ; Elumbé; C 1080 ; Yambo Kenia ; Sarabanda ; La Gozadera; La Figari; La Jacinta; Mi Morena ; Integración ; Elegua; Las cuerdas de Ejido; Zumbaé; Uráfrica; Triniboa; Las panteras de Benguela; La magia; La dominó; Sinfonía de Ansina; La fuerza; Swahilli.

Tabela 02- Distribuição das comparsas nos dias do concurso do *Desfile de Llamadas*.

⁶⁶ Em negrito as comparsas que concursam no teatro. Informação disponível em: <http://www.elobservador.com.uy/noticia/242474/las-terrazas-el-negocio-de-las-llamadas/>. Acesso em: 13 de janeiro de 2014.

Dessa forma da descrição das danças que seguem abaixo, foram consideradas minha observação/participação enquanto espectadora do desfile (durante aproximadamente quatro horas em cada um dos dias), mas também de vídeos disponibilizados pelas emissoras de TV na internet, considerando as dificuldades impostas pela própria estrutura do concurso em observar a dança de cada personagem.

Levo em consideração as *salidas de tambores* e as *Llamadas de San Baltazar* como parâmetro para identificar as diferenças e novas inserções na estética da apresentação dos personagens. Parto da idéia de que nas situações anteriores, não havia estabelecimento de concurso, ficando a critério das comparsas o que deveria ser apresentado, diferente das situações do *Desfile de Llamadas* e do *Teatro de Verano*.



Figura 51- No início do desfile bandeiras e *pasacalles* carregados por integrantes das comparsas: entre a publicidade da iniciativa privada e as reivindicações da coletividade afro-uruguaia. No *pasacalle* (faixa) abaixo a inscrição: “Podemos, no al racismo!!” . Fonte: fotos produzidas pela autora.

O desfile de cada comparsa iniciava-se com *pasacalles* e bandeiras, que por meio de integrantes das agrupações, desfilavam em *Isla Flores* (figura 51). Estas bandeiras e faixas, em algumas comparsas, antecipavam em muito tempo o desfile de sua respectiva agrupação, fazendo com que quem assistisse pudesse ver por mais tempo o desfile dos patrocinadores do que a passagem da própria comparsa. Por outro viés, este espaço era utilizado pelas agrupações e pela própria organização do desfile para promover reivindicações como nas *llamadas de San Baltazar*.

Mas, em seguida a estas bandeiras dos patrocinadores, apareciam no *Desfile de Llamadas* o *portaestandarte* (01) (figura 48) e os *portatrofeos* (03, constando duas *estrellas* e uma *media-luna*) (figura 52). Com movimentação e performance semelhante a *San Baltazar*, estes personagens anunciavam a chegada da comparsa, mas, de uma maneira geral não eram muito aguardados pelo público, sendo sua performance pouco valorizada por este.



Figura 52- Portaestandarte da comparsa Nigéria. Em geral as comparsas seguiam este modelo, aportando muito brilho na confecção de seus estandartes. Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 53- Na imagem acima exemplo de trofeo diferenciado, inovação na confecção com luzes de led. Abaixo em destaque a indumentária mais característica deste personagem. Fonte: fotos produzidas pela autora.



Figura 54 - Portabanderas no Desfile de Llamadas. Fonte: foto produzida pela autora.

Sua indumentária era a mesma em quase todos os grupos, condizendo com a descrição dos personagens através dos entrevistados, (camisa com o nome da agrupação, jaleco nas cores da comparsa, bombacha gaúcha, meias pretas e fitas brancas, alpargatas.) Na cabeça podiam vestir chapéus de palha ou ainda algum adorno que dialogasse com a temática proposta pela comparsa.

O que se modificava de uma comparsa para outra em relação aos *trofeos* e ao *estandarte* era a forma de confecção e a inovação destes que podiam estar relacionados com uma determinada temática que a comparsa propunha (exemplos na figura 53). Sendo assim objetos/símbolos para contemplação da confecção e do adorno. Mas, ainda que a dança deles não seja revelante para o público, a movimentação dos símbolos dava mais força e destaque para o conjunto da comparsa.

Os *portabanderas*, por sua vez, em número de cinco a oito em sua maioria, realizavam coreografias com as bandeiras, através de desenhos em círculo ou alternando o flamar de cada uma das bandeiras de um lado para outro (figura 54, ver vídeo 11, anexo em DVD).

Era possível também ver malabarismos por parte de alguns *portabanderas* através do uso do mastro em volta do corpo, girando o tecido da banderia no nível médio. Alguns também na medida em que o corpo da comparsa ainda não se aproximava deitavam-se



Figura 55- *Portabanderas* realizando malabarismos deitado no chão no *Desfile de Llamadas*. Fonte: foto produzida pela autora.

no chão e realizavam giros da bandeira com uma das mãos, especialmente próximo as câmeras das emissoras de TV (figura 55).

Com o público a interação era intensa durante boa parte do desfile. Nas partes em que não há filmagens ou jurados era possível visualizar *portabanderas* passando o tecido por cima da cabeça dos espectadores. Como visto anteriormente, assim como os outros símbolos,

os *portabanderas* não eram muito valorizados quando os interlocutores se referiam à movimentação de seus performers. Entretanto, as bandeiras (enquanto objetos) possuem sua importância justificada pelos entrevistados através dos sentidos que emanam enquanto identificadores da agrupação. Além disso, a dança das bandeiras (revelada no flamar dos tecidos) dá sentido de plenitude a um grupo que possa vir numericamente pequeno, contribuindo também para o critério de avaliação que os jurados chamam *visão global* da comparsa.

comparsa.

Na sequência dos *portabanderas* se apresentavam as *bailarinas* (figura 56). No *Desfile de Llamadas* o passo de deslocamento destas personagens continua sendo o candombear, mas, nos lugares onde estavam as câmeras de televisão e arquibancadas turísticas as agrupações realizavam o *corte* e este era o momento em que as coreografias ensaiadas apareciam.

As coreografias (ver exemplo, vídeo 12, anexo em DVD) das comparsas que pude observar em geral remetiam a movimentações que dialogavam com o público presente através do direcionamento dos braços e do bailar para as laterais. Em algumas comparsas também havia troca de posicionamento de filas. E, de uma maneira



Figura 56- *Bailarinas* no *Desfile de Llamadas*. Dispostas em filas, bailavam com diferentes tipos de indumentária a depender da comparsa. Fonte: fotos produzidas pela autora.

geral grande parte do desfile era feito a partir de *bailarinas* um número que variava entre 20 e 30 *bailarinas*, dispostas em filas indianas como em *San Baltazar*.

Entretanto o que mais pode se destacar no *Desfile de Llamadas* em relação as outras situações citadas é a indumentária destas personagens. Em sua maioria adornadas com muitas plumas, com maquiagem no rosto bem destacada, utilizando biquínis coloridos e/ou decorados com lantejoulas e brilho, algumas com saia larga que cobre a parte posterior (*rumbera*) e o salto alto. Além disso, as *bailarinas* podiam vir agrupadas em alas diferenciadas pelas cores de seu figurino.



Figura 57- *Bailarinas* do quadro afro das comparsas no *Desfile de Llamadas*. Na primeira imagem relacionada ao culto dos orixás. Na segunda uma alusão aos animais selvagens. Fonte: fotos produzidas pela autora.

Em algumas comparsas podia-se ver mais de uma ala de bailarinas, que muitas vezes eram identificadas pelos espectadores como o quadro afro da comparsa. Em alguns grupos esta ala era identificada pela relação com movimentos de orixás e com a representação destes na própria agrupação. Já em outras comparsas o quadro afro poderia ser identificado pela vestimenta composta de peles e dentes de animais, remetendo a uma imagem de uma África selvagem. (figura 57).

A dança deste quadro afro pouco se diferenciava das demais *bailarinas* da comparsa. Também com sequências coreografadas estas bailarinas candombeavam e também por vezes realizavam movimentos

relacionados ao culto dos orixás e/ou ainda relacionados aos cultos de matriz africana, realizando movimentos semelhantes a movimentos do afoxé brasileiro.

No *Desfile de Llamadas*, as *mama viejas* se apresentavam em um número mínimo de três, ao lado dos seus pares *gramilleros*. Sua dança se apresentava de forma rápida, e a depender de como a comparsa estivesse em termos de cumprimento com o tempo estipulado pelo concurso, estas personagens podiam deixar de bailar para caminhar mais rápido, seguindo o trajeto acompanhando o ritmo da comparsa. Algumas também realizavam variações com mais giros durante o *toque* de candombe.



Figura 58- Mamas viejas no *Desfile de Llamadas*. Na imagem acima *mamas viejas* da comparsa *Cuareim 1080*. Nas imagens abaixo *mamas viejas* das comparsas *Cuero Pa Ti*. Fontes: fotos produzidas pela autora.

No que diz respeito ao espaço, as direções da *mama vieja* voltavam-se para o seu par o *gramillero*, estabelecendo uma dramaticidade, ou para as laterais dialogando com o público, e em alguns casos onde havia as emissoras de TV com a câmera. Seu caminho neste desfile se coloca de forma mais direta, abandonando as curvas realizadas no desfile de *San Baltazar*.

No *Desfile de Llamadas* a *mama vieja* apresenta-se com saia longa com muito brilho (ou tecido reluzente) nas cores da comparsa, algumas com saia de armação (ou tecidos por baixo para fazer volume na roupa), avental, leque, camisa solta com gola larga, colares, pulseiras, brincos e um pano na cabeça (figura 58).

No que diz respeito à música o *corte* que é realizado em diversas partes

da avenida quebra a ligação da dança improvisada pela *mama vieja*. Algumas comparsas adotam o caminho da dramatização neste momento para esta personagem junto ao *gramillero* e em outras é possível ver a pausa destes aguardando que o toque do candombe retorne para dançar.

O parceiro da *mama vieja*, o *gramillero*, também aparece no *Desfile de Llamadas* em um número mínimo de três por comparsa. Assim como sua companheira, executa a movimentação de forma mais rápida no desfile. Entretanto sua dança perpassa uma série de posições que são realizadas em *San Baltazar*, mas com amplitudes maiores. Assim, no *Desfile de Llamadas* alterna entre caminhadas com a *mama vieja* e interrupções para suas posições que simulam uma velhice e ao mesmo tempo um vigor, devido a amplitude e energia empregadas nesta ocasião, podendo até a partir do apoio da bengala explorar os planos médio e baixo.



Figura 59- Gramilleros no Desfile de Llamadas. Fonte: fotos produzidas pela autora.



Figura 60- Escobero no Desfile de Llamadas. Fonte: foto produzida pela autora.

No que diz respeito ao espaço as direções do *gramillero* no desfile direciona sua atenção mais para a *mama vieja*, mas em alguns momentos dialoga com o público nas laterais. A extensão das pernas se torna maior nos momentos em que simula os tremores que a *mama vieja* lhe proporciona (figura 59), mas na maioria do percurso caminha de lado acompanhando sua parceira. O que se podia notar também, tanto na performance da *mama vieja*, como na do *gramillero*, era que o drama de ambos no desfile é caracterizado por gestos mais intensos e marcados, principalmente quando buscavam um maior diálogo com o público e com as câmeras de TV(ver vídeo 13 em anexo).

O figurino do *gramillero* em geral era feito de tecidos brilhosos, composto por calça, colete, fraque, barba branca postiça, bengala e uma cartola (figura 59). No *Desfile de Llamadas* em uma mesma comparsa alguns *gramilleros* portavam a maleta com ervas e outros apenas dançavam apoiando-se na bengala.

Também da mesma forma que a *mama vieja*, o corte da música se apresenta como uma quebra da ligação da dança improvisada por este personagem.

Na sequência do desfile, o *escobero* em grande parte do trajeto realiza movimentações com a *escoba* passando pela parte superior do corpo, e em alguns momentos em que a comparsa tem avançado suficiente, ele realiza malabarismos com as pernas e pés.

Nas partes em que a caminhada é acelerada é possível vê-lo também girando a *escoba* com os dedos por debaixo do braço (figura 60, ver vídeo 14 em anexo). E, sempre que possível, este personagem deixava seu malabarismo acentuado, ressaltando o virtuosismo de sua dança, e em alguns casos chegando ir ao chão da avenida (figura 61).



Figura 61- *Escobero realizando malabarismos no Desfile de Llamadas.* Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 62- *Dramatização feita por um dos escoberos da comparsa Cuareim 1080.* Fonte: foto produzida pela autora.

No que diz respeito às direções, o *escobero* caminhava para frente, mas quase sempre realizando círculos pequenos e voltas em torno de seu próprio eixo.

Também no *Desfile de Llamadas* a comparsa *Cuareim 1080* realizou uma dramatização no momento do *corte*, onde o *escobero* parava de realizar a movimentação da vassoura pelo seu corpo para representar uma agitação dos tambores, levantando os braços para cima. Num momento posterior o *escobero* se escondia entre os tambores, e do tamboril saía outro *escobero* mais velho do que este, e aí recomeçava o *corte* para depois a comparsa voltar ao toque de *candombe* (figura 62).

Em geral no *Desfile de Llamadas* era possível ver o uso do *taparrabo*, camisa de manga comprida de tecido brilhoso, alguns vinham com coletes e a vassoura (como na figura 60). E, com exceção da comparsa *Cuareim 1080* que propôs uma encenação para este personagem no desfile, a relação do *escobero* era sempre em diálogo com a vassoura.

Para as *vedettes* o *candombear* era predominante na dança durante o *Desfile de Llamadas*. Entretanto os *cortes* e o grande assédio das câmeras de TV trazem outros tipos de movimentação para as estas personagens (e também para as *destaques*), que agregavam mais movimentos para as laterais e giros.

Assim, na fluência do movimento a ação é contínua, por meio do *candombear* e das caminhadas onde são apresentadas pelos *bailarínes* (figura 63, ver vídeo 15 em anexo), e de interrupções, através dos *cortes* e da interação com as câmeras presentes que traz uma preocupação da exibição do corpo por estas figuras.

No que diz respeito às *direções* a maioria das *vedettes* e *destaques* no *Desfile de Llamadas* alternam entre estar bailando para frente, no caso da *vedette* no frente da *corda de tambores* e para as laterais, *candombeando* para a platéia por trás do alambrado.



Figura 63- Vedette com bailarín (partner) no Desfile de Llamadas. Fonte: foto produzida pela autora.

Também no *Desfile de Llamadas* as vedettes e destaques possuem uma roupa muito semelhante a das passistas de escola de samba brasileiras. Compostas por biquínis enfeitados por lantejoulas, salto alto e plumas. Podendo ainda algumas utilizarem com costeiras e cabeças adornadas com penas e plumas. Com relação ao corpo desta personagem, em geral havia um equilíbrio entre comparsas que privilegiavam o corpo esbelto (90-60-90) e àquelas com as características das primeiras vedettes, de quadris largos e mais corpulentas.

O toque da comparsa é experimentado através do candombear, e o corte o momento de improvisação destas personagens. Também a relação da vedette e das destaques no *Desfile de Llamadas* se dá com a corda de tambores (podendo desenvolver deslocamentos junto a estas), o público das laterias, as câmeras, e as próprias companheiras de desfile.

No caso específico da vedette, o (s) bailarino (s) ou partner (s) também se colocavam como integrantes que dialogavam com a dança desta personagem, levado-a para dançar e ser



Figura 64- Bailarín no Desfile de Llamadas. Fonte: foto produzida pela autora.

apresentada ao público. Em algumas comparsas podia-se perceber certo ordenamento nesta apresentação das vedettes por parte do(s) bailarino(s), e ainda em outras havia uma marcação coreográfica no momento dos cortes, como na comparsa Zumbaé (figura 63, ver vídeo em 15 em anexo).

No *Desfile de Llamadas* o bailarín em geral vinha em número máximo de dois e com raras exceções aparecia em número maior, como na comparsa Cuareim 1080, por exemplo.

A postura destes personagens sempre ereta acompanhando as vedettes na projeção do peito para frente e da bacia para trás, aumentando a distância do arco que opõe a cabeça à bacia. Entretanto era perceptível a diferença de bailarínes que vinham como partners (figura 63) da vedette, que projetavam o tronco mais para baixo quando dançavam com sua parceira e com mais tônus nos braços, e outros que

vinham bailando como a mesma postura desta, de maneira *afeminada*, (figura 64), na visão dos entrevistados uma forma não apropriada para este personagem.



Figura 65- Comparsa *Las Cuerdas de Ejido* realizando evolução e deslocamentos dos *tamborileros* durante a competição. Imagem extraída de vídeo de emissora de TV. Disponível em anexo, ver vídeo 16 em anexo.



Figura 66- Evolução da comparsa *Cuareim 1080*, onde todos os personagens atravessavam a *corda de tambores* na hora do *corte*. Imagens extraídas de vídeo de emissora de TV. Disponível em anexo, ver vídeo 17.

Sua vestimenta podia variar conforme a temática da comparsa, mas em geral era composta de calça, camisa de botão de manga longa ou colete, cinto/faixa separando a barra da calça da camisa.

Os *tamborileros* no *Desfile de Llamadas* possuíam uma movimentação diferenciada. Em vários momentos, em especial para as câmeras e locais onde se posicionavam os jurados e arquibancadas turísticas realizavam evoluções deslocando-se em sincronia no momento dos *cortes* (figura 65). Podiam trocar de fileiras entre si, mudar de direção, deslocar-se para as laterais e ainda agachar e levantar (vídeos 16 e 17, anexados em DVD). Também em algumas comparsas havia um diálogo com os demais personagens no *corte*, onde estes podiam atravessar a corda de tambores para novamente se posicionar na ordem para recomeçar o desfile ao som do *toque*, o que ocorreu diversas vezes na comparsa *Cuareim 1080* (figura 66). Também em algumas comparsas era possível visualizar uma temática que acompanhava a indumentária destes personagens. No geral vestiam *remera* (camisa com o nome da comparsa), *dominó* (jaleco com as cores da agrupação, bombacha gaúcha, meias pretas com fitas brancas

(entrecruzadas nas pernas) e na cabeça vestiam chapéus de palha ou algum adorno que se referisse à temática da comparsa.

2.2.4 Pensando a rua

De uma maneira geral, pode-se dizer que a dança do candombe apresentada na rua passa por estágios de estruturação em cada uma das situações descritas, que parecem se repetir todos os anos no período que vai desde o ciclo natalino ao carnaval. Na *salida de tambores* ela se apresenta de forma inicial na organização do evento e na negociação do posicionamento de quem se aproxima mais dos tambores (os conhecidos do bairro) e quem fica as margens destes (os visitantes de fora). Mas ainda não há definição de personagens ou estabelecimento de seqüências coreográficas. Tampouco a divisão audiência e performers se faz de forma clara. Nas *Llamadas de San Baltazar* nem todos os personagens se fazem presentes, mas é possível enxergar algumas preocupações com o figurino, a forma de dançar, o tempo de apresentação e a experimentação de seqüências coreográficas por parte do corpo de baile. Ao mesmo tempo, o caráter de festa se faz presente, envolvendo a audiência por determinados momentos em meio as comparsas. A separação entre audiência e performers começa a se estabelecer, mas de forma muito tímida. O *Desfile de llamadas*, como situação de competição regulada, se coloca como circunstância em que a dança do candombe se posiciona como mais estruturada quando consideramos o espaço da rua. A separação audiência e performers se faz evidente. O virtuosismo, a rapidez e a marcação coreográfica (sincrônica e simétrica) se colocam presentes, mas em oposição, o diálogo com a audiência permanece enquanto característica destas apresentações na rua. A exibição do corpo é posta em evidência por parte das personagens femininas das *bailarinas*, *destaques* e *vedettes*, ao lado da busca por espaço de exposição nos veículos de comunicação em massa presente nestes eventos.

O ponto em comum nestas situações parece se estabelecer na hierarquia dos personagens da comparsa. Sendo o tamboril nas ocasiões da rua a parte da comparsa mais valorizada, os integrantes mais próximos aos tambores são também os personagens ou integrantes depois da corda de tambores mais estimados. Assim nas *salidas de tambores* os de dentro do bairro e da comparsa se posicionam neste espaço próximo ao tamboril. Nas *Llamadas de San Baltazar* e no *Desfile de Llamadas* os personagens típicos e a *vedette* também se colocam logo à frente da corda de tambores. Ficando as *bailarinas* e os *símbolos* (*portaestandarte*, *portabanderas* e *portatrofeo*) mais distantes dos *tamborileros*. Apenas os *bailarínes*, se posicionam na parte mais privilegiada, por estarem acompanhando as *vedettes*.

Evidencio esta hierarquia da dança encontrada no candombe, que condiz com uma distribuição espacial, primeiro por levar em consideração o *sentir* e o *saber escutar*. Categorias estéticas enfatizadas e que se repetiram na fala dos entrevistados (refletindo sobre

os diversos personagens) quando se referiam aos pré-requisitos de dançar em uma comparsa. Assim quem estar mais próximo do tambor, sente e escuta mais e melhor. Além disso, os personagens vão adquirindo maior flexibilidade em relação as pessoas que o fazem a medida em que se distanciam da corda. Como comentado anteriormente, os personagens típicos em geral são pessoas que integram o grupo familiar ou do bairro da agrupação, podendo os demais personagens serem contratados ou ainda realizados por pessoas que não possuem vinculação anterior com o local ou com a comparsa.

Em segundo, voltando à questão de gênero apontada por Hanna (1999), a hierarquia se estabelece em relação ao grupo dominante na comparsa, no caso a *corda de tambores* composta pelos homens. Na medida em que se dista deste centro, os personagens vão adquirindo menor valor, sendo os menos disputados na agrupação.

2.3 Cortejado pelo Palco

Dentre as diversas apresentações de candombe no palco que ocorrem durante o ano e no período carnavalesco, pude observar enquanto espectadora duas apresentações no *Teatro de Verano*, uma apresentação de *tablado* e uma apresentação turística. Entretanto, por considerar a pergunta feita neste trabalho e o critério de importância atribuído pelos entrevistados, me deterei a análise dos espetáculos do *Teatro de Verano* (figura 67).



Figura 67- *Teatro de Verano Ramón Collazo*. Fonte: foto produzida pela autora.

Como já dito anteriormente, as comparsas que realizam apresentações no *Teatro de Verano* são as associadas à DAECPU. Desta forma, dentre as cinco agrupações das quais tive contato no ano em que realizei esta pesquisa, *Cuareim 1080* e *Senegal* foram as que pude acompanhar o processo de criação e apresentação nas primeiras rodadas deste concurso.

Em relação aos *tablados*, as comparsas que se apresentam também são as associadas DAECPU. Entretanto nestes locais os espetáculos são reduções do que é visto no *Teatro de Verano*, e não se concretizam como concurso. Já a apresentação turística que pude observar não é realizada por uma comparsa em específico, mas por integrantes de diversas agrupações selecionadas pelo estabelecimento que promove jantares com apresentações de *candombe* e outras expressões artísticas do Uruguai e da Região do Rio da Prata.

2.3.1 *Teatro de Verano*

O concurso do *Teatro de Verano* como colocado anteriormente ocorre durante aproximadamente 40 dias. Neste período são expostos espetáculos de diversas expressões além do *candombe*, como as já citadas *murga*, *parodistas*, *revistas* e *humoristas*. Assim, em um dia é possível ver mais de uma categoria, já que em cada dia a programação é distribuída com intuito de abarcar a variedade das expressões populares, durando o total das apresentações da noite em torno de 4 horas.

Os dias em que pude assistir a estes espetáculos foram as ocasiões em que as comparsas *Cuareim 1080* e *Senegal* se apresentaram. Além destas agrupações, portanto pude ver duas *murgas* e um grupo de *parodistas* (no dia em que a *Cuareim 1080* se apresentou) e mais duas *murgas* e uma *revista* (na ocasião em que *Senegal* se fez presente no teatro).

O concurso ocorre em duas rodadas, uma *liguilla* (rodada semifinal) e a rodada de ganhadores (final) que define os vencedores de cada categoria e a posição dos quatro primeiros lugares em cada uma delas, sendo que cada rodada é constituída de 10 noites de espetáculos. Assim, dependendo de como a agrupação se posicione ao longo do concurso ela pode realizar quatro apresentações no teatro, e caso não passe para a rodada semifinal, apresenta-se apenas duas vezes.

Da mesma forma que os demais concursos, o *Concurso Oficial do Teatro de Verano*, também é pago. Para assistir aos espetáculos em 2013 era possível adquirir assentos pagando valores que variavam de \$170 à \$ 280 pesos uruguaios nas primeiras rodadas e \$190 a \$320

pesos uruguaios nas etapas finais da *liquilla*. Sendo os assentos mais caros próximos ao palco e os mais baratos nas partes mais distante deste⁶⁷.

Durante os dias em que fui a estas apresentações e acompanhando a programação das demais rodadas que não pude comparecer, pude perceber que os *Lubolos* (como são mais chamadas as comparsas neste evento) eram quase sempre as primeiras atrações do teatro. As apresentações iniciavam-se por volta das 21h e dependendo das categorias (que variavam em tempo de apresentação) e da quantidade de grupos por noite (que poderiam ser quatro ou cinco) poderia findar por volta das 2h ou 3h da manhã do dia seguinte. Assim grande parte dos espectadores entre um espetáculo e outro saía do teatro, ou chegava mais tarde, de acordo com o tipo de expressão cultural de sua preferência.

A apresentação dos *Lubolos* tinha como premissa a duração máxima de 55 min.de espetáculo, cronometragem que ficava a disposição do espectador já que o relógio que marcava o tempo se posicionava logo acima do teto do palco.

Em geral estes espetáculos tinham uma temática como mote para apresentação de uma narrativa. Nestas apresentações não só a dança, através dos personagens, e a música através dos *tamborileros* se faziam presentes, mas cantores, atores, bailarinos clássicos, letristas e músicos que tocam instrumentos de corda e de sopro são agregados ao grupo. As canções apresentadas por estas agrupações durante o espetáculo são releituras de músicas já conhecidas do grande público, não somente temas de candombe, mas canções dos mais variados estilos musicais como tango, música eletrônica, salsa e outros ritmos.

Assim nos subitens seguintes serão descritas as apresentações das duas comparsas que pude acompanhar as narrativas abordadas e como a dança do candombe se relaciona com as mesmas.

a) *Cuareim 1080: Lla Ves Mi Vida*. (vídeo 18 em anexo)

Conhecida como uma comparsa que busca a cada ano inovar-se nas competições do Carnaval de Montevideu, a agrupação *Cuareim 1080* em 2013 abarcou a temática dos jogos infantis e da ludicidade para homenagear um dos letristas que contribuiu em outros anos para as músicas da comparsa, chamado Carlos Soto. *Lla ves mi Vida* é o título de uma de suas inúmeras canções que retrata os aspectos da infância e dos jogos infantis como formas de regressar a um passado nostálgico. A partir deste mote a comparsa atravessa todo o espetáculo apresentando os personagens do candombe através dos jogos de infância.

⁶⁷ O salário mínimo no Uruguai em 2013 era de \$7920 pesos uruguaios, equivalentes a aproximadamente R\$792 reais. Disponível em: www.elpais.com.uy. Acesso em: Janeiro de 2014.

Composto por 10 quadros estabelecidos pelas canções utilizadas, o espetáculo traz uma narrativa que conta a travessia de uma personagem que sai do mundo cotidiano para um mundo de sonhos, onde o passado, representado pelos jogos infantis e pelos próprios personagens típicos da comparsa, é passível de transformação pelo caráter onírico que a apresentação agrega.



Figura 68- Primeiro quadro (ato) do espetáculo da comparsa *Cuareim 1080*, *Lla Ves Mi vida*. Introdução da narrativa. Fonte: imagem extraída de gravação em vídeo produzida pela autora.



Figura 69- Segundo quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Bailarinas com poses de bonecas, movimentação de acordo com temática. Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.



Figura 70- Bailarinas desenhos em linhas e diagonais. Fonte: imagem extraída de gravação em vídeo produzida pela autora.

O espetáculo inicia-se ao som do toque de candombe com a representação dos integrantes da comparsa de um cotidiano imaginado. Os *performers* da rua se transformam em atores e atrizes que representam ambulantes, varredores de rua, executivos e trabalhadores dos tempos atuais. Demonstrando estar apressados através de seu caminhar os *performers* passam pouco a pouco a realizarem movimentos lentos, até que de repente o ator principal questiona o uso do tempo na vida e atravessa uma porta do cenário que o leva ao mundo dos sonhos (figura 68).

Neste território onírico estão presentes os personagens da comparsa, e é nesse quadro que eles são apresentados ao público. Inicialmente neste ato todos realizam movimentos como se fossem bonecos (figura 69) e na medida em que são apresentados realizam movimentações correspondentes aos movimentos encontrados no espaço da rua. Entretanto neste momento a apresentação dos personagens típicos se faz em um curto espaço de tempo, porque o intuito deste quadro é a introdução da narrativa do espetáculo. Papéis importantes são atribuídos as *bailarinas* que

candombeiam numa estrutura coreográfica permeada por desenhos em linhas e diagonais no espaço do palco (figura 70).



Figura 71- Terceiro quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Corda de tambores. Fonte: imagem extraída de vídeo de emissora de TV. Disponível em vídeo-anexo-19.



Figura 72- Terceiro quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Quadro afro com bailarinos clássicos na posição de solistas. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>

No terceiro quadro o primeiro jogo apresentado é o da memória, vivenciado pelo ator principal através do seu diálogo com quatro *tamborileros* que desafiam a memória do personagem com proposição de seqüências de toques musicais nos tambores (figura 71). O jogo progride e leva os *tamborileros* a um toque diferenciado, que desembocará numa estrutura musical identificada como pertencente ao quadro afro a ser apresentado no espetáculo. É neste momento que entram bailarinos e bailarinas dançando a partir de movimentos do que é entendido no Uruguai como dança afro e dança contemporânea. Assim saltos, quedas, piruetas e giros são mesclados com movimentações de tronco e cabeça muito encontrados nas danças de matriz afro. Também dentro dessa mistura um *duo* de bailarinos com formação clássica se apresenta

realizando movimentos acrobáticos e com base na técnica do balé (figura 72).

Os participantes deste quadro variam entre bailarinos com formação clássica em escolas de dança como o SODRE (*Escuela Nacional de Danza*), como também outros que possuem uma experiência com o candombe que se apresenta na rua em forma de cortejo e também com experiência em técnicas de dança contemporânea.

É importante citar que este quadro afro apresentado no *Teatro de Verano* é uma das exigências do concurso. No caso da comparsa *Cuareim 1080* este quadro foi apresentado com aspectos fortemente associados a uma menção ao afro como algo ligado ao aspecto selvagem e com referências a animias, como podia ser visto na própria indumentária dos bailarinos (figura 72) bem como no gestual apresentado pelas coreografias.



Figura 73 – Quarto quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Personagens típicos *mama vieja* e *gramillero*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU-<http://www.daecpu.org.uy/>.

Após a apresentação deste quadro, através de um toque de candombe cadenciado dos tambores (referenciado como *milongón*) e do acompanhamento de outros instrumentos musicais, inicia-se o quadro onde são apresentados os personagens típicos *mama vieja* e *gramillero*. Por intermédio do recurso cenográfico de um cubo mágico saem os performers que interpretam estes personagens (figura 73). Ao ser aberto o cubo mágico se

transforma em um jogo de xadrez, onde se apresentam uma *mama vieja* e um *gramillero* com trajes pretos (remontando o rei e a rainha do tempo colonial das *Salas de Nação*) ao mesmo tempo em que fazendo referencia as peças do jogo de tabuleiro. Os bailarinos e bailarinas (alguns com formação clássica) em cena dançam representando os peões do jogo, e novamente o cubo é fechado e aberto fazendo aparecer um *gramillero* e uma *mama vieja* vestidos de branco. A música que é cantada faz referência ao jogo de símbolos que se apresenta, onde os reis e /ou *gamillero* e *mama vieja* que se vestem de branco são negros, e os reis e/ou *gramillero* e *mama vieja* que se vestem de preto são brancos.

Durante quase todo o quadro a dança apresentada é realizada pelos peões bailarinos, que executam movimentos de balé clássico, saltos e passos inspirados no tango.

Apenas no final da canção, onde os tambores voltam a serem tocados sem outros acompanhamentos as *mamas viejas* e os *gramilleros* executam os motivos que podem ser identificados nos cortejos realizados na rua.

Entretanto, há uma modificação na forma de realizar tais movimentações através da execução acelerada dos movimentos por parte destes personagens. No caso do *gramillero* apresentam-se movimentos frenéticos, onde pernas e braços se opõem, com uma variação da postura corporal, passando pelos níveis médio e alto. A bengala que carrega parece perder por momentos a função de apoio dada o tempo rápido em que são executados os movimentos, em um *temblequeo* rápido. O gestual é valorizado, denotando a característica do personagem enquanto moribundo e a relação de diálogo que estabelece se dá muito mais com os outros *gramilleros* do que com sua própria parceira a *mama vieja*, fazendo transparecer uma espécie de competição entre os quatro *gramilleros* que estão em cena.

A *mama vieja* também baila trazendo estas características. Sua dança de balanceios se faz acelerada, utilizando a saia como recurso para enfatizar sua movimentação. Interage com

o *gramillero*, mas também com as demais *mamas viejas* presentes no palco. No caso das *mamas viejas* que representam também as Rainhas da *Salas de Nación*, nota-se uma vestimenta mais adornada, incluindo o uso de máscaras por parte destas como figurino. Já as *mamas viejas* que entram num momento final, sem participar da encenação do jogo de xadrez, vestem um figurino semelhante ao apresentado no cortejo de rua (ver as duas *mamas viejas* na figura 73).



Figura 74- Quinto quadro apresentado pela comparsa Cuareim 1080, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Vedette e bailarinas. Detalhe da cantora voz principal neste quadro. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>

No tema que se segue apresentam-se a *vedette*, ao lado das *bailarinas* e posteriormente dos *escoberos*. Esta é uma das partes em que se pode notar a característica desta comparsa em agregar outros valores simbólicos e significados aos personagens do candombe. O quadro inicia-se remetendo ao jogo do esconde-esconde por parte do ator principal, e a letra da música interpretada com sons de guitarra junto com os tambores fala do sentimento de

medo, e constantemente se refere ao medo do novo, do crescer, da liberdade, do fazer-se notar e da cor da pele.

A dança apresentada pelas *bailarinas* integra uma dramatização de algo sombrio, através da técnica da dança contemporânea e da dança moderna, com saltos, giros, quedas, braços em linhas, entremeada por alguns momentos em que candombeiam de forma sincronizada, principalmente em deslocamentos pelo palco. Até que em determinada etapa da coreografia a *vedette* surge no centro do palco. Esta personagem realiza boa parte do tempo o candombear, mas sua expressão de seriedade, movimentos dos braços e indumentária denotam a diferença do que é apresentado na rua (figura 74). O comprometimento de sua dança e da própria forma de candombear está atrelado à temática da canção que é apresentada e do diálogo com as *bailarinas* no palco. Também por momentos integra a coreografia apresentada pelas *bailarinas* dialogando o candombe com movimentos de braço da dança contemporânea apresentada por estas, entretanto passando apenas pelos planos médio e alto, nunca indo ao chão em sua dança como o fazem as *bailarinas*. Neste quadro sua característica de personagem que baila candombe livre, é, por vários momentos, deixada de lado.

Já no final do quadro as *bailarinas* saem do palco e buscam as vassouras dos *escoberos*, dançam com algumas movimentações deste personagem, passando a *escoba* pelo

corpo e realizando alguns malabarismos, mas também realizam gestos como se estivessem utilizando a vassoura como instrumento de luta e afronte. É neste momento que entram os *escoberos* numa atitude corporal que dramatiza uma subserviência à mulher, que se impõe a ele com a vassoura, o pisa, e depois repassa o instrumento para ele. Nessa seqüência os *escoberos* pegam a vassoura e varrem o chão, momento que marca a saída das *bailarinas* e a finalização dos movimentos da *vedette* que termina ao centro rodeada pelos *escoberos*.



Figura 75- Sexto quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. *Escobero*. Fonte: imagem extraída de vídeo produzido pela autora.

No ato seguinte em que apenas os *escoberos* se posionam no centro do palco inicia-se o jogo do pega-varetas, mas realizado com as *escobas* desta personagem, que neste espetáculo aparece em número de seis. Jogo formado, os *escoberos* empurram uma caixa de música para o centro do palco de onde aparece outro *escobero*, que se coloca enquanto solista.

O jogo que este estabelece é retirar cada *escoba* com os pés e jogá-la para um de seus companheiros *escoberos* que aguardam em círculo a sua escoba. Depois que todas as *escobas* são devolvidas a cada *performer*, fica apenas no palco *escobero* solista (figura 75).

Ao som apenas do candombe dos tambores o *escobero* inicia sua movimentação característica (girando a vassoura rapidamente entre os dedos, passando-a pelo corpo, e deslocando-se de um lado a outro do palco). Em determinado momento cessa o deslocamento no palco, ficando estático para dar ênfase a seu malabarismo e passando a escoba por debaixo das pernas, explorando não só o nível alto e médio, mas baixo, deitando-se no chão para realizar as movimentações. Após os malabares deixa a *escoba* de lado e dança sem a mesma estabelecendo uma relação com o público, mandando beijos e brincando de dançar de um lado a outro com o ritmo dos tambores. Novamente volta à movimentação inicial com a *escoba*, passando-a pelo corpo e intercalando esta movimentação equilibrando a vassoura no queixo. Finaliza realizando um movimento com os pés que também é visto na rua, interagindo com os *tamborileros* que ao final representam uma espécie de torcida do *escobero* para que sua vassoura não caia.



Figura 76- Sétimo quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Vedette, bailarín e bailarinas. Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uv/>

tambores o *bailarín* realiza piruetas e se junta a mais dois bailarinos que dançam a partir da mesma técnica. Na sequência entram *bailarinas* que dançam a partir do candombear com roupas de balé clássico e outro grupo de *bailarinas* atrás com a mesma roupa utilizada no *Desfile de Llamadas*. Estes dois grupos em sua coreografia entrelaçam movimentos clássicos com o movimento de candombe, e na medida em que dançam a *bailarina* principal transforma-se em uma *vedette* (figura 76). A movimentação da *vedette* neste quadro já se faz diferente, por vezes dialoga com a coreografia das *bailarinas*, mas em sua dança dialoga mais com o ator, com quem contracena.



Figura 77- Oitavo quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Narrativa dos jogos de infância através de *tamborileros*, *bailarinas*, *escobero*, *mama viejas* e *gramilleros*. Fonte: extraída de gravação em vídeo produzida pela autora.

Mais uma vez a caixa musical é acionada no espetáculo pelo o ator que faz a ligação entre os quadros. Dela sai uma *bailarina* e um *bailarino* com vestes que remetem a indumentária de uma bailarina clássica (figura 76). A música deste quadro traz em sua letra a temática do primeiro amor, e por intermédio do ator constrói-se uma narrativa em que ele relata seu amor por uma *bailarina* no fevereiro de carnaval. A movimentação desempenhada pela *bailarina* e *bailarín* que saem da caixa de música na primeira parte do quadro é toda realizada baseada em posições e movimentos de balé clássico. Ao som dos

Novamente o ator entra em cena para realizar a ligação entre os quadros, e através de sua fala entra o oitavo quadro que fala dos jogos de infância de uma maneira geral. Neste entram em cena alguns dos *tamborileros*, *bailarinas*, *escobero*, *mama viejas* e *gramilleros*, mas agora como atores. Como no início, a idéia é representar uma cena cotidiana, mas agora de brincadeiras e jogos vividos no dia a dia da infância (figura 77).



Figura 78- Nono quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Corda de tambores, inovação e evoluções coreográficas em evidência. Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU -<http://www.daecpu.org.uy/>

O penúltimo quadro, onde se traz luz à *corda de tambores*, é um momento também exigido pelo concurso. De uma maneira geral este também é uma parte do espetáculo em que as comparsas trazem inovações na relação com o tambor. No caso da *Cuareim 1080* foi utilizado como recurso cenográfico luzes de led nos tambores e em volta do corpo dos *tamborileros* (figura 78). Tais luzes ascendiam e apagavam de acordo com o toque produzido

por estes. Também em conjunto com o ritmo do candombe, a apresentação trazia a música eletrônica em conjunção com a percussão.

Os movimentos dos *tamborileros* (perceptíveis através das luzes de led) também possuíam uma seqüência de deslocamentos marcados. Em determinado momento da apresentação dos tambores entra em cena um acrobata também revestido de luzes, realizando saltos e cambalhotas no ar. A apresentação dos tambores finda com o toque isolado do candombe, diminuindo aos poucos a interferência da musica eletrônica.



Figura 79- Décimo quadro apresentado pela comparsa *Cuareim 1080*, espetáculo *Lla Ves Mi Vida*. Despedida dos personagens apresentados. Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>

Por fim, o último quadro é a representação da despedida do sonho do ator principal e finalização da narrativa, onde vão ao palco todos os integrantes e personagens do espetáculo. A movimentação predominante é o candombear por parte das *bailarinas*, *bailarínes* e *vedette* ao centro. Também *mama viejas* e *gramilleros* aparecem dançando e alguns personagens criados no quadros se fazem presentes como a bailarina que é clássica

junto com seu *bailarín partner* na caixa de música e o *escobero* (figura 79). Todos giram em torno do ator principal, dialogando com a canção que remete a um tempo circular. E pouco a pouco todos realizam pausas remetendo a uma movimentação de bonecos como no início do espetáculo. O cenário volta a apresentar uma porta e paredes do início da apresentação e ator finaliza o espetáculo fechando a porta com uma chave oferecendo-a ao público caso alguém queira um dia sonhar como ele também.

A saída da comparsa do palco é também uma parte que possui características em comum entre as agrupações que se apresentam no *Teatro de Verano*. Em geral, tocam uma canção que seja identificadora da comparsa e que já seja de conhecimento do público que assiste as apresentações neste espaço todos os anos. Essa música é tocada enquanto a comparsa apresenta todos seus integrantes e pouco a pouco sai pela frente do palco, encerrando sua apresentação realizando um cortejo entre as cadeiras do público até chegar ao fundo da zona de transmissão televisiva, longe dos espectadores, conforme indicado no mapa abaixo:

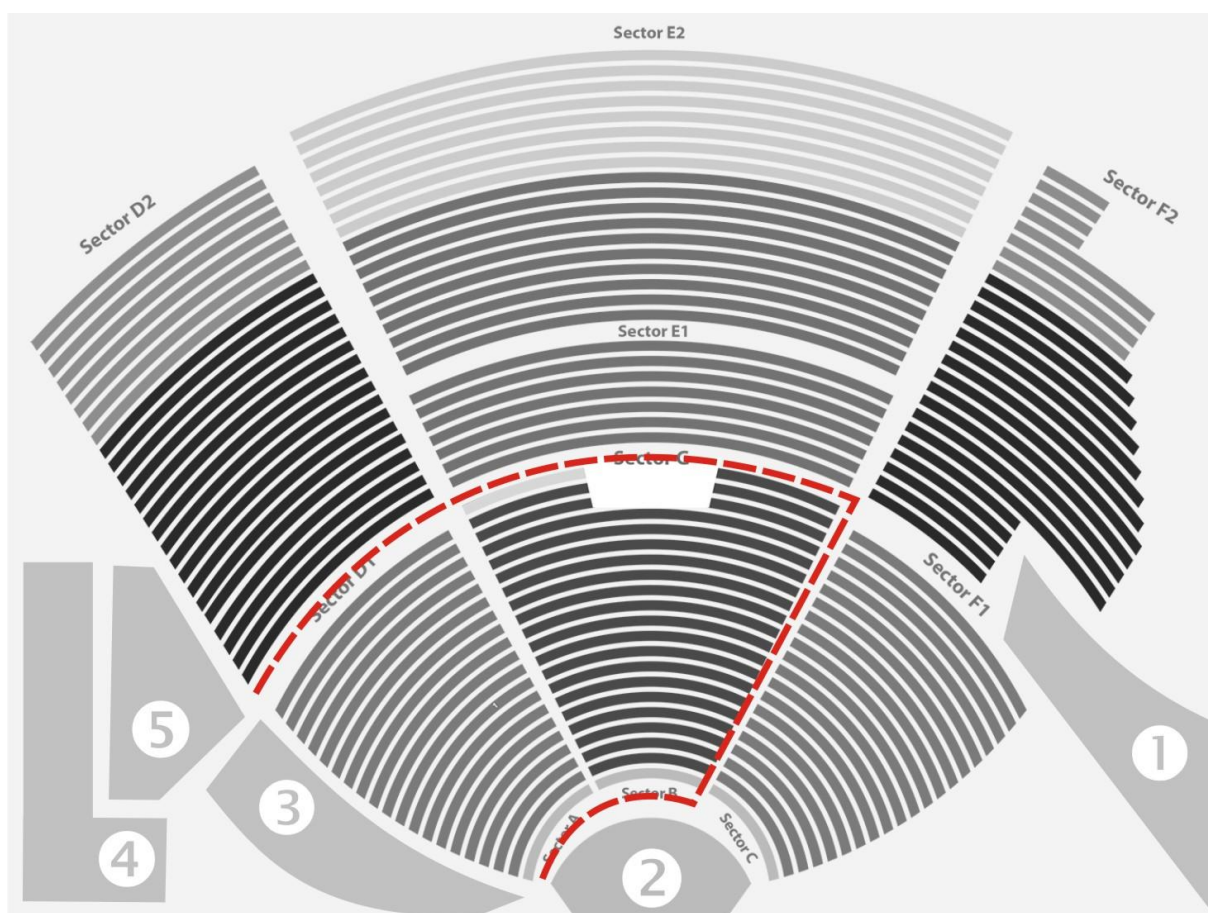


Figura 80- Ilustração da planta baixa do *Teatro de Verano Ramón Collazo*: 1.Entrada; 2.Palco; 3.Imprensa e mídia televisiva; 4. Barracas de venda de alimentos; 5.Pátio externo. Em tracejado vermelho percurso realizado na despedida (*decenso* da comparsa do palco). Fonte: planta baixa do *Teatro de Verano* adaptada pela autora.

Apesar das críticas que recebe por ser uma comparsa que busca referências fora da cultura *candombera*, na visão de alguns dos moradores do próprio bairro *Sur* e também de outras comparsas, o momento em que se tocou a canção de saída pareceu ser algo que não perpassava tais questões, na medida em que pude ver muitas das pessoas que entrevistei contrárias ao discurso do espetáculo da comparsa, emocionadas e comovidas com esta canção.

Onde se percebe a referência ao bairro *Sur*, à raça, aos laços de sangue e ao processo de expulsão dos moradores e a própria disputa do carnaval (“*vamos a volver*”):

Somos	Es el sentimiento
Somos	Que empieza a crecer
Somos	1080 grita
Somos	Vamos a volver
Somos de la raza	Es el sentimiento
Sangre candombero	Que empieza a crescer
Somos barrio <i>Sur</i>	1080 grita
Somos 1080	Somos de Cuareim
Somos la comparsa	1080 de Cuareim
La más candombero	1080 de Cuareim
De estirpe lubola	1080 de Cuareim
Grita 1080	1080 de Cuareim (repetição até o fim do cortejo)

(Letra: Mauro Crocco / Música: Waldemar Silva).



Figura 81- Comemoração da realização do espetáculo com a *corda de tambores* em círculo no pátio externo do teatro (item 5 da figura 80). Semelhante à finalização das *salidas de tambores*. Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 82- Entrevistas após o espetáculo com um dos *tamborileros* e pertencente à família-nome Silva, da comparsa *Cuareim 1080*. Fonte: foto produzida pela autora.

Após ser cantada esta canção, ficam os tambores que guiam todos os integrantes que apresentaram o espetáculo em direção a parte de trás do teatro. O pequeno cortejo é finalizado com algo que é presente também nas *salida de tambores*, onde os tambores realizam uma formação em círculo e os integrantes sem distinção bailam candombe ao centro, até que o toque passa a ter uma velocidade maior e finda com a dança frenética do candombear, na parte externa do teatro (figura 81 – ver vídeo 19 em anexo).

Após este momento os familiares e amigos cumprimentam a comparsa pelo espetáculo e as emissoras de TV buscam coreógrafos e *tamborileros* das comparsas para realizar comentários ao vivo a respeito da atuação daquela noite (figura 82).

b) *Senegal: “Zoológico de Belgrano”* (ver vídeo 20 em anexo)

O espetáculo apresentado pela comparsa *Senegal* abarca como temática a crítica a existência dos zoológicos. Baseando-se em uma narrativa contada por um ator que representa um caseiro prestes a se aposentar, a comparsa remete ao Zoológico Belgrano, presente no bairro de onde a comparsa é proveniente.

A narrativa inicia-se apresentando os integrantes com figurinos que remetem a animais selvagens. Constrói-se um diálogo do ator principal com um dos bailarinos que representa nesta cena um leão, e que passa a narrar junto com o ator as saudades de sua terra natal. Assim a primeira canção, dada através do toque do candombe e de instrumentos de sopro que

dialogam com o ritmo da salsa (presente em quase todo o espetáculo), trata da relação dos animais com sua terra de origem. Neste momento apresentam-se em cena as *vedettes* e as *bailarinas* (figura 83).

A *vedette* nesta primeira cena aparece com trajes semelhantes aos utilizados nos desfiles da rua, embora as plumas que compõe seu figurino remetam a representação de animais. Sua dança é livre dialogando com o público a frente das bailarinas. Em geral explora o candombear como principal movimentação, alternando com caminhadas de um lado a outro do palco.

Já as *bailarinas* realizam a maior parte do tempo o passo de candombe de forma sincronizada, com deslocamentos e desenhos



Figura 83- Primeiro quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Introdução da narrativa e apresentação das *vedettes* e *bailarinas*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>

coreográficos em círculos e em filerías horizontais no palco. Nos refrãos da canção, o gestual e outros movimentos surgem na sequência coreográfica, correspondendo ao que é mencionado na letra da música. Há grande utilização dos braços em linhas, e projeção destes sempre numa linha acima dos ombros.



Figura 84- Segundo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *mamas viejas* e *gramilleros*. Autor: Jorge Arisi Fonte: DAECPU- <http://www.daecpu.org.uy/>

que é visualizado na rua. Entretanto o figurino apresenta-se mais adornado e com outros recursos cenográficos como o uso da sombrinha por parte de todas as *mamas viejas* presentes no palco, e maleta de ervas por parte dos *gramilleros*. Num momento posterior os personagens abandonam os adornos para bailar mais livremente no final do quadro, as *mamas viejas* portando apenas o leque e os *gramilleros* a bengala como recursos para sua dança. (figura 84).

Diferente da comparsa *Cuareim 1080*, os personagens típicos passam toda a canção dançando no centro do palco, e a relação do *gramillero* e da *mama vieja* se dá um com o outro de forma cadenciada, e até mais lenta do que os próprios desfiles que ocorrem na rua. Apenas no final da canção que dura em torno de seis minutos, que o casal típico ao som apenas da corda de tambores acelera sua movimentação. Neste momento as *mamas viejas* realizam muitos giros, e depois iniciam uma movimentação acelerada e quadris e ombros ao lado dos *gramilleros*, que realizam um movimento alternando os ombros, com as pernas apoiadas na



Figura 85- Terceiro quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação do *escobero*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU- <http://www.daecpu.org.uy/>

O segundo quadro é composto da apresentação dos personagens típicos *mama vieja* e *gramillero*. O toque de candombe é cadenciado permitindo aos três casais que representam estes personagens a bailar no ritmo do *milongón*, colocado como o andamento adequado para dança destes por parte dos interlocutores desta pesquisa. A dança apresentada por estes é bastante semelhante durante quase todo o quadro ao

bengala, projetando o corpo ereto para frente de forma acelerada. Novamente os tambores paralisam e duplas de casais dançam no ritmo cadenciado até o ritmo frenético dos tambores, estabelecendo uma espécie de competição entre casais (figura 84), como ocorrido no final da apresentação do quadros do *gramillero* e *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*.

Finalizado o toque para estes

personagens os tambores os cercam e os levam para o fundo do palco, por onde saem de cena. Neste mesmo momento entra o *escobero*, estabelecendo outro ato dentro do espetáculo (figura 85). Inicia sua movimentação com o giro da escoba (vassoura) entre os dedos, estabelecendo uma dança através dos cruzamentos de pernas que realiza ao se deslocar e na medida em que se acelera o ritmo do toque dos tambores ele passa a realizar malabares com a vassoura, passando-a pelo seu corpo e realizando interrupções para jogá-la para o alto com os pés. Também a passa por debaixo das pernas, exibindo habilidades virtuosas ao final de sua apresentação. Da mesma maneira que o *gramillero* e a *mama vieja*, é levado pelos *tamborileros* para o fundo palco onde encerra sua cena.



Figura 86- Quarto quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação de bailarinas e bailarínes e a relação da dança com a representação de animais do zoológico (narrativa) e movimentos *afro*. Em contorno amarelo os bailarínes. Fonte: imagens extraídas de vídeos produzidos pela autora.

A cena seguinte é onde se estabelece o chamado quadro afro da comparsa. Entram no palco bailarinas vestidas com collants com estampas de peles de animais, semelhante a indumentária deste quadro na comparsa *Cuareim 1080*, além de figurantes com pernas-de-pau que personificam girafas. A movimentação inclui predominantemente movimentos com os braços em grande amplitude. Também os níveis alto, médio e baixo são explorados na coreografia que remete segundo o coreógrafo ao movimento dos animais, condizendo com a temática que a comparsa propõe (figura 86).

Nesta sequência o candombear não aparece, mas movimentações que dizem respeito ao entendimento de uma dança afro no Uruguai, bem como gestuais relacionados a movimentações encontradas nas religiões de matriz africana são elementos encontrados assim como os círculos que são realizados em vários momentos como desenhos da coreografia (figura 86).

Também em cena encontram-se dois *bailarínes*, realizando movimentações sem sequências coreográficas no canto do palco, mas que também realizam passos relacionados

com o afro e com a religiosidade do candomblé e da umbanda, com utilização do tronco curvado a frente e braços e pernas numa contralateralidade⁶⁸ constante. Tais questões são mencionadas pelo próprio coreógrafo que afirma que em suas criações a religião se situa como forma de inspiração para as seqüências montadas para o espetáculo.

Os dois *bailarínes* por sua vez utilizam indumentárias diferentes. Um com trajes semelhantes ao *bailarín* do espaço da rua com calça social e colete de tecido brilhoso, e outro que dialoga com o cenário e representa com seu figurino um leão enjaulado.



Figura 87- Quinto quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação da corda de tambores. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.



Figura 88 – Imagem início do sexto quadro, apresentação das *vedettes*. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.

laterais de um lado a outro do palco na frente dos tambores (figura 88). A dança apresentada

O quinto quadro introduzido no espetáculo por intermédio do ator é a cena dos *tamborileros* (figura 87). Como já mencionado característica deste quadro é a inovação com a relação construída na cena com os tambores. Neste caso *Senegal* optou por dialogar com a referencia dos sons da natureza trazendo a analogia do som dos tambores com o som da chuva. Assim os tambores apareciam em cena do teto do teatro e desciam até o palco na mão dos *tamborileros*. Iluminação e sonoplastia compunham este momento até que o toque inicia-se. Os *tamborileros* realizam deslocamentos marcados como uma coreografia posicionando-se em linhas e realizando cruzamentos entre as mesmas, variando de acordo com a velocidade do toque que estabelecem. Realizam *cortes* como nas *llamadas* entremeados pelo *toque* do candombe.

Finalizam abrindo espaço para as três *vedettes* da comparsa que surgem no fundo do palco. Neste quadro elas dançam livremente a partir do candombear e de deslocamentos

⁶⁸ Qualidade da ação que designa o uso da perna direita com braço esquerdo, e braço esquerdo com perna direita, semelhante ao ato de caminhar.

em cena é semelhante ao que é visualizado na rua, apenas com a diferença de que elas não se deslocam para frente, conservam-se candombeando em determinado espaço do palco e sua relação se dá para o público (embora que de forma menos intensa do que acontece na rua) e para os *tamborileros* presentes no palco.



Figura 89- Sexto e sétimo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *bailarinas*, *bailarínes*. Nas imagens acima *bailarinas* realizando movimentos de diferentes técnicas de dança. Fonte: fotos extraídas de vídeo produzido pela autora.



Figura 90- Sétimo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *bailarinas*, *bailarínes* e *mamas viejas* e *gramilleros*. Fonte: foto extraída de vídeo produzido pela autora.

Assim como os personagens típicos são levadas ao fundo do palco por onde saem de cena pelos *tamborileros*. Entram em cena novamente os outros músicos com instrumentos de sopro, guitarra e teclados, para tocar uma canção que remete a temática da comparsa relacionada com a alegria dos animais livres e da satisfação em dançar da própria *Senegal*. Neste momento entram as *bailarinas* com roupas semelhantes as do *Desfile de Llamadas*, dois casais de *mama viejas* e *gramillero* e dois *bailarínes*. As *bailarinas* dançam uma coreografia que apresenta o candombear de forma predominante e como instrumento de deslocamento no palco. Mas, nos refrãos realizam uma pequena sequência coreográfica que mescla elementos do jazz e do afro apresentado no quadro já descrito, com uso dos braços em grande amplitude e direcionados na maior parte do tempo para cima e para as laterais do corpo (figura 89).

Os dois casais de *gramillero* e *mama vieja* (figura 90) compõem esta cena na parte de trás do palco bailando de forma mais acelerada que em seu quadro, mas com o mesmo tipo de movimentação de balanceios da *mama vieja* e tremores do *gramillero*. Os *bailarínes* por sua vez candombeiam

livremente e em alguns momentos realizam passos que remetem a salsa, fato que reflete o diálogo com a canção apresentada que possui grande influencia deste ritmo musical.

No oitavo quadro onde é tocada uma canção que remete às recordações, as *bailarinas* mais uma vez se colocam como o centro da cena, movimentando-se com o candombear de forma lenta, tal qual é a música executada. O ator principal coloca-se no centro do palco dramatizando o que é proposto pela canção, remetendo a um sentimento nostálgico. Formações em círculos e poses são realizadas pelas *bailarinas* e pouco a pouco os demais integrantes e personagens apresentados no espetáculo passam a ocupar o centro do palco. A canção é finalizada com *mama vejas* e *gramilleros*, *vedettes* e bailarínes em pausa no centro do palco.



Figura 91- Oitavo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *bailarinas*. Fonte: fotos extraídas de vídeo produzido pela autora.

Depois saem lentamente e dão mais uma vez espaço às *bailarinas* que se apresentam com outra vestimenta diferente do quadro anterior e utilizando como recurso cenográfico lenços que compõe com o figurino as cores da comparsa. Desenhos em círculo e em pares com os lenços são realizados pelas bailarinas, mas sempre utilizando o candombear como movimento para estes deslocamentos no espaço (figura 91). No meio da música pausam sua movimentação em forma de semicírculo no palco dando espaço às *vedettes* que entram em cena novamente. Com uma vestimenta representando animais através do uso de costeiras que remetem a asas, as *vedettes* apresentam-se com um candombear livre e lento no centro do palco. Em um momento

seguinte, ainda neste quadro, saem de cena e novamente as *bailarinas* voltam a movimentar-se dialogando com o ator no centro do palco, que se despede do zoológico representado.



Figura 92- Nono e Décimo quadro do espetáculo *Zoológico de Belgrano* da comparsa *Senegal*. Apresentação das *bailarinas* e de toda a comparsa em canção de despedida. Autor: Jorge Arisi. Fonte: DAECPU - <http://www.daecpu.org.uy/>.



Figura 93- Comemoração da realização do espetáculo com a *corda de tambores* em círculo, semelhante à finalização das *salidas de tambores*. Fonte: foto produzida pela autora.

O último quadro é a música de despedida da comparsa. Inicia-se com as *bailarinas* dançando em fileiras o *candombear*, com outro figurino nas cores vermelho e branco (figura 92). Pouco a pouco entram ao centro as demais personagens e integrantes da

comparsa que se apresentam a frente e despendem-se do público realizando reverência ou poses. *Bailarínes* e *vedettes* também realizam esta mesma movimentação ao som da canção que como quase todo o espetáculo desta comparsa mescla elementos do *candombe* com o ritmo da *salsa*. Posteriormente surgem os símbolos da comparsa (*portaestandarte*, *portabandera* e *portatrofeos*) alguns deles

carregados pelos próprios músicos que deixam seus instrumentos no palco e passam a sair em cortejo junto com as demais personagens, restando à música apenas o toque do *tamboril* da comparsa. A ordem dos personagens na saída do palco é a mesma apresentada no *Desfile de Llamadas*. Assim como *Cuareim 1080* realizam um cortejo entre a platéia, onde dialogam com os espectadores presentes enquanto realizam o percurso para a parte de trás do teatro.

Já no final, longe dos espectadores, com exceção daqueles que decidem seguir a comparsa até os bastidores (conforme figura 80), realizam um círculo como na saída de tambores e todos os integrantes e amigos da comparsa em celebração se posicionam no centro e bailam o *candombe* sem distinção, como visto também na comemoração final da comparsa *Cuareim 1080* (figura 93).

2.3.2 Pensando o palco

Ao olhar estes dois espetáculos, e assistir a vídeos de outras comparsas na competição do teatro, percebo a existência de um estabelecimento de quadros que são realizados por todas as agrupações nesta situação. Ainda que a ordem dos atos seja trocada há nestas comparsas uma forte ligação com uma estrutura narrativa que deve ser apresentada, e que fica em conformidade com as diretrizes do concurso do palco. Assim tanto na comparsa *Cuareim 1080* como em *Senegal* inicia-se o espetáculo introduzindo a narrativa que será estabelecida. No caso da primeira comparsa o fio confutor se baseia em um ambiente fantástico, enquanto na segunda em um tema atual, mas que ao mesmo tempo dialoga com a fantasia (através dos animais personificados).

Uma questão ainda a ser ressaltada é que diante da restrição ao número de integrantes, máximo de 60 componentes, um mesmo participante poderia ocupar no espetáculo diferentes funções. Assim por vezes, foi possível ver *tamborileros*, *mamas viejas*, *gramilleros* e *escobero* se colocando como atores, realizando dramatizações para a narrativa sem vinculação com os personagens de candombe e *vedettes* se colocando como bailarinas (no sentido ocidental, como profissional da dança cênica).

Por meio de uma ordem aleatória as comparsas também apresentam atos específicos para a *mama vieja* e o *gramillero*, para o *escobero*, para a *vedette*, e para os *tamborileros* e um quadro afro. As *bailarinas* e *bailarínes* por sua vez, apesar de não possuírem um quadro próprio estão presentes em quase todos os atos. E, no caso específico destes, as características e significados a eles atribuídos como personagens da comparsa confundem-se com o conceito de *bailarina* e *bailarín* ocidental.

Também uma cena de encerramento da narrativa e por fim o *descenso* ou despedida da comparsa (onde a mesma sai em cortejo do espaço do palco em direção às arquibancadas) se colocam como quadros finais da estrutura narrativa apresentada pelos *lubolos*.

No que diz respeito à dança apresentada fica evidente que as categorias de análise do concurso são levadas em consideração pelas agrupações. O *brilho*, a *criatividade*, as *inovações* na forma de apresentar os personagens em conjunto com o cenário e a narrativa estabelecida se apresentam como prioridades em todos os quadros.

Na dança a forma de avaliar no concurso parece ser ainda mais ressaltada. *Mamas viejas* e *gramilleros* iniciam suas apresentações respeitando a característica nativa e do concurso de bailar cadenciado o *milongón*. Mas no decorrer do ato o toque se acelera e a rapidez e grande amplitude na movimentação começam a tomar forma. O drama antes

encarnado entre o casal passa a ser de competição de *gramilleros* e *mamas viejas* entre si. Também a narrativa contada exerce influência no drama apresentado por estes personagens, ficando o *coqueteo* do *gramillero* e da *mama vieja* como pano de fundo em relação à história contada pelo espetáculo.

O *escobero* por sua vez, assim como no *Desfile de Llamadas* explora o virtuosismo e a destreza com a *escoba*. Entretanto chega a passar muito tempo parado em determinados pontos do palco, dando prioridade aos malabarismos, e por vezes esquecendo-se de movimentar-se ao ritmo dos tambores. Assim, tanto a diretriz do concurso como as categorias nativas que avaliam o bom desempenho deste personagem são contrariados. Entretanto, a resposta do público a esse tipo de desempenho é positiva, e neste caso o concurso também pontua através do diálogo e animação da plateia.

Também a narrativa estabelecida pode-se sobrepor aos significados atribuídos a este personagem, como no caso da comparsa *Cuareim 1080*, onde o jogo do pega-varetas se sobrepôs à movimentação encenada.

Os *tamborileros* por sua vez apresentaram evoluções com coreografias de deslocamento no espaço de forma sincrônica e simétrica, além de darem bastante ênfase ao quesito inovação em sua apresentação. Acompanhados de outros instrumentos o candombe se mesclava com outras formas musicais. Em *Cuareim 1080* a música eletrônica foi o elemento fusionado ao candombe. Na comparsa *Senegal* a salsa permeava todo o espetáculo com forte predominância dos teclados e instrumentos de sopro em relação aos tambores.

As *vedettes* em sua dança bailaram livres, mas ao mesmo tempo podiam por momentos realizar uma dramatização frente à narrativa e às canções que interpretavam. Também por momentos dançavam com sequências coreografadas, ao lado das *bailarinas* e *bailarínes*. Estes últimos podiam aparecer no espetáculo tanto como *partners*, mas também como bailarinos no sentido ocidental da palavra.

Neste sentido, tanto eles como as *bailarinas*, além do candombear, sempre sincronizado, apresentavam outras técnicas de dança a depender da comparsa e da narrativa que esta estabelecia. Assim o balé clássico, o jazz, a salsa, o tango e as técnicas de dança moderna e contemporânea apareciam nos corpos dos integrantes que realizavam estes personagens. No caso da comparsa *Cuareim 1080* havia mescla de bailarinos com formação acadêmica (clássica) e em outros gêneros dancísticos, e bailarinos de candombe (que poderiam também possuir formação acadêmica), mas que aprenderam no cotidiano do bairro. Já na comparsa *Senegal* a maioria das *bailarinas* e *bailarínes* não possuíam uma formação clássica, embora tivessem a vivência com ritmos caribenhos e também com as danças que

envolvem a religiosidade da umbanda (em especial o coreógrafo, que também era *bailarín*). Em todo caso, a diretriz do concurso que avalia positivamente a diversidade de gêneros dancísticos em ambas comparsas foi contemplada, embora que *Cuareim 1080* privilegiasse muito mais outras formas do que o candombear, que aparecia mais nos deslocamentos do palco do que nas coreografias em si. Além do que, tal comparsa apresentou por diversas vezes no espetáculo o virtuosismo e acrobacias através de um *duo* de solistas com formação clássica. Já *Senegal* utilizava mais do passo típico e englobava outras técnicas como entremeio, principalmente a salsa, o jazz e movimentos de dança afro.

Também diante da liberdade da criação, diálogos entre personagens que no cortejo da rua não se comunicam aparecem, como *bailarinas* com *escobero*, por exemplo. Também neste sentido o jogo e a criação em cima dos significados atribuídos aos personagens se estabelece, como no caso de *Cuareim 1080*. Na apresentação desta agrupação as *bailarinas* realizaram movimentos do *escobero*, e simularam uma cena dançada onde a mulher (*bailarina*) limpava o chão com a *escoba* e depois a entregava ao homem (*escobero*) para que ele fizesse sob seu comando a suposta tarefa doméstica.

Por fim, ao olhar para as diretrizes apontadas pelo concurso para este tipo de apresentação do candombe, percebe-se uma predileção pela dança, que se dá através de uma maior pontuação atribuída a esta parte da comparsa. Não por acaso em quase todas as cenas apareciam as *bailarinas* e *bailarínes* (como personagens de candombe e como bailarinos profissionais do palco) no centro da cena. Assim em relação à situação da rua a hierarquia entre os personagens parece no palco mostrar-se de forma diferenciada. Ainda que a *corda de tambores* e os *tamborileros* possuam um lugar de privilégio junto aos personagens típicos e a *vedette*, o formato do concurso e da apresentação lega às *bailarinas* e aos *bailarínes* um lugar de destaque e importância que se equipara aos demais. Mas, o *sentir*, o *saber escutar* e possuir um candombe, com as marcas do cotidiano do bairro, cedem lugar a *precisão das coreografias*, *esmero*, *sincronia*, *simetria* e a inclusão de outras técnicas, dando ao corpo de baile a parte que concerne maior pontuação aos concursos.

Desta forma, se aparentemente no conjunto da comparsa que se apresenta no teatro as desigualdades de gênero parecem minimizadas em relação às situações da rua, a dança nos revela que uma questão de classe se instaura, na medida em que outros códigos e movimentos de dança passam a ser privilegiados em detrimento do candombe, um gênero de dança advindo da cultura popular.

2.4 Expressão de uma cultura popular: candombeando entre cortejar e ser cortejado

O termo cultura popular, para muitos estudiosos deste campo, apresenta-se problemático por ser abrangente e abarcar variadas práticas nos mais diversos contextos sócio-culturais. Alguns preferem falar de culturas populares, dando ênfase a sua pluralidade de sentidos. Outros ainda ressaltam o incômodo pelo termo se referir a dinâmicas transformadoras, mas na verdade o concebe como práticas que também levam a uma conformidade, ou ainda aqueles que consideram que há mais conformismo que transformação. Tudo isso somado as ambigüidades e variadas perspectivas relacionadas ao termo cultura e ao conceito de popular e povo. Entretanto, visto abrir um parêntese para a reflexão da dança encontrada no candombe e sua estética à luz de alguns autores que se debruçaram sobre este tema, para evidenciar e aclarar as transformações da dança quando nas situações da rua e do palco.

De acordo com Ortiz (1992), no início da idade moderna⁶⁹ não era comum os homens cultos preocuparem-se com os costumes populares. Entretanto, a partir do século XVI é possível notar um interesse dos intelectuais pelas camadas populares dentro de uma perspectiva reformista. Burke (1989) apresenta este período e a primeira metade do século XVII como o início do que ele chama de a primeira fase da *reforma da cultura popular*. Assim, propõe o termo *reforma*, para fazer visível seu entendimento sobre o empreendimento da igreja e dos intelectuais em reformar/modificar as tradições do povo com o intuito de “lapidá-los”.

Em um mesmo recorte histórico, a dança, de acordo com Aquino (2008), assim como outras linguagens artísticas, será influenciada pelas idéias do renascimento. Através de estudos de métrica do espaço e do tempo, as danças ditas populares são transportadas das ruas para os salões palacianos (principalmente na Itália através dos *Triunfos*⁷⁰). As danças anteriormente vivenciadas na idade média⁷¹, relacionadas a cultos pagãos e a celebração de

⁶⁹ Aqui, apesar do termo Idade Moderna ter diversos acontecimentos identificados como o momento precursor deste período, os autores apresentados estão de acordo com a idéia que esta periodização refere-se a um momento da história ocidental de transição, evidenciado no continente Europeu: período pré-industrial, nascimento de estados nacionais e do capitalismo.

⁷⁰ De acordo com Portinari (1989) os *Triunfos* consistiam em músicas, cantos e danças que possuíam temas que tinham inspiração nos feitos heróicos da Antigüidade, e como principal objetivo celebrar a honra do nobre que promovia a festa.

⁷¹ Ainda Conforme Portinari, a atitude da Igreja na idade média em relação à dança foi dúbia. Alguns setores a condenaram, enquanto outros acabaram por aceitá-la e incorporá-la modificando-as. Também de acordo com Langendonck (2006) a Igreja na idade média não conseguiu de todo interferir nas danças populares dos camponeses, que continuaram a fazer suas festas nas épocas de sementeira e colheita e no início da primavera. Para não afrontar a Igreja, essas danças eram camufladas com a introdução de personagens como anjos e santos.

colheitas, chamadas por Portinari (1989) de *haute dances* (danças espontâneas, com saltos e rodopios), e a estética inerente a este período relacionada ao grotesco, a profusão simbólica e o riso apontados por Bakhtin (1987) passam a ser executados e redimensionados a uma forma mais contida, controlada e /ou lenta pela nobreza.

Desta forma, a partir do século XVI, e de forma mais intensa nos séculos XVII e XVIII, visualiza-se uma separação crescente entre costumes populares e de elite. No caso da dança, em linhas gerais, desde o século XVII, assiste-se a um distanciamento das danças do povo das executadas pelos nobres, através das festas promovidas pelas cortes dos emergentes estados nacionais. E, no século XVIII vemos esse distanciamento ser consolidado, principalmente na França, Itália e Inglaterra, através do surgimento do balé clássico, e mais precisamente da passagem das danças dos salões palacianos para os palcos do teatro e a conseqüente profissionalização deste campo. Além disso, historicamente, ao século XVIII, também se vincula o florescimento do iluminismo (principalmente na Inglaterra). Neste movimento promovem-se valores de universalidade e racionalidade frente às práticas populares, consideradas irracionais.

De acordo com Thompson (1998) os séculos XVIII e XIX são caracterizados pela divisão entre cultura patricia e plebéia (esta formada por trabalhadores artesãos e camponeses), e é difícil neste período não ver a cultura pelo aspecto de divisão de classes. Entretanto, a identidade social dos populares deste período, é ambígua. Para este autor, é possível perceber no mesmo indivíduo uma atitude rebelde (em oposição à cultura dominante-oficial e geralmente em defesa dos seus costumes) como deferente (quando procura legitimar os seus protestos e retornam as regras da cultura dominante para defender seus interesses).

No século XX, através de Hoggart (1969), vemos o popular descrito a partir de uma classe operária multifacetada, chegando mesmo o autor questionar a existência dessa classe. Hoggart (1969) mostra que a cultura da classe operária, passa por mudanças e por um dilema entre o antigo e o novo trazido pela *cultura de massa*. A cultura passa a ser comercializada, e para ele, as conseqüências disto é o caminho para uma cultura sem classes (ou melhor dizendo sem rosto), visto que para alcançar um público maior, as indústrias precisariam eliminar as fronteiras da classe. E nesse processo da interação da cultura dos operários (popular) e cultura de massa, há uma busca da *media* em associar-se a aspectos da classe trabalhadora, sendo estes então reinterpretados e reapropriados.

Nesse caminho Fiske (1989) aponta que a cultura popular em sociedades industriais é contraditória. Por um lado ela é industrializada, atendendo às demandas econômicas do mercado, e por outro ela é do povo, e os interesses do povo não são os mesmos da indústria.

Para fazer-se adentrar na cultura popular, o que é comercializado deve comportar os interesses do povo. Nesse sentido, para este autor, a recepção do povo da cultura comercializada, não é passiva. E para ele a cultura popular, portanto, se configura como um processo ativo, de circulação de prazer e de significado.

No caso do candombe até então descrito apresenta-se, em uma visão mais ampla, duas formas de avaliar a estética que incide sobre a forma do discurso de sua dança. Uma apresentada pela comunidade afro-uruguaia e outra relacionada aos concursos e com o processo de expansão e difusão do candombe. No decorrer das diversas apresentações aqui descritas, alguns códigos estéticos e hierarquias são colocados como mote para a criação das agrupações enquanto outros são abandonados de acordo com a situação/evento.

Nas situações de rua (tanto de celebração como de competição) percebe-se um ordenamento do candombe que se aproximam mais às categorias de análise dos afro-uruguaiois, se apresentando de forma mais livre, com uma heterogeneidade e uma assimetria no conjunto do corpo de baile improvisado, embora possa ser notada uma forma de mover-se semelhante entre aqueles que são do bairro/comparsa que difere dos de fora. Entretanto, no *Desfile de Llamadas* percebe-se a modificação de alguns destes valores. Assim, em razão do concurso e do caráter de espetáculo do mesmo, coreografias que enfatizam uma sincronia no candombear ficam evidentes nos personagens das *bailarinas* através dos *cortes* musicais da comparsa (que fazem variações do toque ou podem agregar outros ritmos musicais além do candombe). Também a relação com o tempo de apresentação da comparsa é reduzido, se comparada às outras situações, fazendo com que os personagens típicos se preocupem mais com o andamento do desfile do que com o passo cadenciado e o drama que realizam.

Quando se vai ao palco, as comparsas adotam outros gêneros dancísticos para realizar esta transposição. Neste processo, estão envolvidos pessoas da própria comunidade do bairro/comparsa e das *famílias-nome*, mas também são agregados outros integrantes relacionados com outros estilos de dança e de música. Em especial na dança nota-se uma grande referência a técnica do balé clássico. Braços que se colocam em linhas, desenhos coreográficos que estabelecem uma relação frontal (destinada ao público do teatro), de forma sempre sincrônica e simétrica, diferente das situações da rua, onde a maioria dos personagens se relaciona entre si e por diferentes direções com o público presente. Também a inserção de uma narrativa se coloca como uma característica advinda do balé, que tem como qualidade a referência a mundos oníricos, bem como a fauna e a flora (KEALLINOHOMOKU, 1998). Imprimindo para o candombe, uma história com começo, meio e fim que deve ser contada

através da precisão da técnica clássica ou ainda sob a influência de outras formas de dança codificadas (tango, salsa, jazz, dança moderna).

Assim contém-se a profusão simbólica, apontada por Bakthin (1987) como inerente a estética do popular, que se revela nas situações de rua através dos variados personagens apresentados em simultâneo durante o cortejo (o espectador não sabe para onde olhar, em meio a tantos movimentos e cores diferenciadas). E, no palco passa-se a distribuí-los por meio de atos separados e coreografados, com os figurinos dos personagens com as mesmas cores e formas, atendendo à narrativa que deve ser apresentada. Também a ênfase ao baixo corporal do cortejo da rua, dado pela predominância do candombear, é minimizado diante do uso de outras técnicas de dança em especial o balé.

Entretanto, como afirma Fiske (1989) a recepção do povo da cultura comercializada, não é passiva. E neste processo de transposição ao palco, que no caso do candombe passeia pela busca de uma erudição e ao mesmo tempo de uma comercialização do popular, existem as escolhas do que é atendido diante das solicitações do concurso, do espaço erudito (teatro) e do que a comparsa prioriza no candombe.

Assim, mesmo que exista uma grande parte dos quadros coreografados, os personagens típicos têm seu espaço de improviso conservado. Embora o drama e os significados atribuídos a estes passem por outras instâncias que levam em conta a rapidez e o virtuosismo espetacular, ainda é possível ver no palco no início de seus atos a *mama vieja* e o *gramillero* dançando seu *milongón* cadenciado e o *escobero* bailando no ritmo dos tambores. Também as *vedettes* tem seu momento de candombe livre, ainda que mediado por entradas e saídas coreografadas. O último quadro, momento final da apresentação, é composto por todos os personagens da comparsa que descem em forma de cortejo do palco na ordem estabelecida nas situações da rua. Por fim, o encontro final na parte de trás do teatro, onde todos celebram sem distinção de personagens candombeando dentro de um círculo formado pela corda de tambores, nos leva de volta ao início desta descrição. A celebração por haver conseguido realizar um espetáculo faz referência direta ao fim da *salida de tambores*.

Entretanto, não arrisco dizer que o candombe da rua e dos palcos, ainda que massificado através da mídia televisiva e da lógica dos concursos seja uma cultura *sem classe* e *sem rosto* nos termos colocados por Hoggart (1969). Tal fato evidencia-se diante da discussão em torno das categorias de análise nativas e da disputa por legitimidade das *famílias-nome* e das *comparsas-nome*, advindas dos bairros marcadamente afro-uruguaios. Por mais que as comparsas que se apresentem nestes espaços de competição se mostrem atualmente configuradas por outros atores sociais, de classes diferenciadas (seja dentro de

comparsas dirigidas pelos afro-uruguaios ou por comparsas coordenadas por brancos), a elas ainda é vinculado um lugar marginal perante a sociedade uruguaia e frente a outras expressões populares, por seu histórico e seu vínculo com os mais pobres e com afro-descendentes no país.

Diante disso, o candombe enquanto expressão popular é subestimado quando se aporta nos valores e categorias estéticas defendidos pela comunidade afro-uruguaia, mais apresentados no espaço público da rua. E no palco, através de uma negociação destes valores (com substituição por moldes mais clássicos e espetaculares), promove-se uma maior aceitação do mesmo:

“También es verdad es como que muy subestimado, te lo digo yo que vengo de una escuela clásica poner y bailar candombe, es como, ¡no! bailar en la calle es como... se hace como cierta indiferencia, ¿viste? Pero o sea, de verdad es subestimado, o sea, tiene que haber una resistencia, que no se, que la danza, los movimientos son cansadores, en uno estar en el tiempo, el tiempo también es agotador, no se, es como...es lo único que me quedo como marcado, así como se subestima, es como , tá...es candombe, es una fiesta popular donde la gente va, pero no se le dá importancia como se llega a esa fiesta, tanto como se debería, me parece...”

(Depoimento de um bailarino clássico que foi contratado por uma comparsa para sair no *Desfile de Llamadas* e apresentar-se no palco do *Teatro de Verano*).

Nesse movimento pode-se dizer que a situação do candombe enquanto espetáculo dialoga com o que Carvalho (2010) chama de *espetacularização das culturas populares*, onde há uma redução ou esvaziamento do sentido e do significado destas manifestações no deslocar destas práticas fora de seu contexto e do ambiente onde elas são experienciadas, para atender a demanda de um público consumidor dissociado do processo de criação de uma determinada tradição. Ou ainda as muitas formas de *canabalização* apontada por este mesmo autor onde há uma relação antropofágica entre a estética apresentada pela tradição e a estética das elites, mas que termina por privilegiar estes últimos como principais beneficiados dentro deste processo, que possuem o domínio de suas obras artísticas baseadas nas culturas populares.

Entretanto, alguns interlocutores desta pesquisa apontaram para diversas motivações para participarem destes concursos e modificarem suas formas de apresentações, aliando-se a outros contextos e pessoas no processo de suas criações. Como foi visto no capítulo 01, no item que concerne à transmissão de saberes, há comparsas formadas pelos afro-uruguaios que participam destas situações (mesmo em discordância com os critérios de avaliação) como forma de tomar parte de alguma maneira da construção do que é o candombe, e dar voz e visibilidade ao seu entendimento desta manifestação. Ainda há aquelas *comparsas-nome* e integrantes de *famílias-nome* que são reconhecidos como legítimos detentores da tradição e

que por esse motivo conseguem, através do ensino de suas práticas e de seu trabalho artístico (nas ruas e nos palcos), uma fonte de renda.

Além destes fatores, por outro prisma, há ainda o desejo de expansão da manifestação, que é atravessado pela busca de fonte de renda da comparsa/bairro, da realização pessoal, da busca de conhecimento de outras práticas (de dança, música e teatro) e do reconhecimento enquanto trabalhador/artista, viabilizado por estes tipos de apresentações/espetáculos:

“...De la comparsa acá somos más o menos lo que más trabajamos, porque también nos preocupamos de esas cosas, tanto de la cuestión social, que es muy importante ahora con la actuación que tiene el candombe es muy importante y como tiene que tomarlo como una empresa, nosotros somos una empresa, es la empresa de la familia.(...) Nosotros también tratamos que la gente que sale en el teatro con nosotros, o también de acá, lleve un aprendizaje de algo más, tanto de candombe como un poco de contemporáneo, puede ser un poco de ballet, puede ser actuación también. (...) A mi me encanta, porque se esta expandiendo y es lo que nosotros siempre soñamos. Yo en si cuando me metí dentro del candombe, o sea, cuando empecé a tomar conciencia de donde estaba lo que yo veía era que era muy cerrado. Eran un grupo de negros, que eran como que resistían mucho a expandir, que él solo era solo de ellos, y no pensaban que expandiendo ellos iban a crecer más también, entonces ahora que se está expandiendo, y esta habiendo mucha gente joven que está dando bola al candombe dejen entrar a la gente blanca, no me gusta decir así pero, bueno blancos también, porque antes era solo los negros muy cerrado, y se expandió mucho, y era lo que nosotros queríamos...”

(Matias, *Tamborilero*, Chefe de Corda, e um dos diretores da comparsa *Cuareim 1080*).

Assim, a comparsa *Cuareim 1080* apresenta-se como representante deste pensamento expansivo, sendo a comparsa do bairro *Sur* com mais integrantes que visam uma profissionalização e um reconhecimento de artista frente à sociedade uruguaia. Dentro deste objetivo mescla-se também, através das alianças oriundas dos concursos e espetáculos, um desejo por mudança de vida (de artista) e de mobilidade social:

Matias-...para nosotros es un trabajo, vamos todos los días y trabajamos en lo que nos gusta. Es decir, nosotros ahora estamos casi viviendo del tambor, pero tenemos otro trabajo... Es cada día más difícil, yo estoy en un trabajo y tengo que ir a Canelones dar un taller, llego y me toca tocar en una fiesta y al otro día me tengo que levantar a las 6 de la mañana o 7 para ir a trabajar. Nosotros trabajamos en la cocina con mi hermano, mi hermano es chef y yo lo ayudo ahí en la cocina y trabajamos en un salón de fiestas ahí hacemos toda la comida para las fiestas, pero de repente estás haciendo pasos...o todo lleno de brillantina ahí...”(risos)

Marcela- ¿Entonces tu proyección es en verdad vivir del tambor?

Matias- ¡Claro! Llegar a eso ¿no? si no es conmigo que sea en la próxima generación. Porque también por eso que no hemos hecho cosas diferentes, porque no han tenido tiempo, tener que ocuparse...si vos tienes un tiempo para dedicarle a eso yo creo que puedes hacer la cosa...pero, es difícil, hay que organizar tu vida...

(Entrevista com Matias, *Tamborilero*, Chefe de Corda, e um dos diretores da comparsa *Cuareim 1080*).

Ainda sob esta perspectiva apontada por Matias, Joana identifica o prazer por estar no palco e a possibilidade de criar e dançar outras técnicas como marcos para sua preferência em bailar nos espetáculos do *Teatro de Verano*:

“Las llamadas y el Teatro de Verano, para mí corren por lados distintos. ¿Preguntar cual me gusta más? El Teatro de Verano. Primero porque es difícil de explicar la sensación de estar ahí arriba. Pero por lo menos lo que me gusta a mí es que me da posibilidad de bailar otras cosas, que me gusta bailar otras cosas. Las llamadas, es como mágico, después siempre a los otros le decimos, él que hace llamadas después entiendes porque te dicen tienes que salir. Hay que hacerlo, es una experiencia buena.”

(Joana, coreógrafa e vedette da comparsa *Cuareim 1080*).

O que não quer dizer que estas apresentações cessem os conflitos entre os afro-uruguaios e a população dominante branca, que impõe critérios e se faz participar nestes espetáculos. Mas com isso quero enfatizar que quando se trata de uma busca pela arte, na forma como ela é entendida no mundo ocidental, no Uruguai, é na esfera do espetáculo que os afro-descendentes encontram espaço para o reconhecimento enquanto artista e para uma mobilidade social. Ao mesmo tempo, é nesta mesma esfera que as tensões relacionadas à raça e a classe podem se dissolver ou aumentarem, na medida em que é na instância dos concursos/espetáculos que a presença de brancos e negros se consolida, tocando e dançando candombe num mesmo espaço.

Assim, entre o cortejar pela rua, conquistando e delimitando seu espaço e ser cortejado pelo palco, sendo reconhecido fora do bairro e da comunidade afro-uruguaia, fica impresso o caráter ambíguo e contraditório da cultura popular. E, de uma maneira ou outra, entre o “*conformismo*” e o adaptar-se aos concursos/espetáculos e a “*resistência*” de celebrar sobre suas próprias regras, permanece-se *candombeando*.

3. SOMOS DE LA RAZA, LA MÁS CANDOMBERA...

Diante deste panorama, intimamente ligado com as disputas em torno do candombe, com a defesa das *famílias-nome* (como detentora de um candombe mais tradicional e legítimo), no que concerne à prática da dança e da música desta manifestação, é um pensar sobre a cor da pele, sobre a raça e sobre ser negro no Uruguai. Questões constantemente ressaltadas e problematizadas no discurso dos entrevistados frente as mais variadas questões por mim levantadas que não diziam respeito a estes fatores.

Fui despertada sobre a importância de refletir tais conceitos, na medida em que ia realizando as entrevistas com integrantes das comparsas, (tanto do ponto de vista das categorias antropológicas, como pelo olhar do nativo). Desde o momento em que cheguei ao Uruguai diversas situações me saltaram aos olhos, repercutindo na forma das comparsas se apresentarem em determinadas situações, na convivência da vizinhança do bairro e também na minha forma de chegar, de me apresentar e de me enxergar.

Assim, neste capítulo, realizo uma iniciação as narrativas históricas sobre o negro uruguaio e uma reflexão sobre a predominante invisibilidade na literatura de sua contribuição para a construção da nação (tópico 3.1). Também proponho a discussão sobre o *ser negro* neste país, partindo de minha experiência no campo e das categorias antropológicas de *raça* e *etnia*, em contraponto ao entendimento delas pelos interlocutores com os quais dialoguei durante a pesquisa (tópico 3.2). Reflito neste sentido sobre as contradições e circunstâncias em que o candombe vincula-se à identidade nacional (tópico 3.3) e as estratégias adotadas por associações de bairro e ONGs, que, por meio do candombe, lutam contra o racismo, por melhores oportunidades para os negros e pelo reconhecimento dos afrodescendentes na construção do Uruguai (tópico 3.4)

3.1 Iniciação à narrativa presente na história

De acordo com Rodríguez (2006) as instituições oficiais do Uruguai, desde o período escravocrata e ao largo de quase toda a história deste país, promoveu o que ele chama de uma *política de invisibilidade do negro*, negando-se sistematicamente a especificar o número de afro-uruguaios bem como sua situação econômica. Por conseguinte recusando-se a estabelecer políticas públicas que permitissem a inserção do negro na sociedade uruguaia, condenando-os

a marginalidade e a uma segregação oculta através de um desconhecimento voluntário. (RODRIGUÉZ, 2006).

Esta invisibilidade, ao longo do século XIX, teve seu alicerce focado em dois modelos genealógicos que colocam o europeu como principal agente para o nascimento da nação Uruguiaia. Um é o modelo *Hispânico*, que atribui ao colonizador espanhol a frente de conformação do Uruguai através do processo de colonização no século XVIII. O outro é o modelo *Cosmopolita*, que evidencia a chegada de imigrantes europeus, (em sua maioria espanhóis e italianos) como formadores da nação, já nas últimas décadas do século XIX. Em ambas se inviabiliza a contribuição dos negros⁷² e da população indígena na história do Uruguai. (RODRIGUÉZ, 2006; PÉRSIA, 2011).

Assim, Rodríguez (2006) afirma que esta falta de política, que considera como uma política em si mesma, traduz ou mimetiza o tipo de racismo instalado na sociedade uruguiaia. Defende ainda que a discriminação racial neste país possui um fundo ideológico: 1) baseando-se ora em premissas legais, que afirmam que o racismo é proibido por lei; 2) ou ainda em formas de negar a discriminação racial por meio da aceitação da marginalidade, aludindo a uma questão de classe, ou seja, existe uma exclusão dos pobres e não dos negros.

Ainda de acordo com Rodríguez (2006) em 1994 o Estado Uruguiaio, através do *Instituto Nacional de Estadística* (INE) alegou o interesse em incluir em seus dados censitários, de população e de moradia, a diferenciação de grupos raciais. Segundo este autor, a direção da ONG *Mundo Afro* foi chamada a participar do processo de construção de como se daria a pesquisa neste ano. Entretanto, os planos não saíram do papel. Um dos fatores é que a INE questionou a indagação da raça aos entrevistados, alegando que a pergunta poderia ferir a sensibilidade das pessoas e criar uma indisposição para com o entrevistador, o que levaria a uma distorção da informação do censo.

A ONG contestou o posicionamento alegando as positivas experiências em outros países, como o Brasil e os Estados Unidos, combatendo o argumento do Instituto. Em oposição o INE relatou a experiência censitária dos *mapuches* no Chile, que havia utilizado

⁷² A exemplo disso a independência do Uruguai está fortemente marcada pela presença dos escravos negros que foram utilizados nas frentes de batalha, ou melhor dizendo, na colocação de Rodríguez (2006), como “*carne de cañon*”. Mas, em alguns dos relatos e em conversas informais com os interlocutores desta pesquisa, foi possível perceber a forte indignação de alguns dos entrevistados pela falta de reconhecimento histórico da contribuição dos afro-uruguaios na constituição do país. Em especial se referem à grande homenagem que se faz ao General Artigas, a quem se atribui a independência do Uruguai, e expressam uma revolta ao não reconhecimento dos negros e sua luta para a construção da nação. Em especial Joaquín Lenzina, mais conhecido como Ansina, que em muitos dos livros didáticos é colocado como um mero servente do general, mas que na verdade na fala dos afro-uruguaios, além de ser um companheiro de Artigas, foi um importante estrategista nas guerras de independência do Uruguai.

este procedimento e teria sido negativa, além de alegarem obstáculos técnicos e econômicos para a realização do censo.

Até que, em 1996, incluíram-se os dados censitários na *Encuesta Continúa de Hogares* (equivalente da amostra por domicílio PNAD do Brasil), permitindo evidenciar a realidade dos afro-uruguaios. É válido salientar que esta foi a primeira vez no século XX que se registrou o número de cidadãos negros no Uruguai, constando neste censo um total de 164.200 pessoas, na época 5.9% da população. Dez anos depois em 2006, numa nova *Encuesta Continúa de Hogares*, identificou-se um número maior, constando nos dados censitários um número de 9,1%, 280.000 pessoas, que se declararam como negras.

De acordo com Pérsia (2011), esta diferença nos números se justifica em razão de dois possíveis fatores. Na primeira pesquisa (1996) o critério adotado foi o da auto-percepção do entrevistado sobre qual raça este acreditaria pertencer. Na segunda investigação (2006-2007), também embasada no critério da auto-percepção, a pergunta se baseava na ascendência do entrevistado, deixando este, de acordo com Pérsia (2011), muito mais livre para estabelecer uma filiação a uma ou a outra categoria racial. Outro fator defendido por Pérsia (2011) diz respeito ao trabalho realizado pela ONG *Mundo Afro*. Para ela:

“o trabalho das organizações como *Mundo Afro* podia ter revisado os valores introjetados e os estereótipos negativos e favorecer a auto-estima e a tomada de consciência respeito a uma condição que tinha gerado vergonha e recusa no passado. A OMA seria então responsável por um reforço da identidade coletiva afro-uruguaia.” (PÉRSIA, 2011, p. 5).

Na atualidade, os dados do último censo realizado em 2011 (INE) apontam para um número de 8,1%, aproximadamente 255 mil pessoas que declaram possuir ascendência étnico-racial afro-descendente. Sendo que os departamentos, que tem um maior número de pessoas que se percebem enquanto afro, estão concentradas em Rivera (17,3%), Artigas (17,1%) e Montevideu (9,0%)⁷³.

Como critérios adotados para a constatação destes indicadores foi utilizada, por esta última pesquisa, o questionamento baseado na auto-percepção dos entrevistados sobre sua

⁷³ Apesar de não fazer parte do foco deste trabalho é importante mencionar a existência de pesquisas que enfocam na perspectiva dos afro-uruguaios residentes nos departamentos de Artigas e Rivera (fronteiras com o Brasil), com maior concentração populacional afro no Uruguai, como é o caso do trabalho de Adriana Pérsia (2011), que dialoga sobre a construção de identidades e posicionamentos políticos dos afro-uruguaios em zona de fronteira com o Brasil.

ascendência étnico-racial (como realizado no ano de 2006), considerando-se afrodescendentes todos entrevistados que em alguma resposta declaram ter ascendência afro/negra.

Assim, diante deste breve histórico dos censos realizados levando em conta a categoria raça, percebe-se que há uma mescla entre dois modos de identificar-se como negro nas pesquisas realizadas no Uruguai. Um primeiro (1996) que leva em consideração a *aparência* através da auto-percepção do entrevistado, e um segundo (2006-atualidade), que, além da auto-percepção, traz a *ascendência* como ponto determinante para alegar-se ser negro no país. Assim é interessante notar que se trata de um modelo de classificação que parece unir o modo de identificar-se como negro no Brasil (critério de aparência) com o modo de identificar-se como negro nos Estados Unidos (critério ascendência). (DA MATTA, 2010).

Tendo visualizado este breve panorama dos dados censitários e da *política da invisibilidade* apontada por Rodríguez (2006) e Pérsia (2011), é importante tecer ainda algumas considerações sobre como esta *invisibilidade* predomina na literatura sobre o candombe e como nos dias atuais ela é combatida a partir de e através desta manifestação popular.

De acordo com Frigerio (1995) os primeiros estudos sobre os negros uruguaios que focaram numa perspectiva folclorista e de registro de suas sobrevivências culturais, deixaram uma grande lacuna no que diz respeito aos aspectos não tradicionais da cultura negra. Assim a situação atual, características e formas de relação dos afro-uruguaios com a sociedade uruguaia como um todo, não foram contemplados por estes trabalhos. Ainda de acordo com este autor, entre as décadas de 1960 e 1980 é que aparecem pesquisadores que passam a debruçar-se sobre tais questões⁷⁴, como Carvalho Neto (1960; 1963; 1971), Curi y De Leon (1989) e Graceras (1980). Frigerio destaca em sua revisão o trabalho de Carvalho Neto (1960) pelo esforço em cobrir este vazio, e a obra posterior de Graceras (1980) como retratos da natureza conflituosa das relações raciais no Uruguai:

“A pesquisa realizada por Carvalho Neto com 694 estudantes de Montevideu, mostra que 14% dos entrevistados não deseja ter vizinhos negros, 42% não concorda que sua irmã se case com um negro, 61% não acreditam que seus pais estariam de acordo que convidassem pessoas negras para o seu aniversário, e uns 77% não se casariam com negros (Carvalho Neto, 1960b, 60). Estas opiniões expressas a um entrevistador parece ter sua correlação na interação cotidiana, já que a maior parte dos 34 afro-uruguaios entrevistados por Graceras (1980) se sentem discriminados.” (FRIGERIO, 1995, p. 11).

⁷⁴ Segundo a obra de Carvalho Neto (1963, apud Frigerio 2000) o único autor que anteriormente a este período haveria centrado sua obra na situação sócio-econômica do negro uruguaio seria Pereda Valdés (1941).

A partir destes, outros trabalhos posteriores, desde a década de 1980 aos dias atuais, buscaram preencher este espaço da invisibilidade da condição do negro uruguaio na literatura. Invisibilidade esta, que, na visão de autores como o próprio Frigerio (1995) e Rodríguez (2006), foi construída não no fato dos afrodescendentes se constituírem como uma minoria étnica dentro do Uruguai, mas embasada numa vontade de minimizar o papel do negro na história do país e de sua contribuição para a cultura da região.

Estes trabalhos, sob diferentes prismas, ora com o foco no estudo do candombe, ora com o olhar direto para as relações raciais, por sua vez, passaram cada vez mais a dar voz aos interlocutores (OLAZA, 2009; PLASTINO, 2009) e a serem produzidos pelos próprios afro-uruguaios, como é o caso de Rodríguez (2006) e Montaña (2007), por exemplo.

Assim é sob esta ótica, através do olhar despertado pelo campo e pela fala dos interlocutores que passo agora a visualizar e a tentar compreender o que é ser negro neste país e como tal fato se relaciona com a prática da dança do candombe, as disputas em torno da mesma, e a própria prática antropológica.

3.2 *Ser negro no Uruguai*

“- Você vai medir o meu queixo? o tamanho da minha boca? Por que esse seu nariz não me engana!”

É sabido que o termo *raça* aparece na idade moderna dentro das ciências sociais como categoria para referir-se não apenas a existência de tipos humanos (*racialismo*), mas para atribuir superioridade de grupos em relação a outros, o chamado *racismo científico*, onde se pressupôs que a aparência do indivíduo determinava seu caráter (GUIMARÃES, 2008).

Apesar do uso do termo ser anterior ao desenvolvimento da teoria evolucionista e de seu emprego nas ciências sociais e humanas, a palavra *raça* nos dias de hoje carrega ainda o peso das atribuições de superioridade e inferioridade de grupos humanos embasadas nas ciências naturais, dadas no século XIX. A antropologia física neste período deu vazão a estas idéias, associando as características físicas ao comportamento e à capacidade intelectual do indivíduo. Este pensamento chega às primeiras décadas do século XX sendo utilizado como argumento para regimes totalitários. Assim, devido às implicações do uso da idéia de *raça*, o termo passa ao longo do século XX a ser cada vez mais combatido dentro da disciplina, principalmente pelos teóricos da antropologia cultural. (SILVA, 2005).

No final do século XX alguns cientistas sociais passam cada vez mais a descartar o conceito de *raça*, a esta altura não mais justificado pela Biologia, que considera que não se podem definir geneticamente as diferenças raciais na humanidade. Passa-se então a dar preferência ao conceito de *etnia*, em geral para referir-se a grupos que possuem em sua subjetividade a defesa de uma procedência comum e de uma representação coletiva que se torna importante para as relações comunitárias, e onde os laços de sangue podem ou não existir entre seus entes (WEBER, 1994).

Entretanto, de acordo com Wade (1997 apud Guimarães, 2008) o vocábulo *raça* ainda hoje é corrente, tanto no cotidiano das pessoas como no meio acadêmico, sendo empregado neste último como fruto de uma *construção social*, e, portanto ramo de estudo das ciências sociais. Nesta corrente teórica encontra-se Guimarães (1999) que defende o uso do termo por entender a necessidade de trazer luz e reflexão às práticas discriminatórias e também por pensar que, para aqueles que sofreram e/ou sofrem o racismo, a única saída é pensar criticamente sobre o conceito, a fim de reconstruir sua própria ideologia.

No Brasil, este pensamento dialoga com a crítica ao mito da democracia racial, como também conversa com a reivindicação do Movimento Negro Unificado (MNU), de forma mais contundente no final da década de 1970, pelo reconhecimento de uma ancestralidade africana como elemento identificador do negro no país. Assim, reintroduz-se e reelabora-se a idéia de *raça negra* como identidade e também como instrumento político de enfrentamento ao racismo e luta por melhores oportunidades para os negros. (GUIMARÃES, 2008).

No Uruguai, de acordo com Pérsia (2011), esse pensamento, bem como um pensamento sobre *etnia* é encabeçado pela ONG *Mundo Afro*, através do que a autora identifica como uma construção de um *ser afro* dado através de categorias políticas, onde a “*afro-uruguaieza*” é ditada pela ONG. Assim para ela o uruguaio afrodescendente vai ser definido por sua *filiação à mãe-Africa*, resultando no fato de que:

“(...)as **características fenotípicas** e a **comum experiência da escravidão (ou a opressão por ser descendentes dos escravos)** acabam por operar como marcadores identitários. As diferenças étnicas precedentes à deportação e à escravidão, borradas pelos Europeus no imaginário coletivo, voltam a ser esquecidas mais uma vez para construir uma identidade trans-nacional e trans-local sem distinções internas.

(PÉRSIA, 2011, P.06. Grifo da autora deste trabalho).

Estes marcadores identitários foram postos em relevo durante toda a pesquisa. Em uma das primeiras entrevistas pude perceber em como eles iriam atravessar o campo e a minha forma de me colocar perante os interlocutores:

Marcela - Soy estudiante de Antropología, estoy haciendo un estudio...

Srº Aquiles - Ah... ¿Estudiante de Antropología? ¿Vas a medir mi quijada? ¿El tamaño de mi boca?

Marcela - No señor, no...Me intereso si por su historia, por la historia de la comparsa, por su cultura...

Srº Aquiles - Ah... ¡Sí! ¡Porque ese tu nariz a mi no me engaña! (risos)

(Entrevista ao Srº Aquiles Pinto, diretor da comparsa *Zumbaé*.)

Ao me identificar como pesquisadora da área da antropologia fui de imediato surpreendida por uma fala permeada de repulsa a este campo de saber. A fala do senhor Aquiles, ao mesmo tempo em que parece ser mediada pelos resquícios da antropologia física legados à disciplina, também é carregada por uma busca de identificar traços fenotípicos em mim (enquanto pesquisadora – *branca social*⁷⁵) que contradissem a investigação por ele imaginada, fazendo com que eu também me visse como negra.

Além disso, não apenas nesta ocasião, mas em quase todas as outras, ao me apresentar na seqüência como brasileira, era nítido que existia uma identificação maior e uma maior abertura para o diálogo, levando as entrevistas para conversas sobre o processo de escravidão vivido no Brasil (o passado comum apontado por Pérsia), bem como sobre as expressões culturais afro-brasileiras. Dentro deste aspecto abro aqui um parêntese para ressaltar que o Brasil era visto por muito dos entrevistados como um país onde a questão racial era muito bem resolvida, e que o racismo era algo inexistente em nosso país. O que era na fala dos interlocutores justificado pela valorização das expressões culturais de matriz afro, dentre elas o samba, elevada como símbolo de nossa identidade. Nesse sentido, pode-se relacionar este pensamento com o processo histórico da construção da idéia de nação brasileira da década de 1930, onde o anti-racialismo era a ideologia que encabeçava a fundação de um povo brasileiro, tendo como marco a publicação *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre. (GUIMARÃES, 2008).

Voltando a questão uruguaia, além dos temas ligados às características físicas e à ancestralidade africana, Pérsia (2011) aponta para uma relação do ser afro-uruguaio (colocado em grande parte pelas políticas de afirmação da ONG *Mundo Afro*) com alguns “*tratos culturais típicos*”, sendo o principal deles o candombe. Para ela a manifestação aparece como uma forma da comunidade afro-uruguaia reivindicar e fazer parte da história do Estado-Nação e das narrativas nacionais, ao mesmo tempo em que demarca uma diferença do grupo em relação aos demais uruguaios.

⁷⁵ Termo usado por Guimarães (2008) para referir-se a categoria nativa *moreno*, com a qual me posiciono enquanto cor da pele. Para este autor esta categoria de classificação nativa, amplamente utilizada no Nordeste brasileiro traduz-se em termos censitários como *branco social*.

Assim, em muitas das falas encontradas no presente trabalho, o conjunto *filiação à mãe-África - traços fenotípicos – passado comum (escravidão e opressão social) – candombe*, identificado por Pérsia (2011), aparece como caracterizador e apontador das tensões deste ser afro-uruguaio e legítimo *candombero*:

“...y no es fácil de tocar, porque para poder tocar tiene que tener el contenido del sentido, el sentido del contenido de que tenemos nosotros, los negros que venimos de África.”

(Srº. Aquiles Pinto, diretor da comparsa *Zumbae*)

“Acá el tema étnico, es un tema grave en este país, ¿no? Pero yo entiendo personalmente, todos tenemos un derecho natural a vivir el candombe. Porque todos somos afro descendientes, porque el mundo comienza en África. Nosotros somos afrodescendientes de ellos. Los demás son afrodescendientes igual, les guste o no les guste... Hay blancos y blancos. Desde punto de vista de la concepción cultural es una cosa, y hay otros negros, que son negros pero son blancos pintados de negros, que desde de punto de vista físicos son negros, pero su concepción no es afro. Por eso yo intento que la afro descendencia no tiene que ver tanto con la línea de color si no que con la ascendencia cultural y la situación que vos tienes con la cultura con la cual perteneces o con la cual te identificas. As veces dicen problemas hay, problemas por la forma de tocar el tambor. Yo tengo a un conocido mío y es desde el punto de vista de la línea de color es mas blanco que vos. No voy decir que es blanco como una hoja de papel. Sus facciones son afro porque él es mulato, pero para quien lo ve de afuera dice, - “¡Pá! ¿Qué está haciendo ahí este blanco?”. El está haciendo lo que tiene que hacer. Porque él es hijo de un hombre negro como una mujer blanca, y tiene tanta ancestralidad que su forma de percutir tan importante que son cosas que son más fuertes que el. Y que para mí me parecería injusto que alguien le dijera salir de acá por que vos sos blanco.

(Chabela Ramirez, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por parte das coreografias da comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Nestas duas falas identificam-se duas formas de ver e pensar alguns dos fatores apontados por Pérsia (2011). Na breve fala do senhor Aquiles a ancestralidade africana aparece como elemento diferenciador dos demais (que não são negros e que não vieram da África) e como atributo imprescindível para tocar o tambor. Em sua fala também se retoma (ainda que de forma indireta) o processo histórico da escravidão (“*los negros que venimos de África*”) como via de possuir o conteúdo, o sentido da manifestação.

Já para Chabela, a *mãe - África* é enfatizada, mas num primeiro momento seu discurso não passa pela identificação de traços fenotípicos que caracteriza o *ser negro*, e sim uma ancestralidade cultural ou uma *concepção afro*, como ela afirma, que pode ser comum a todos os seres humanos. Para ela podem existir negros que pensam como brancos, e brancos que pensam como negros, ressaltando uma aproximação maior das idéias e teorias em volta do vocábulo *etnia*, do que da idéia de *raça*. Entretanto, em seu exemplo final, sobre seu amigo branco (e bom tocador de candombe), o *branco* parece ser admitido como *candombero*

porque é filho de pai negro com mulher branca, *mulato*, de *feições afro*, e, portanto tem sua ancestralidade justificada.

Dessa maneira, nota-se que, ainda que o discurso inicialmente tenha sido de ampliar o sentido de *ser negro* baseado não na cor, mas sim numa ancestralidade africana e num *pensar afro* que pode ser comum a toda humanidade, no exemplo prático, os entrevistados recorrem aos traços fenotípicos e aos laços de sangue para justificar o tocar candombe. Argumentações que terminam por corroborar com a *aparência* e a *ascendência*, fatores levados em consideração nas pesquisas censitárias, reafirmando a relação entre candombe e negritude.

Essa reflexão apresenta-se de forma dominante mesmo por pessoas que não se classificam como negras ou afrodescendentes, mas que são participantes das comparsas dos bairros *candomberos* (*Sur e Palermo*). Dinorah e Ana, por exemplo, buscam em sua história familiar e em sua própria aparência, traços físicos que justifiquem o gosto pela manifestação:

“...Y debo tener antecedentes en mi familia de morenos, yo tengo un abuelo que ya falleció el salía en carnaval y a él le gustaba, no con candombe, pero le gustaba...O sea, en mis antepasados debo haber estado en algún lado ahí...siempre tuve a favor de los negros, en contra la discriminación de cualquier índole, pero siempre defendí mucho los negros. Amo a los negros. Amo sus raíces, amo y me duele todo lo que vivieron. De la esclavitud, de los maltratos, y bueno mi papa también le encantaba, mi papa era un hombre, nada que ver, no era moreno, y le encantaba las llamadas.”

(Dinorah, bailarina da comparsa *Las Cuerdas de Ejido* e da comparsa *Senegal*).

“...Y me nasce, debe ser de mis ancestros, se mostra en el pelo, que ahora esta planchadito, pero bueno, te diré que es muy importante sentir eso pasar.”

(Ana, mama vieja da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

Entretanto, estas questões podem ainda ser ressaltadas por outro viés. Para a bailarina, *vedette* e coreógrafa Joanna (que se coloca como negra) e para bailarina e coreógrafa Saura (que se coloca como branca), por exemplo, a associação *negro-candombe* do senso comum sugere um estereótipo de suas práticas, o que parece incomodar profundamente a ambas. Sendo a cor da pele um critério muitas vezes utilizado para identificar o tipo de dança, ou ainda o bom desempenho em determinado gênero dancístico de uma dançarina:

Saura – Y a parte esta como, vos decís - “ *bailo candombe* ” y en realidad es como que - “ *ahh...candombe...* ” es como que hay una desvaloración de lo que es, y eso es así eso lo hacen los uruguayos en general.. - “¿Ah, que bailas tango?”, yo por ser blanca a parte me ha pasado pilas...es así... - “ *ah sí bailo tal cosa* ”... - “¿bailas candombe? ahhhh...”

Joanna - Y en mi caso es así, muchas veces he dicho que hago danza, y me dicen - “¿Y qué? ¿Bailas candombe?” - “ *no bailo danza contemporánea* ”...

Saura - Lo pasan por el tema del color de la piel...

Joanna – - “¿Y también bailo candombe!” ¡Les digo después! pasa eso...

(Entrevista com Joanna e Saura, coreógrafas da comparsa *Cuareim 1080*.)

Desta forma, fica evidente que Saura, pelo fato de ser branca é constantemente indagada pela sua dedicação à dança do candombe. Em geral este questionamento para ela revela um pensamento da dança desta manifestação como uma prática inferiorizada em relação a outros tipos de dança, como o tango, por exemplo, que afirma ser a dança que esperam que ela saiba por ser branca.

Já para Joanna, o problema está em dizer que não dança apenas candombe, mas que também detém o conhecimento de técnicas do contemporâneo. Gênero vinculado a um pensamento de uma dança mais acadêmica, e que para ela, no senso comum está associado a pessoas brancas.

Na fala da *vedette* e professora de candombe Andrea, por exemplo, esse fato pode também ser observado, através de como é realizada a escolha das representantes das rainhas do carnaval e do candombe em Montevideu:

“Tiene que ver con, más allá de ser linda, tiene que ver con que sepa lo que representa, que sepa de carnaval que sepa bailar...ni todas, porque hay la Reyna de Carnaval, hay Reyna de las Llamadas y Reyna de Samba. **La Reyna de las Llamadas tiene que ser negra. Olvídate que una negra se presente para Reyna de Carnaval.**”

(Andrea, *vedette* e professora de candombe).

Assim, sobre tais questões, Pérsia (2011) afirma que ver o candombe enquanto um dos instrumentos da construção da identidade afro no país traz consigo a problemática de homogeneizar o *ser afro*⁷⁶. Ao mesmo tempo, é importante frisar que diante da reivindicação de políticas afirmativas no país, e de dar visibilidade as questões levantadas pela comunidade afro-uruguaia, o candombe tem se colocado como um importante instrumento de luta.

No ano em que realizei esta pesquisa, por exemplo, um caso de discriminação racial envolvendo uma das integrantes das *famílias-nome*, foi tema, entre outras manifestações de rua, das *Llamadas de San Baltasar* e do *Desfile de Llamadas*. Através de *pasacalles*, comparsas e organizações da coletividade afro estamparam frases de repúdio ao fato ocorrido e a luta contra o racismo (figura 94).

⁷⁶ Seu estudo se centra no processo de construção de identidades e de um projeto de difusão do candombe advindo de Montevideu (através da ONG *Mundo Afro*) para Rivera (departamento fronteiro com o Brasil, e que de acordo com os últimos dados censitários com a maior população que se declara como afrodescendente no país). Neste estudo a autora revela que o candombe em Rivera não se coloca como um recurso local, sendo neste departamento a cultura brasileira (vista como *de fora*) mais fortemente vivenciada na região. A política implementada pela ONG *Mundo Afro*, que difunde as práticas da dança e da música do candombe neste departamento, para a autora, causa novos processos de essencialização: “*fecha as expressões culturais num esquema rígido, podendo causar um efeito inesperado, estigmatizar o Outro, o Afro, e acrescentar sua marginalidade*” (PÉRSIA, 2011, p.8).



Figura 94- Acima exemplo de *pasacalle* nas *Llamadas de San Baltazar* pela luta contra o racismo. Comparsa *Sinfonía de Ansina*, 2013. Na imagem abaixo *pasacalle* da ONG *Mundo Afro* na abertura do Concurso do *Desfile de Llamadas* (2013). Fonte: fotos produzidas pela autora.

Dessa forma, a construção da identidade negra associada diretamente ao *candombe* está relacionada à afirmação contínua de um espaço onde a participação dos afro-uruguaios é considerada legítima pelos uruguaios de uma maneira geral. Antes mesmo de uma escolha, esta associação parece ser a alternativa existente atualmente que viabiliza mais possibilidades para que as diversas questões relacionadas à condição de ser afro-uruguaio sejam colocadas em destaque. Fato que fica ainda mais evidente diante da recente expansão do *candombe* e de sua representatividade para a identidade nacional.

Ainda de acordo com este pensamento, o estímulo à prática do *candombe* como identificadora da comunidade afro-uruguaia se faz também em razão da crescente possibilidade de perda deste mesmo espaço. Ou seja, ao mesmo tempo em que a manifestação toma

proporções maiores e viabiliza uma maior abertura para tomar em conta as reivindicações dos afro-uruguaios, ela também traz consigo novas configurações, muita vezes mais comprometidas com o turismo e o entretenimento, ao ser associada com a identidade nacional:

“O sea, se está tomando de como venden el *candombe*, de cómo venden el tamboril, de cómo venden todo, se está tomando para comercializarlo con el turismo para hacer estas cosas, es algo que para vos te gusta, porque conocen a tu cultura, y por otra parte no te gusta llega un momento que es todo comercial entonces eso de las raíces tiene que estar también, o sea, con un respecto a las personas que hicieron todo esto y que fueron para adelante con esto, y gente que luchó también por tener esto...”

(Mariela, ex-vedette e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

Sérgio - Lo que pasa es que el *candombe* siempre tuvo concentrado, antiguamente, en dos, tres, barrios, cuatro antiguamente, como mucho. Hoy por hoy se extendió de tal manera que en barrios que había una repingada, hoy por hoy hay *candombe*. Es increíble.

Nora - Es bueno, es bueno...es buenísimo eso. Pero también sería bueno que se mantuviera la raíz, la esencia.

Sérgio - Pero yo quiero que vos veas de repente, en esta llamada famosa que hubo en el 06 de enero... ¡Y vos ves llegar con cada autos! y tá, tá bien, de repente vinieron ver las llamadas, de repente...y ¡no! ¡Abren su baúl y sacan su tamborcito!

(Entrevista com Nora e Sérgio, respectivamente *mama vieja*, *gramillero* da comparsa *Cuero Pa Ti* em 2013).

“Y hoy no, hoy la que tiene la posibilidad económica de hacerse en grandes trajes, con grandes plumas y mucha piedra...pero cuando vos la miras decís - *"tá pero no me transmite nada, lo que estoy viendo..."* con la perdón de la expresión, - *"es un culo, un par de tetas y nada más"* y no ves el candombe ahí. Entonces es una guerra, entonces por eso hay muchas mujeres negras, si vos estuviste en desfile, vos vas a ver que había negras preciosas fuera de lo que es esto...porque como que hay muchas que se sienten que no son valoradas por que esto es la raíces de ellas...y cuando uno va hablar con ella, dices - *"¿Por qué no salís?"* dicen - *"no salgo porque estoy cansada de ser usada, o porque no me valoran, o porque no me pagan, o porque esto..."* y vos puedes decir - *"¿Por qué te van a pagar si esto es tu cultura, si es lo que te gusta?..."* si pero lamentablemente muchas comparsas que te traen figuras por decirte entre comillas, que se llevan mil parte de plata y las que realmente tiene que estar ahí no se llevan nada...entonces es una guerra que hay, ¿viste?

(Miguel, coreógrafo e bailarino da comparsa *Senegal*).

Dentro desse panorama a dicotomia entre negros e brancos se faz bastante evidente. Tendo em vista tanto o aspecto que conduz ao candombe ligado a uma indústria do entretenimento, o *branco* é visto como aquele que introduz outra forma de viver o candombe, que ao mesmo tempo em que promove a manifestação, desliga-a de sua *esencia*, como coloca Nora ou de suas *raíces* como enfatiza Mariela. Também a percepção dos interlocutores de um maior poder aquisitivo dos brancos e do domínio destes diante das diretrizes do carnaval, traz a sensação de impotência frente a esta forma de candombe comercial. Assim, muitos afrodescendentes que costumavam anteriormente sair em comparsas passam a rejeitar esta forma de candombe, negando-se a participar efetivamente das *llamadas*. Desta forma, ir assistir aos desfiles (*"Los negros están todos mirando"*) é muitas vezes a escolha feita por aqueles que não concordam com a comercialização, ou ainda por aqueles que enxergam neste processo uma distribuição de recursos obtidos no carnaval de forma desigual, onde os negros são os maiores prejudicados, como pode ser percebido na fala de Miguel.

Em outros casos, essa lógica de mercado é assumida pelas comparsas como forma de seguir colocando na rua ou nos palcos um discurso ligado à comunidade afro-uruguaia. Na fala de Diego abaixo, é possível perceber seu incômodo e ao mesmo tempo uma recorrência em defender sua participação nos concursos e eventos oficiais do carnaval como forma de tornar visível o seu entendimento da manifestação. Assim, ainda que não esteja de acordo com as diretrizes destas situações, a participação nestes eventos é vista por ele como local de resistência, de luta e de controle do que é proposto pelos organizadores destes evento:

“Sabes que la otra vez me preguntaron porque, si no estamos de acordó, ¿Por qué salimos? ¿Por qué sale la gente? Bueno personalmente *Sinfonia de Ansina* no va dejar de salir, en lo que es el *Desfile de Llamadas* oficial. **Porque Ansina, lo que es el toque Ansina, y el candombe en sí, ha resistido a todo ¿Entiende? En Uruguay el candombe ha resistido a todo, dictadura, personas, peleas, problemas, todo lo que se te cruce por la cabeza a resistir. Entonces salir, o sea, dejar de salir no es la forma de que cambie. Entonces, a su vez nosotros, por ser referencia del candombe, no vamos dejar de salir, porque estamos en desacuerdo, vamos a todas la reuniones, vamos a todos, y pelea y discutimos y todo el tiempo, y o sea, esa es la forma, esa es la forma, si no, o sea, así hay lugares que sigan pasando las cosas...**”

(Diego Paredes, *Tamborileiro*, Chefe de Corda e Diretor da Comparsa *Sinfonia de Ansina*)

Ou ainda, podem-se ver outros grupos que através desta mesma comercialização, encontram uma forma de viabilizar renda para os integrantes das comparsas e para a comunidade a qual ela pertence. Neste caso, as comparsas assumem um caráter empresarial, buscando cada vez mais uma profissionalização para se equiparar as demais comparsas com mais recursos financeiros. O que inclui a busca pelas apresentações no teatro e em outros espaços:

“Hay comparsas que solo salen en las llamadas, entonces es más fácil, vos piensas solo para un día, nosotros acá en el teatro vamos dos veces, si quedamos entre los cuatro mejores vamos mas dos veces, y se ganamos vamos dos veces más, o sea tiene que hacer trajes que resistan. Después tienes los tablados, que son escenarios populares donde vos trabajas en carnaval, nosotros llevamos al redor de 40, durante, por todo Montevideo, son escenarios populares, la gente paga una entrada muy barata, casi un real seria, es peso, ocho pesos, y viene todo el carnaval como se hacía antes. Es una actuación reducida, no es como la de teatro pero...y también nos preparamos para las llamadas, los desfiles, también tenemos desfiles en interior como Punta del Este, Rivera, Salto, Durazno, hay un montón de desfiles...**de la comparsa acá somos más o menos lo que más trabajamos, porque también nos preocupamos de esas cosas, tanto de la cuestión social, que es muy importante ahora con la actuación que tiene el candombe es muy importante y como tiene que tomarlo como una empresa, nosotros somos una empresa, es la empresa de la familia. Entonces tenemos muchos toques nosotros, hoy salimos y cuando terminarnos vamos salir a tocar a tres fiestas, y es casi fin de año, ayer tocamos en dos fiestas, y ante ayer nos fuimos a Canelones, entonces estamos trabajando mucho, y bueno, y hay que hacer las cosas bien ¿no?**”

(Matias, *Tamborilero*, Chefe de Corda, e um dos diretores da comparsa *Cuareim 1080*).

Olhando com mais detalhe para a dança, esta dicotomia está atravessada pela inserção das coreografias marcadas, e pela forma de candombear:

“Porque si tu vas a un desfile de llamadas ahora, vas y ves una comparsa como están integradas se le nota unos 90 por ciento blanco y unos 10 por ciento negro. Por la mayoría los negros están como contadores, mirando al candombe. Fíjate, eso del cambio de la coreografía te puede dar un estudio muy importante, ¿no?”

(Tomás Olivera Chirimini, pesquisador, diretor da ONG *Africanía* e do Grupo Artístico *Bantú*).

“...Y no es lo que hablábamos recién esta gente que ahora está saliendo en la comparsa que nunca bailaron candombe y capaz porque está de moda y te quiere enseñar candombe, pero lo no agarran bien porque no lo sienten y todavía eso que tiene que hacer coreografía y ahí que va ensuciando el baile verdadero del candombe”.

(Tiburón, director da comparsa *Las Cuerdas de Ejido*).

“Acá los coreógrafos que se hicieron se hicieron a corazón, a tener un poco de idea de rítmica, un poco de idea de estética, y también hay que ver una cosa, muy pocos coreógrafos negros, que también influye eso, porque el candombe se bailaba pata en el suelo, pata plana... Y hoy por hoy el candombe se baila en untas de pie, porque queda eso de taco alto ¿Y cómo vas a bailar? el candombe es pata en el suelo. Pero claro, la gente de academia, y la gente de las revistas nos pusieron otras cosas que no es lo real. Ellos siguieron su camino con su punta de pie.”

(Chabela Ramirez, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por parte das coreografias da comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Assim, para Tomás a ausência de afrodescendentes em algumas comparsas (“*los negros están como contadores, mirando al candombe*”) pode ser explicado pelo estudo da mudança na forma de dançar candombe, na mudança da coreografia. Para Chabela, a ausência de coreógrafos negros influi na atual forma de candombear, porque antes se bailava com os pés no chão, e atualmente se utilizam saltos e se baila na ponta dos pés.

Com relação ao que é visto no *Teatro de Verano*, esta questões são também ressaltadas, já que nesta situação/espço quase todos os quadros são com coreografias marcadas. E se tomamos em conta as falas anteriores das coreógrafas Joana e Saura que relacionam a cor da pele com o gênero de dança (página 184), percebe-se que a inserção de outras técnicas que prezam pela precisão coreográfica como o balé clássico, pressupõe a inserção de brancos. Assim, fica evidente que em boa parte das comparsas que se apresentam no *Teatro de Verano* há uma tendência em contratar bailarinos clássicos que em sua grande maioria não possuem relação prévia com o candombe, com o bairro ou com a agrupação:

“Ese año logramos tener un montón de bailarines clásicos, que es todo un logro. Si no en realidad lo que buscamos es gente que si pueda adaptar y acoplado nosotros a las coreografías, vamos enseñando contar, este, vamos enseñamos bailar con el ritmo...esas cosas todas hacemos como una especie de taller, pero claro, tener gente de muchos lados distintos, y es todo mundo es amateur, no todas veces es todo mundo profesional, este es el primero año que tenemos 7 bailarines clásicos...Son cerca de 11 bailarinas y 7 bailarines hombres, de esos 7 por lo menos 5 son bailarines clásicos que nos dan también la mano a nosotras con la cosa de las líneas y todo, y de cómo experimentar...”

(Saura, bailarina e coreógrafa da comparsa *Cuareim 1080*).

Visto por outro prisma, para Matias o diálogo com a dança de bailarinos clássicos e com outros profissionais de fora da comunidade afro-uruguaia, é uma forma de obter uma boa

pontuação nos concursos do teatro, mas também de viabilizar outras aprendizagens (capacitação em suas palavras) de todos os integrantes da comparsa:

“Nosotros también tratamos que la gente que sale en el teatro con nosotros, o también acá lleve un aprendizaje de algo mas, tanto de candombe como un poco de contemporáneo, puede ser un poco de ballet, puede ser actuación también porque allá te quitan puntaje los personajes y los muñecos y cosa y tal...entonces tá tratar de capacitar a la gente en eso, totalmente gratuito ¿no? ellos salen y tá y ellos no tienen que poner nada, no se pagan el traje...”

(Matias, *Tamborilero*, Chefe de Corda, e um dos diretores da comparsa *Cuareim 1080*).

Entretanto, se colocado ao lado das apresentações da rua, especialmente nas situações em que não há a competição, o palco do *Teatro de Verano* é o lugar onde se minimizam as reivindicações dos afro-uruguaiois de forma mais direta. Mas, também é possível visualizar através das narrativas, ainda que correspondentes a mundos fantásticos e/ou oníricos, a menção às questões raciais por meio de metáforas. Como no caso da comparsa *Senegal*, onde a *mãe-África* é retomada através dos temas musicais ligados aos animais selvagens que sentem saudades de sua terra natal. Ou ainda da lucidade da comparsa *Cuareim 1080*, onde a partir do jogo do *esconde-esconde* apresentado na narrativa se coloca através da letra da música o medo de não ser aceito pela cor da pele negra:

“...Miedo a crecer / miedo a las mentiras/ miedo a creer/ miedo a ser distinto/ y alzar la voz/ para que lo valoren tu piel, tu color/ son tantos los miedos/ luz, oscuridad/ miedo a lo silencio/ y a la soledad...”

(Trecho da música referente ao quadro da apresentação da *vedette* e dos *ecoberos* na comparsa *Cuareim 1080* no *Teatro de Verano* em 2013).

Assim, tendo visualizado algumas nuances que relacionam uma forma de pensar e de fazer candombe da comunidade afro-uruguaia e da influência da indústria do entretenimento e da profissionalização vista como fatores trazidos a partir da participação dos brancos, é importante ainda perceber como estes elementos podem circular e serem reaproveitados na visão de alguns dos entrevistados.

Por exemplo, para Oscar as apresentações do *Teatro de Verano* poderiam servir às necessidades das políticas afirmativas, através das narrativas sempre associadas às histórias dos afro-uruguaiois:

“Las comparsas deberían estar para contar historias negras, historias de la negritud, aunque no quieran hacer lamentos negros, pero tendría que estar para eso, eso es para lo que se inició la comparsa. Pero vas y de las 6 o 7 dos hacen temáticas afro y las demás no importan, hacen si milongón quizás, baila mama vieja y gramillero por obligación, porque, hubo una época incluso que quisieron sacar mama vieja y

gramillero, que no fuera obligatorios...y que son la representación de los reyes de las salas de nación, nada más y nada menos...”

(Oscar Montaña, historiador e ativista da cultura afro-uruguaia).

Para Chabela, as coreografias marcadas (vistas como um elemento branco, inserido a partir da lógica dos concursos) servem a ela como um instrumento de afirmação de sua visão do candombe, ligada à religiosidade e ao culto aos orixás:

“Con respecto a la danza que es lo que lo tenía que contar, los pazos con respecto a la estructura, son pasos de 4, 8, 12, y 16. Se forman rondas, se forman permanentes, se hacen caracoles, se danza para nosotros contando cosas en el baile, y también como se dice, comunicación...por ejemplo el año pasado, año de pai Oxalá, nosotras nos armamos, no siempre tenemos la misma estructura, en cantidad, ¿no? El año de pai Oxalá, íbamos en número de 4, entonces hacemos un paso que tenía que ver con el nacimiento, tenía que ver con corazón de Jesus, tenía que ver con Oxalá, Oxalá guerrero, tenía que ver con Santa Luzia, con Orunmilá, que es mujer, iba cayendo, va cayendo, hasta que se transforma en Oxalufa, en Oxalá viejo. Hace 8 pasos que no son bailados, son caminados por que Oxalá viejo, es difícil que baile, ocho pasos caminados, y después sube a lo que en la iglesia católica es el espíritu santo. Pero para nosotros no. Sube a lo que es dios en el mundo. Eso tiene que ver con girar, como gira el mundo, como gira la tierra. Con todas esas cosas que como voy a decir, como las invento, no lo sé (risos).”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Assim, percebe-se que o questionamento dos interlocutores não reside apenas na inserção dos fatores até então vistos como *brancos*: como a coreografia marcada, a indústria do entretenimento, a mescla com outras formas musicais e a busca pela profissionalização. Mas a preocupação reside muito mais em como eles são utilizados e como viabilizam formas de melhorias e de visibilidade das problemáticas vivenciadas pelos afrodescendentes, como o racismo e a discriminação racial no Uruguai:

“¿Pero qué pasa con los blancos? lo que pasa que somos minorías los negros, entonces lo ven mucho mas y no puede estar...que hay racismo hay. Esta escondido, lo sabe todo el mundo, y esta...pero es eso...digo el carnaval lo que hace es que todo mundo este junto, y salgas ahí a la calle, y mostrar un paso de tu cultura y que la quieres, ¿no? Pienso que ayuda un montón eso, en un montón de cosas... y el lubolo está hoy por hoy, que los blancos quieren más al candombe que hasta nosotros mismo, no sé, o sea como que lo sienten también en la sangre, y viajabas por el mundo, y ves por todas las partes del mundo un tambor.”

(Mariela, ex-vedette e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

“Hoy día, en Montevideo hay barrios como Carrasco⁷⁷ que tiene sus comparsas también, en las cuales hay un negro o dos, y que no hay más. Y que tiene ciertas características. Y vos le decís, ¿Es racismo? No, no es racismo, es discriminación racial que es un paso hacia el racismo. Y dicen: - “*El negro no va por qué no quiere*”. En lenguaje que son más elocuentes que las palabras, en los lenguajes más

⁷⁷ Carrasco, primeiro bairro com planejamento urbano na história da cidade de Montevideu (dado pela iniciativa privada), é tido como um dos bairros mais privilegiados desta cidade. É fortemente caracterizado pelos interlocutores como um dos bairros habitados em sua maior parte por pessoas brancas e de elevada classe social.

elocuentes están en la mirada, están los gestos, entonces por eso que mucho de nosotros no hemos ido a bailar en ciertas comparsas, o a tocar en ciertas comparsas. Hay comparsas y comparsas. (risos) Que también hace parte de la injusticia social, ¿no?”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Diante das falas de Mariela e Chabela entram em cena, em tensão com as questões que dizem respeito às reivindicações da comunidade afro-uruguaia, a expansão do candombe no Uruguai e o discurso de uma crescente representatividade desta manifestação para a identidade nacional. Questões que discutirei no tópico que se segue.

3.3 Entre a *uruguaieza* e a africanidade: acionando o candombe como identidade nacional

Desde 2009, como já descrito na introdução deste trabalho, o candombe foi contemplado pelo título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, concedido pela UNESCO. Entretanto, o caminho percorrido pelo candombe na passagem de manifestação negra para símbolo nacional, é bastante tortuoso e apresenta nuances que nos revelam algumas das contradições de sua representatividade para o Uruguai nos dias atuais.

Em sua história percebe-se que o candombe desde a época que estima-se o início de sua prática (início do século XIX), passa por momentos de rejeição e de transformação no Uruguai, culminando no final do século XIX com uma série de mudanças⁷⁸ que viriam a possibilitar no século XX a saída de um estado marginal para uma crescente condição de ícone dos uruguaio. Para os interlocutores o acontecimento lembrado como grande mobilizador de uma reviravolta para o candombe e a promoção de sua expansão no país, está diretamente ligado com o período da ditadura:

“(…)El candombe es muy tradicional, por supuesto estamos hablando del siglo XIX, que ustedes conocen como ciudad vieja, después fue para los barrios típicos que son Sur y Palermo, donde ahí se había un conventillo llamado Medio Mundo, y el barrio Ansina, un complejo habitacional, mas llamado conventillo, en la época, que va más o menos hasta 1984 acá, desde de 1973, esa cuna de candombe legítimo, más Cordon, hacia Gaboto, que ahora es un cuartel militar, era otro conventillo, ese si era otro conventillo que era el conventillo Gaboto que hoy sale una comparsa que se llama Sarabanda, de Cuareim sale C1080, por que 1080 sale de donde era el conventillo, era Cuareim 1080, y de Ansina sale Sinfonia de Ansina. Y los militares destruyeron todo eso querían terminar de una vez por todas con lo que es nuestra cultura pero le salió mal la jugada, por que antiguamente ciudadano, era de Montevideo el

⁷⁸ Como exemplo pode-se citar as *sociedades firlamônicas* apontadas por Alfaro (2009), onde se buscou um “refinamento” do carnaval e uma inserção cada vez maior do candombe nos bailes promovidos pela elite dominante branca na sociedade Uruguaia no início do século XX.

candombe, y ahora toca toda la república y en muchos lugares del mundo, donde hay uruguayos hay candombe y hay mate.”

(Gonzalito, *escobero* da comparsa *Cuero pa Ti*)

“Pero en la época de la dictadura cuando los milicos tiraron abajo los semilleros cultura es nuestros, con la idea de terminar con el candombe, fue como semilla por todos lados, en todo Montevideo, en todos los barrios, donde hubo negro hubo tambor. Ya no se puede salir de acá de Ansina, no se puede, entonces se diseminó de tal manera que hasta los barrios que no eran candomberos, y mas con otra influencia, los uruguayos que se fueron, exilados a Europa y a otros lugares también se dieron cuenta de lo que identificaba al Uruguay.”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).



Figura 95- Fotografias do 03 de dezembro de 1978 que marcam a expulsão da comunidade afro-uruguaia dos *conventillos Medio Mundo* e *Ansina* no período da ditadura no Uruguai. Fonte das imagens: *Casa del Vecino al Sur*.

Desta forma, percebe-se que a expulsão da comunidade afro-uruguaia no dia 03 de dezembro de 1978 (figura 95), terminou por disseminar o candombe por várias partes da cidade de Montevideu e do próprio país. Este dia marcou a expulsão dos moradores e da comunidade afro-uruguaia do antigo *conventillo Medio Mundo* em um projeto de “modernização” do centro de

Montevideu implementado pelo governo ditatorial da época. A partir de 2006, por uma ação do então deputado afro-uruguaio Edgardo Ortuño, o 03 de dezembro através da lei 18.059 passou a representar o *Dia do Candombe*, da *Cultura Afrouruguaya* e da *Equidade Racial* no Uruguai. Data carregada de sentidos controversos e complementares, visto que, ao

mesmo tempo em que relembra o dia da expulsão dos moradores da localidade, gerando um sentimento de repúdio a uma celebração, também invoca o caráter de resistência, na medida em que a memória reavivada reativa a idéia de luta pelo fim da discriminação racial,

pela implementação de políticas públicas e ações afirmativas para o coletivo afro-uruguaio.

De toda forma, esta data e o período ditatorial para os afro-uruguaio, é uma situação controversa, pois o intuito de acabar com as práticas do candombe acaba por disseminá-lo, fazendo com que a partir de então, a manifestação envolva cada vez mais outros atores sociais e espaços no país:

“Y hoy el candombe en Uruguay ha tomado mucha fuerza, principalmente después de la época de la dictadura, porque en la época de la dictadura los militares tiraban abajo todo los conventillos que estaban en barrio Sur, en Cordón, en Palermo, entonces toda la sociedad negra que vivía en esos lados fue llevada a diferentes zonas de Montevideo, entonces, a partir de la década de 85, por ahí, cuando se termina la época de la dictadura acá en Uruguay, como que de tocarse el tambor solamente en un barrio, en una zona como era Sur y Palermo se empezó a tocar en todo Montevideo, a la vez, porque había diferentes familias que llevaron para Unión, para el Cerro, para Buceo, para Malvín, entonces como que de un día a otro se amplió todo, y todos tocaban tambor, por eso hoy es que Montevideo el candombe ha tomado una fuerza enorme y el barrio donde vas, barrio que tienen su comparsa, y que tienen hoy su historia candombera.”

(Miguel, coreógrafo e bailarino da comparsa *Senegal*).

Em um momento posterior à ditadura, a partir de 1985, numa perspectiva que se confunde com um pensar sobre a nação e o interesse cada vez maior na promoção do turismo e do consumo de uma cultura tipicamente uruguaia, o candombe ultrapassa fronteiras, sendo cada vez mais freqüente o uso da manifestação como representante uruguaio:

Nora- Que también eso influenció la dictadura, ¿no? por que cuando salimos de la dictadura a fines de 85, aprecian que interminables las posibilidades de mostrar el candombe a todo nivel, salir del país...después bueno, con los cambio del gobierno, entonces depende del gobierno sale menos o sale mas...

Gonzalito- fue cuando viajamos a Italia, se viajó al otro año también con un grupo particular de nuevo...

Marcela- Y las personas que hacían esos contactos ¿Quien eran?

Gonzalito- Por lo general eran invitaciones a los distintos grupos, directores de los grupos, por supuesto con un cash, e era a través del Ministerio de la Cultura y de Relaciones Exteriores, y por ahí era que uno salía...

(Entrevista com Nora, Sérgio e Gonzalito, respectivamente *mama vieja*, *gramillero* e *escobero* da comparsa *Cuero Pa Ti* em 2013).

A partir daí, para os interlocutores, o ser uruguaio, principalmente fora do país, e frente à necessidade de promover uma expressão artística unicamente uruguaia, passou cada vez mais a estar associado a tomar mate e “*colgar un tambor*”:

“El tango es Rio Platense, el Malambo es Rio Platense, el candombe es uruguayo. ¿Está claro? eso es lo que representa el candombe para Uruguay...el tango es Rio Platense, el folclore es también Rio Platense, es tanto argentino, como uruguayo , y brasilero porque hay ahí en Rio Grande do Sur hay ese gauchos, pero candombe, ¡no! candombe es nuestro. Es lo que nos representa. ¡Como Brasil a la samba!”

(Sérgio Gares, *gramillero* da comparsa *Cuero Pa Ti* em 2013).

“Y viajabas por el mundo, y ves por todas las partes del mundo un tambor. Un uruguayo por ahí perdido pasa con el tambor, mucha gente le dice, no sabe ni tocar, está enseñando, es mas no interesa, la cultura se está llevando mucho más allá de lo que pensamos que podría llegar, y esto si es importante. Y después ha habido, últimamente unos comentarios argentinos que el candombe es argentino, lo mismo que ha pasado con el tango.”

(Mariela, *ex-vedette* e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

“¡El candombe es Uruguayo! ¡Por favor que eso se escuche mucha gente allá! (risos) Lo que pasa es que hay muchos uruguayos viviendo en Argentina, muchos, y

muchos que viene acá, y se copian, y se llevan, el tambor, no saben ni tocar, pero ya tiene su instrumento.”

(Andrea, *vedette* e professora de candombe).

Assim, nota-se que quando o discurso refere-se a uma visão que contempla a comparação com outros países, o candombe é acionado como marca de identidade nacional, tanto pela comunidade afro-uruguaia como fora dela. Dessa forma, como defesa frente à cultura representativa dos países de fronteira, como por exemplo, o samba no Brasil, e o tango na Argentina, ou ainda expressões uruguaias que são compartilhadas com outros países, como o próprio *tango*, a cultura gaúcha no cone Sul e a *murga* (também vivida pelos espanhóis), o candombe emerge como principal expressão autêntica e unicamente uruguaia.

Entretanto, numa perspectiva interna, a representatividade parece ser minimizada frente a outras expressões culturais. Para muitos dos afro-uruguaios, o candombe, se comparado a outras destas formas culturais (como a citada *murga*, por exemplo) tem um espaço reduzido. Fato que para Diego pode ser visualizado dentro do que é programação oficial do carnaval, como também se revela no número de agrupações referentes à *murga* em relação ao número de comparsas de candombe:

“Mira, en carnaval por ejemplo, vos vas a un tablado, y miras la cartelera del tablado y tienes por ejemplo, 7-8 grupos, de esos 8 hay 1 comparsa, los demás son todos murgas y parodistas...entonces si vos quierens sacar una cuenta de los tablados por barrio, te das cuenta que las comparsas trabajan menos que todo y son lo que más integrantes tienen...hasta en la hora de cobrar, por ejemplo una murga tiene 17 integrantes y una comparsa tiene 60...no es lo mismo lo que vas a cobrar de integrantes que una comparsa...y así con todo, ¿me entiende? **a la comparsa no te digo que se la discrimine, pero no ocupa el lugar en el carnaval que tiene que ocupar...no lo ocupa, en el lo que es el espectáculo no lo ocupa, por ejemplo vos vas a las pruebas de admisión para que entre en el Teatro de Verano y vos ves 8 comparsas y 20 murga...¿me entiende? o sea después te dicen que el candombe es Patrimonio Inmaterial de la Humanidad y que es de Uruguay, y candombe y que...que un cartel es divino, precioso, pero a la práctica, no ocupa, el candombe no ocupa el lugar que tiene que ocupar...**”

(Diego Paredes, *Tamborileiro*, Chefe de Corda e Diretor da Comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Corroborando com esta percepção, Frigerio (1996) coloca em evidência, já nos anos 1990, a predominância de agrupações de *murgas* frente às comparsas no carnaval:

“Algunos datos numéricos sobre el carnaval de 1990, tomados del diario La República (24/3/1990), brindan una idea del predominio de las murgas como género carnavalesco y de la dimensión que esta festividad adquiere en la sociedad uruguaya. De 51 agrupaciones inscriptas para el concurso oficial, 23 (45%) eran murgas, 9 (18%) eran parodistas, 7 (14%) eran comparsas lubolas, 7 (14%) eran humoristas y 5 (10%) eran revistas. De 3.553 presentaciones realizadas en los 31 *tablados* (escenarios) barriales 8, 37 % correspondieron a murgas, 15% a parodistas, 11% a

humoristas, 6% a revistas y 5% a comparsas lubolas, mientras que 26% fueron efectuadas por agrupaciones que no estaban inscriptas en el concurso (números musicales de distinto tipo, magos, entretenimientos).” (FRIGERIO, 1996, p. 5).

Também outra questão que ressalta como apontador da contraditória associação do candombe enquanto identidade nacional é sua receptividade no chamado *Desfile Inaugural* (que abre a programação oficial do carnaval) e no próprio *Teatro de Verano*, onde em ambas ocasiões as comparsas dividem espaço com outras formas culturais (as já citadas *murgas*, *parodistas*, *humoristas* e *revistas*). Assim, apesar de ter seu espaço assegurado no *Desfile de Llamadas* e nas demais celebrações da rua (vistas no capítulo anterior) é no *Teatro de Verano* e no *Desfile Inaugural* que se concentram uma maior quantidade de espectadores incluindo turistas e montevideanos de uma maneira geral, sendo o *Desfile de Llamadas*, mais caracterizado por um público menor ligado à comunidade afro-uruguaia ou ainda por outros atores sociais que se identificam com a cultura candombera. Esta diferença de público e de aceitação fica expressa nas falas de Saura, Joanna e Dinorah descritas abaixo:

Saura- ...El desfile inaugural que nos pasa también que al ver tantos grupos y tantas categorías la gente que va a ver el desfile por lo general no quiere ver lubolos. Entonces las comparsas como que nos quedamos, es que no nos da mucho...

Joanna- Es un todo un poco frio...

(Entrevista com Joanna e Saura, bailarinas e coreógrafas da comparsa *Cuareim 1080*).

Dinorah - Y cómo voy a ser feliz en día de... no sé si en 18, en el desfile inaugural, porque ese desfile no me gusta tanto, el desfile de 18 no me gusta, pero lo tengo que hacer porque pertenezco a Senegal...

Marcela - ¿Por qué no te gusta?

Dinorah- ¡Porque es muy frio!

Marcela- ¿Y por qué crees que es muy frio?

Dinorah- Porque están las cámaras, y todos quieren exponerse a las cámaras, están las murgas, comparsas, y no vas haciendo lo tuyo. Acá la comparsa es de los negros, aunque haya blancos y nada y se imponen, no ocupa con lo tuyo, estas defendiendo...

Marcela- ¿Es obligatorio el desfile de 18 de julio?

Dinorah - Si si si.

(Entrevista com Dinorah, bailarina da comparsa *Las Cuerdas de Ejido* e da comparsa *Senegal*).

Saura- ...Y después en el teatro de verano cuando van las comparsas nos ponen a la primera hora por lo general porque no va nadie a vernos...

Joanna- Y en la segunda va lo que quiere el público, entonces los lubolos van en la primera hora, las 21-22h...no as veces se van, a veces nos van a ver bastante...eso ha cambiado un poco. Pero tá...

(Entrevista com Joanna e Saura, bailarinas e coreógrafas da comparsa *Cuareim 1080*).

Tais questões foram por mim percebidas enquanto espectadora da própria audiência, principalmente no *Teatro de Verano*. De fato, a participação dos que assistiam se fazia de forma mais numerosa nestes espaços quando eram apresentados os quadros de *murga*, ou ainda de *parodistas*.

Também condizendo com última fala de Saura, a programação do teatro era em grande parte iniciada com as comparsas no primeiro horário (ver imagens em Anexos – Anexo A). E nas duas situações que pude assistir aos espetáculos de candombe no *Teatro de Verano*, este era o momento onde o público recém começava a chegar para assistir aos espetáculos, fazendo deste horário o menos privilegiado.

Assim, dentro das questões até então colocadas, que permeiam o entendimento do candombe enquanto representante da comunidade afro-uruguaia e/ou do Uruguai é importante ressaltar que acionar esta manifestação num discurso da nação (e/ou fora dela) está diretamente vinculado ao interesses de grupos sociais. Como afirma Chartier (2002), as representações não são discursos neutros. Elas articulam estratégias, estabelecem práticas, e legitimam determinadas escolhas em razão de outras.

Nesse sentido, apropriando-me de Ortiz (2002), em sua análise sobre os símbolos que emergem como representantes da identidade brasileira, para compreender a construção da identidade nacional uruguaia e sua relação com o candombe, é preciso refletir um pouco mais sobre os grupos que acionam a manifestação no discurso da nação, e sob quais circunstâncias e interesses o fazem.

Foi visto que diante da fala dos interlocutores, o candombe, dentro do discurso nacional, aparece na fala da comunidade afro-uruguaia e fora dela quando os atores respondem a um interlocutor externo. E para mim enquanto pesquisadora brasileira, as respostas eram ainda mais enfatizadas dentro desta perspectiva. Entretanto, nesse discurso que inclui o candombe na narrativa nacional estão dispostos distintos motivos.

Durante minha estadia ficou claro que para o Estado e para a iniciativa privada existe um forte interesse em ampliar as práticas de um candombe turístico proporcionador de ganhos financeiros. Posicionando o país num cenário internacional onde além das belezas naturais, as festas, o carnaval e o candombe são atrativos que fazem concorrência com outros destinos, (ver imagens em Anexos – Anexo B).

Para os afro-uruguaioes esse interesse é uma brecha que pode redirecionar a outras práticas que viabilizam melhorias para a comunidade. Através do turismo comunitário, por exemplo, alguns dos moradores do bairro *Sur* fazem visível sua história de opressão dentro do Uruguai para os turistas que visitam a localidade, como o caso do trabalho desempenhado

pela *Casa del Vecino al Sur*. Ou ainda, na perspectiva da ONG *Mundo Afro*, por exemplo, esse interesse do governo e da iniciativa privada é utilizado nas reivindicações para a implementação de políticas públicas direcionadas ao coletivo afro e para um reconhecimento da contribuição histórica e cultural da comunidade afro-uruguaia para a construção da nação:

“Es nacional, por eso que volvemos al principio de lo que estamos hablando, el gobierno tiene que dar apoyo. Porque si es patrimonio nacional, dale apoyo, y el apoyo tiene que venir del cambio, pero no solo del gobierno si no de todas las instituciones políticas. Pero que no te agarren como caballito de batalla...pero los políticos son así, te agarran como caballito de batalla y te dan...no no pasa eso, por eso yo insisto que el gobierno está en deuda con el colectivo afro, todos. No se escapa uno. Y por suerte se expandió el candombe, logramos llevar para todos los departamentos.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

Para outros esse caráter expansivo, que o candombe ganha com a promoção do turismo, serve para ampliar as práticas e os ganhos financeiros do grupo, fazendo com que cada vez mais seus integrantes possam fazer da manifestação também um trabalho e uma fonte de renda. Ao colocar o candombe como manifestação nacional se inclui a presença do branco e por consequência de outras classes sociais mais abastadas que viabilizam para o grupo o ganho de novos espaços de apresentação, bem como de uma mudança em suas práticas:

“A mí me encanta, porque se está expandiendo y es lo que nosotros siempre soñamos. Yo en si cuando me metí dentro del candombe, o sea, cuando empecé a tomar conciencia de donde estaba lo que yo veía era que era muy cerrado. Eran un grupo de negros que resistían mucho a expandir, que era solo de ellos, y no pensaban que expandiendo ellos iban a crecer más también, entonces ahora que se está expandiendo, y está habiendo mucha gente joven que está dando bola al candombe **dejaran entrar a la gente blanca, no me gusta decir así pero, bueno blancos también, porque antes era solo los negros muy cerrado, y se expandió mucho, y era lo que nosotros queríamos, ahora el próximo paso sería... ahora ya en Uruguay ya todo mundo toca candombe, en cada esquina hay una comparsa ese era el primer paso, ahora el segundo es ir afuera, poder sacarlo de acá de Uruguay, llevarlo a distintos lugares a enseñar nuestra cultura, para eso hay que trabajar mucho, yo pienso en hacer cosas diferentes, el candombe hay que darle un toquecito. Por ejemplo, yo veo samba, porque por ejemplo, yo... hacemos ciertos toques con los tambores, que nos dicen que nos estamos yendo, pero eso es lo que hay que hacer para salir! ¿Entiende? nosotros ahora tenemos una banda que fusionamos candombe y electrónico...”**

(Matias, *Tamborilero*, Chefe de Corda, e um dos diretores da comparsa *Cuareim 1080*).

Por outro viés, ao mesmo tempo, esse discurso viabiliza e valida a recorrência de um número cada vez maior de comparsas formadas por pessoas brancas, em sua maioria com maior poder aquisitivo. E é aí que o discurso da *africanidade* volta a entrar em cena. Como

visto no item anterior é realçada uma discussão que tange a legitimidade através de um pensar sobre raça e sobre a cor da pele.

Também dentro do discurso em que o candombe aparece como representante dos afrodescendentes no Uruguai e não do país, está à percepção de que, além de outras expressões culturais serem mais vivenciadas pelos uruguaios (como as citadas *murga* e o *tango*), o candombe tem ainda, apesar de sua crescente expansão, um lugar marginal:

“También es verdad es como que muy subestimado, te lo digo yo que vengo de una escuela clásica poner y bailar candombe, es como, ¡no! bailar en la calle es como... Si es así, se hace como cierta indiferencia, ¿viste?...es lo único que me quedo como marcado, así como se subestima, es como...es candombe, es una fiesta popular donde la gente va, pero no se le da importancia como se llega a esa fiesta, tanto como se debería, me parece...”

(Maximiliano, bailarino clássico convidado da comparsa *Cuareim 1080*).

“Aunque uno que se le da los recursos, de parte de las intendencias, que son de gobierno departamentales, que yo que soy en realidad del interior, y estoy viviendo acá, que se, o sea, que no se les da ningún tipo de apoyo, entonces no se puede difundir. No hay escuelas de candombe, hay academias de tango, hay academias de, escuelas donde se enseña murga, y no hay escuelas de candombe reconocidas y ayudadas por el estado... ¡Candombe es lo mas nuestro!...”

(Saura, bailarina e coreógrafa da comparsa *Cuareim 1080*).

E como complemento a esta percepção apresenta-se também a noção por parte das instituições de que o candombe não faz parte do conjunto de manifestações folclóricas uruguaias. Esta visão é corroborada pela principal escola de formação em dança do país, o *SODRE*. Nesta instituição o aluno pode ser formado em duas vertentes, a divisão balé e a divisão folclore. Nesta última figuram as danças gaúchas, o tango e outras expressões, mas não se contempla a abordagem ao candombe:

“Yo creo que, si bien ahora está el reconocimiento patrimonio inmaterial, es un reconocimiento mas, no lo ha ayudado el candombe, no lo va ayudar tampoco, porque si bien eso es lo mas nuestro y lo mas autóctono, si bien lo que se le da más importancia es a la murga, al tango...capaz que acá si se reconoce eso, pero afuera no se conoce tanto como se debería conocer, por el reconocimiento que le dieron ahora...**Un ejemplo es que acá tenemos la escuela nacional de danza. Tenemos la división ballet, la división folklore, pero no tiene división candombe.**”

(Joanna vedette, bailarina e coreógrafa da comparsa *Cuareim 1080*).

E aí voltamos mais uma vez ao item anterior. Os diversos autores que nos falam de uma forma crítica sobre o discurso histórico da formação da nação uruguaia enfatizam a predominância dos modelos *hispânico* e *cosmopolita*, que inviabilizam as contribuições dos índios e negros no processo de formação da nação. No modelo *hispânico* predomina a defesa da genealogia da família uruguaia oriunda dos conquistadores espanhóis. No *cosmopolita* encontra-se a defesa de um Uruguai composto pelos espanhóis e pela massa de imigrantes

europeus chegados principalmente no fim do século XIX e início do século XX. Para Rodríguez (2009) ambas as concepções (branco-européias) partem de premissas que funcionaram como verdadeiro dogma da definição da identidade uruguaia ao longo do século XX:

“1º Nada tiene el Uruguay de indígena pues los indios uruguayos eran los charrúas y a todos los ellos exterminaron; 2º La población negra siempre fue escasa, se redujo mayoritariamente a los existentes en Montevideo y durante las guerras del siglo XIX pereció la mayoría; 3º El gaucho, un ser predominantemente errante, sin arraigo y con rasgos algo misóginos, no pudo ser el fundamento real de nuestra socialidad; 4º A consecuencia de lo anterior, el origen de la sociedad Uruguay debe buscarse únicamente en los inmigrantes europeos y sus respectivas descendencias y cruzamientos.” (RODRIGUÉZ, 2009, p. 196).

Dessa forma, expressões como a *murga* e o *tango*, despontam como manifestações que reafirmam esta visão da identidade nacional que privilegia a cultura branco-européia. Fato que pôde ser visualizado por mim na forma em como estavam organizadas as apresentações turísticas do *Teatro de Verano* (onde predominavam as *murgas*) e em estabelecimentos privados, onde o *tango* e a *cultura gaúcha* ocupavam boa parte dos espetáculos.

Assim, o candombe e sua relação com a identidade uruguaia é no mínimo controversa. As tensões que se estabelecem entre o discurso hegemônico da construção da nação (que enfatiza outras expressões culturais), o crescente interesse do estado e da iniciativa privada na possibilidade de ganhos com a manifestação (através do turismo e do entretenimento), o posicionamento dos uriguaio frente às expressões culturais dos países de fronteira e a luta da comunidade afro-uruguaia por melhores condições de vida e pelo reconhecimento de sua contribuição para a construção do Uruguai, ficam evidentes nas seguintes falas:

“...Y tanto que ha abarcado a toda la sociedad, a todas las camadas sociales, desde lo más pobre hasta la gente que está en la camada social alta, y se interesa por candombe, y practica candombe, y todas las edades, desde niño hasta viejo, o sea que el candombe entonces nos une a nosotros. Sabes que los últimos 50 años o 40 años, han emigrado muchos uruguayos, y esos uruguayos cuando oyen a tocar un tambor, se le llena los ojos de lágrimas, e inmediatamente le viene el recuerdo de la patria, ¿Que quiere decir eso? Que está adentro se ha asimilado.”

(Tomás Olivera Chirimini, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do Grupo *Artístico Bantú*).

“...Y el candombe es un lugar donde se lucha. Y donde hay momentos de igualdad. Hay momentos de equidad. Pero no se puede tocar el candombe todo el tiempo para vivir la equidad. Son momentos mágicos, si la gente no aprende eso, es lamentable, pero, pasa... acá en nuestro país no se da mucha importancia a lo que es y que tiene cultura de matriz africana... Los países mas europeizados solamente dentro de América, son Uruguay y Argentina y lamentablemente tenemos que cargar ese

Karma, ¿no? Tenemos que cargar esa cosa que es terrible, pero sabremos convivir. Hay que convivir, cada uno en lo suyo...”
(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Desse modo, dentro de uma perspectiva que dialoga com coesão e ruptura social, passo no tópico seguinte a visualizar, de forma breve, como algumas das organizações de base que tive contato como *Mundo Afro*, *Afrogama*, *Casa del Vecino al Sur* e *Africanía* lidam com estas questões através do candombe.

3.4 A política da base através do candombe

Diante da questão do candombe enquanto identidade nacional foi visto até então, que, por um lado o candombe aparece como marca distintiva para fora do Uruguai, como representante principal da nação, sendo sua forma de expressão não compartilhada com outros países. E por outro lado, ao mesmo tempo, disputas com outras expressões culturais se apresentam numa perspectiva interna.

Nesta tensão de significados as organizações negras parecem resistir. Utilizam da relação *candombe-nacional* como forma de visibilizar a presença negra na história uruguaia. Mas, por esta relação ligar-se com o turismo e com a inserção de grupos brancos, afirmam uma posição distintiva utilizando da relação *candombe- afro-uruguaio*. Dentro destes dois extremos apresento de forma breve nas páginas seguintes como ONGs e associações civis dialogam com estas percepções através do candombe.

3.4.1 *Mundo Afro*

De acordo com o historiador Oscar Montañó a mais antiga das organizações de afrodescendentes no Uruguai, é a ACSUN (*Asociación Cultural Social Uruguay Negro*), que surge em 1941, sendo a matriz das organizações que tive contato durante esta pesquisa e abarcarei brevemente aqui, como é o caso da ONG *Mundo Afro*.

A ONG surge inicialmente no final dos anos 80 através de alguns integrantes da ACSUN, ganhando estatuto de organização não governamental em 1989. Em 1993 tornou-se uma federação de instituições com sede principal em Montevideu e com outras no interior do país (PÉRSIA, 2011).

Durante a pesquisa pude dialogar com um dos responsáveis pelo ensino da música do candombe dentro da organização, chefe de *corda de tambores* e um dos representantes da ONG, Álvaro Salas. Para Álvaro a escola de candombe aporta, além da luta contra o racismo, questões de gênero e o diálogo com a sociedade civil, ao ensino da *matriz* da música e da dança do candombe, juntamente com o ensino da contribuição histórica do povo negro no Uruguai:

“Mira la escuela cumple este año 17 años. La escuela fue fundada por unos compañeros que hoy ya no están. Y a mí me dan participación hace 4 años, a raíz me hacen una invitación, a recibir esa invitación, o sea, para vos meterte o entrar o que te inventen a generar al difundir y enseñar lo que son los patrones afro dentro de la rama de candombe y de la rítmica, tiene que ser un referente, que la nació en Cuareim, o quien no nació que si que tenga conocimientos básicos. Entonces ustedes que están acá están viendo que todos lados hay comparsa. Pero la escuela apunta a eso, enseñar a difundir de lo teórico a la práctica en el siglo XXI, hoy. Y es enseñar lo que es lo que paso con la trata de esclavos, de ahí para adelante porque eso no está en la literatura no existe, y eso es un deber que tiene el gobierno para que cuando se habla de educación es un deber, o sea, ojala, hoy en día estamos trabajando muy bien en esa área, los trabajos al nivel de escuela pública y privada, los talleres que estamos dando nosotros. Cuando el gobierno ya tenía eso nosotros, el colectivo afro siempre se defiende porque hay algo que tiene que aportar el gobierno para centro de estudios, para educación...y ese es mi camino. Mira las escuelas, las clases, los talleres, explicar lo que es el candombe. Pero el candombe no es baile, no es estar en una esquina tomando, ayer tuvo una historia muy rica que la gente desconoce. Hoy por suerte se está conociendo.”
(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

Assim, o ensino da música e da dança do candombe na ONG serve como base para suprir a ausência do negro na história da formação da nação. Difunde-se a história e combate-se a discriminação e o preconceito racial dentro da escola *Mundo Afro* (e suas respectivas sedes) e também por meio de projetos em escolas públicas e privadas, minimizando a lacuna deixada pelos modelos *cosmopolita* e *hispânico*, apresentados anteriormente.

Além disso, diante da preocupação com a crescente comercialização do candombe e das comparsas, Álvaro alega que a escola nutre o pensamento de preservar o sentido da manifestação através da oralidade:

“Falta conocimiento, que tiene que quedarlo por hacer nosotros mismo, darle afro nosotros, tenemos que llevarlo y darlo a conocer, tal cual es, ¿Por qué? Porque es oral. No hay escritura. Entonces tiene que hacer conocer. Porque no saben bailar, no saben el significado del baile... La chica, la calenda, todo los ritmos, que ustedes vieron lo que es Ansina, lo que es Palermo. Ansina y Sur, la rítmica como cambia. Eso no está en los libros de historia. Eso tenemos que darlo. Por eso que hacemos acá a los jefes de cuerda, cuando se vuelven jefe de cuerda todo eso tiene que aplicarse, a muchacha que viene a bailar o al muchacho que viene a tocar. Obligación. No es tocar un tambor y salir.”
(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

Ainda sobre este aspecto Álvaro afirma não ver sentido nas apresentações do *Teatro de Verano*, nem tampouco com o concurso do *Desfile de Llamadas*, já que na sua concepção, o candombe não tem relação com o carnaval e com os concursos:

“No me gusta, pero es lo que vive la intendencia, es como se cuesta el carnaval pero para nosotros el carnaval satírica es todo, la raíz del candombe no pasa por ahí. La llamada no es carnaval, el candombe no es carnaval. Por eso esta muy contra.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

Ao mesmo tempo coloca que as apresentações do *Teatro de Verano* poderiam ser um instrumento de difusão da história e da cultura afro, assim como uma forma de viabilizar formação artística para os afrodescendentes que realizam as apresentações neste espaço, ainda que sem uma educação formal para tal:

“Imaginate que todo eso ves una comparsa de *teatro de verano* y ningún de los personajes estudio obra teatral, ¿Viste como se arma? ese es el valor que se le da. Para imaginarte vos agarras una muchacha que tiene que hacer un cuadro, después tiene que hablar, hacer un estilo o otro, sin estudio y se lo hace bien, y imaginas si la haces estudiar, ahí si que va en derecho. Hacerla estudiar, que estudie, pero hay gente que no se importa para el estudio teatral. Y vos vas al teatro de verano, mira que le pasa en todos los rubros, los rubros de parodistas, lo tipo que lo ves al otro día limpiando ahí, y lo ves ahí una estrella. Vos decís “-¡ mirar lo que hace ese tipo!”. El arte que tiene, eso se valora. Pero el gobierno no te ayuda.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).

Sobre a manutenção das práticas da escola, Álvaro comenta que ela provém tanto da iniciativa pública como privada:

“Nosotros funcionamos en base a proyectos , si no con sponsors, si no se pide un año a Antel, o al Ministerio de Turismo, *Mundo Afro* con 25 años tenemos un bagaje ya importantísimo, no es una organización que tiene dos años, ya tenemos varias cosas hechas, entonces por ese conocimiento básico llevo también al ISFA, *Instituto Superior de Formación Afro*, para dar talleres a todos, a los policías, a docentes, a la escuela que te dije, ahora estamos con un proyecto para presentar a dar talleres para niños, porque todos tiene derecho a conocer, pero bailan pregunta y no sabe, por eso que digo que tenemos que estar ahí.”

(Álvaro Salas, Chefe de Corda de tambores, professor e representante da ONG *Mundo Afro*).



Figura 96 - Ensaio da comparsa da escola da ONG *Mundo Afro*. Na Fotografia acima o diretor e chefe de corda Álvaro Salas no centro da imagem. Na imagem abaixo, bailarinas ensaiam o candombear com a coreógrafa Sílvia, no canto direito da foto. Fonte: fotos produzidas pela autora.

Assim a escola (figura 96) procura por diversas formas manter suas aulas e aplicar os ensinamentos na rua através dos ensaios e de sua saída como comparsa no *Desfile de Llamadas* (fora da competição). Mesmo discordando do formato atual das comparsas nesta ocasião, apresentar-se neste dia é uma forma que a ONG encontra de mostrar e difundir o seu entendimento de candombe, conectado com a história de luta dos afro-uruguaios no país. Dessa forma, a visão da ONG passa pelo entendimento da expansão das práticas da manifestação como forma de visibilizar os afrodescendentes na construção do Uruguai.

Por esta perspectiva, a participação da ONG no *Desfile de Llamadas* também é uma maneira de salientar-se um discurso estético do candombe colocado como autêntico e legítimo. E

ainda que sejam realizadas alianças com a iniciativa privada, não se cede às normas do concurso e/ou às demandas levantadas pelo turismo e pela indústria do entretenimento, que para Álvaro, entre outros fatores, se expressam no uso do brilho, das maquiagens e na quantidade excessiva de *tamborileros*.

3.4.2 Afrogama

O grupo Afrogama surge em 1995 com o objetivo de reapropriação e ressignificação da cultura afro-uruguaia. Através do candombe o grupo foca na promoção do fortalecimento da identidade afro e a visibilidade da necessidade de ações destinadas ao desenvolvimento da mulher negra no Uruguai. Com atividades que



Figura 97- *Afrogama* antes do *Desfile de Llamadas* com a comparsa Sinfonia de Ansina, 2013. Fonte: <http://afrogama.blogspot.com.br/>

incluem canto, percussão, teatro e dança, no ano em que realizei o presente estudo, foi através desta última linguagem artística que o grupo se fez presente na ocasião do *Desfile de Llamadas*, bem como nos ensaios da comparsa *Sinfonia de Ansina* (figura 97).

Liderado por Chabela Ramirez o grupo de mulheres (que anteriormente saía com a ONG *Mundo Afro*), apesar de não concursar, sai em conjunto com a comparsa *Sinfonia de Ansina* como forma de visibilizar o seu entendimento de candombe como instrumento de difusão da cultura afro e de luta da mulher negra:

“Afrogama, el símbolo de Afrogama es representado por la copa, porque nosotros representamos a las mujeres libres, independientes y luchadoras, que cantan y danzan, y la mayoría siempre está representada detrás de nosotros, también la mae Oxum, porque obviamente, y también la mae Yemanjá. Y todos los años nos vestimos de acuerdo con el orisha que rige... Antes salíamos, cuando salíamos en *Mundo Afro*, salíamos abriendo las llamadas, porque mi interés no es concursar, porque a mí me parece que en nuestra cultura no se concursa. Y después cuando nos fuimos de *Mundo Afro*, la comparsas acá si no están afiliadas a algo, es un país de mucha estructura y muy lento, hay demasiada estructura acá, y muy lento todo en este país, entonces si una comparsa no está afiliada a AUDECA no puede salir. Entonces para poder seguir saliendo y poner nuestra cultura salimos en la comparsa de nuestro barrio que se llama *Sinfonia de Ansina*.”

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).



Figura 98- Símbolo da associação cultural *Afrogama*. Fonte: <http://afrogama.blogspot.com.br/>

Assim para o grupo, a grande representação da cultura afro-uruguaia está ligada ao culto aos orixás (figura 98). Nesse sentido, Chabela afirma que para viabilizar sua participação no Desfile e fazer com que a cultura ligada à religião do candomblé torne-se visível, ela constrói coreografias e canções que falem da simbologia do orixá regente no ano do desfile:

“Entonces todo mundo baila, canta y sacotea, pero todos nosotros los afro, las historia de marginalidad y de exclusión que tenia. **Y hoy por hoy todo mundo hace coreografía, nosotros también lo hacemos porque no es porque todo mundo lo haga, es porque entendemos que una forma de bailar para que sentir lo que queremos decir tenemos que masificarla.** Entonces no solo por ejemplo, yo no soy muy muy, como te puedo decir, no estoy muy de acuerdo de bailar por bailar. También me encanta bailo cualquier cosa para cualquier lado porque me encanta la música pero con respecto al candombe creo que la estética tiene que ver con la historia. Y si yo estoy bailando para Oyá, yo hago bailo sensual y guerrero, que lo identifique. Si yo estoy bailando para Yemanjá es otro tipo de danza porque Yemanjá no es muy sensual Yemanjá es más mental entonces más bien hacemos cosas que tiene que ver con el agua, con las olas...si bailamos para Ogum sabemos que tenemos la espada en la mano siempre, y se danzamos para Ogum, porque empieza que Ogum es dueño de la calle, siempre antes de salir también le pedimos a Ogum, también le pedimos a Obará, primero Obará después Ogum, para salir y

desfilar tranquilo y en paz. Este para pedir este permiso, ¿no? Y a veces le cantamos antes de salir, cuando nos deja. Estos últimos años, yo todos los años a cada orisha hacia un cantito diferente, para pedir un permiso especial. **Porque como acá el ritual de lo que tiene que ver con lo afro esta tan degeneratizado, esta tan, como te podría decir, la gente lo mira mal, como a mí no me importa, yo hago todos los años una canción distinta.”**

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

Desta maneira, da mesma forma que a ONG *Mundo Afro*, o grupo *Afrogama* através de sua participação no *Desfile de Llamadas* (sem concursar) busca visibilizar um entendimento de candombe. Entretanto, no caso do grupo este entendimento está relacionado com o culto aos orixás, aos ancestrais e também como instrumento de luta por igualdade de raça e principalmente de gênero. Na fala de Chabela isso se expressa também por certa crítica que ela faz a supremacia dada ao tambor. Para ela, mais que o tambor, o candombe é um espírito de libertação, uma filosofia de vida, que envolve o tambor, mas também o canto e a dança:

“Porque lo que yo te hablé de lo yorubá y lo de candomblé no significa que no esté mesclado con el otro candombe, el candombe ancestral. Porque en la esclavitud, tanto el espíritu de los ancestros como la energía de los orishas convivieron para buscar la liberación. Y es tan legítimo tanto una cosa como la otra. O sea que candombe es esa mezcla tan fuerte, tan africana. Y con ellos, a veces discutimos porque ellos ven el tambor como el dios. El *Dios Tambor*, el tambor es una herramienta. Y yo entiendo que se busque en el tema de los barrios tradicionales y que se le den importancia porque si no en algún momento va a desaparecer. Pero también se explique es una herramienta. Estos barrios tradicionales tuvieron que vivir y subexistir durante tantos años para dejar esa semilla sembrada. Pero no son la base. **La base del candombe es el espíritu. El espíritu candombero. Que se expresa en el ritmo, e canto y en danza. No se candombe es eso. Y ese espíritu candombero es un espíritu de liberación. Estamos hablando de un tema político. Candombe. ¿Qué es el candombe? Es un ritmo, ¿no? el candombe es un ritmo también, pero estamos hablando que candombe es una forma de vivir para poder resistir ciertas cosas, superar otras, y dar un salto en calidad hacia el futuro. El salto en equidad y en igualdad hacia al futuro. Yo lo defino personalmente así. Una forma de vida diferente, especial de uno sentir que uno tiene la misma normativa que el otro, y muy comunitario el candombe.**

(Chabela, Idealizadora da ONG *Afrogama*, e responsável por criar danças em culto aos Orixás integrados à comparsa *Sinfonia de Ansina*).

3.4.3 *Casa del Vecino al Sur*

A *Casa del Vecino al Sur* (figura 99) é um centro cultural e uma cooperativa organizada e administrada pelos vizinhos da comunidade dos bairros *Sur* e *Palermo* e que possui apoio de associações civis, da *Intendencia* e de instituições internacionais ligadas ao incentivo á economia solidária e ao turismo comunitário. Desde 1997, a *Casa del Vecino al*

Sur tem como foco o auxílio e o atendimento das demandas levantadas pelas comunidades de *Sur* e *Palermo* nas mais diversas instâncias.

Com relação ao candombe, a cooperativa tem atuado em diversas frentes que visam desde a difusão da história da



Figura 99- Uma das cooperativas dos vizinhos dos bairros *Sur* e *Palermo*, *Casa Del Vecino al Sur*. Fonte: foto produzida pela autora.

manifestação e sua relação com os bairros *Sur* e *Palermo* (frente à expansão e a crescente comercialização das comparsas), como também

tem promovido alternativas aos concursos, realizando uma *llamada* no mês de outubro que celebra o *Dia do Patrimônio* no Uruguai.

Para Ivone, liderança dos bairros *Sur* e *Palermo* e uma das principais articuladoras do funcionamento da *Casa del Vecino al Sur*, o *Dia de Patrimônio* se mostra como uma forma de viabilizar a experiência com o candombe e com as comparsas partindo de uma iniciativa do próprios moradores. Fazendo com que a demanda comercial seja o aspecto menos importante do candombe:

“Empezamos con muy poquitito, y después cuando empezamos a acordar, estaban se sumando todas las cooperativas, y bueno vecinos en cantidad, y bueno fue creciendo y hoy en día estamos tratando de abarcar mas calle, ¿no? **lo bueno de eso es que esta organizado por los vecinos entonces las reglas y las pautas ponemos nosotros, por que trabajar con las pautas de la intendencia o con eso de que sea la intendencia la que co-organiza, tenemos miedo que se arme como se armo , como están las llamadas, ¿entiende? entonces digo que se empiece que se halla que cobrar para permiso, cobrar para eso, que baya, que silla, ¿viste? entonces no. Queremos que sea como las llamadas de antes, cada uno trae su sillita, su mate, su termo, su heladerita y ahí está, con muy poca presencia policial (...)** sin embargo acá son los propios vecinos también lo que estamos cuidando, y haciendo como la vigilancia, y si vemos algo medio, demos acá no, date para otro lugar, y este va a ser el décimo año que lo venimos haciendo y tal con un éxito bárbaro y esto de no tener jamás por suerte un solo problema.”

(Ivone Quegles, liderança do bairro *Sur* e principal responsável pela administração da *Casa del Vecino al Sur*).

Também dentro das pautas da cooperativa está a preocupação com a preservação histórica da manifestação bem como das lutas travadas pela comunidade afro-uruguaia dos bairros *Sur* e *Palermo*, principalmente a expulsão das famílias na época da ditadura. Assim dentro da casa é possível ter acesso a um acervo de esculturas, Fontegrafias e figurinos (figura 100) que denotam o aspecto de resistência às práticas comerciais do candombe, bem como a preservação da memória do passado recente, onde grande parte dos afro-uruguaios foram expulsos da localidade (figura 101).



Figura 100 - Na imagem acima: acervo com as antigas indumentárias do candombe, antes da crescente comercialização atual. E na foto abaixo uma escultura que mostra como era o *conventillo* de Ansina, antes de sua demolição, no período da ditadura no país. Fonte: fotos produzidas pela autora.



Figura 101- Mural da *Casa del Vecino al Sur* com fotografias dos antigos *conventillos* dos bairros Sur e Palermo. No detalhe acima as frases: “Por más que te maquillen seguirás siendo MedioMundo” e “De que sirvió hacer llamadas si hoy quien baila por Cuareim ya no ve nada”. Uma referência ao posicionamento da cooperativa frente à comercialização do candombe e ao crescente esquecimento do passado de opressão vivido pela comunidade. Fonte: foto produzida pela autora.

No período que envolve o carnaval e os concursos, a *Casa del Vecino al Sur*, apesar de não compactuar com o modelo de carnaval promovido pela *Intendencia* e pela mídia televisiva, abriga comparsas que carecem de espaço para que seus integrantes troquem de roupa e ainda servem como apoio para aquelas comparsas que vêm do interior para desfilarem em Montevideu.

No dia do *Desfile de Llamadas*, ainda durante a tarde, pude presenciar também a casa funcionando como um espaço para o turismo comunitário. Como comentado anteriormente, o redirecionamento do candombe servindo ao turismo no país enquanto identidade nacional se dá através de práticas como a da *Casa del Vecino al Sur* onde o discurso dos afro-uruguaios (invisibilizado pela história no Uruguai) emerge para os que vem de fora.

Dessa forma, apesar de terem o interesse comum das melhorias para a comunidade afro-uruguia, diferente da ONG *Mundo Afro*, e do grupo *Afrogama*, a *Casa Del Vecino al Sur* ao invés de participar dos eventos organizados no carnaval pela intendência para por um discurso em destaque, busca viabilizar o evento do *Dia do Patrimônio* como uma alternativa aos concursos e a crescente comercialização que envolve as comparsas.

3.4.4 Africanía

A associação civil *Africanía* surge em 1999, fruto da repercussão do grupo artístico cultural *Conjunto Bantú*. O *Conjunto Bantú* nasce por sua vez em 1971 com a finalidade de difundir a história e o folclore afro-uruguaio, tendo em sua trajetória inúmeras apresentações artísticas dentro e principalmente fora do território nacional:

“En el plano internacional ha tenido relevante actuación en el “Carnaval de Niza” (Francia 1990); “Festivales Folclóricos Internacionales Universitarios” (Chile, 1991 y Santiago del Estero, 1994); “Expo-Sevilla’92”; “Vº Festival Internacional de Danzas Folklóricas” (Palma de Mallorca, 1993); “II Semana de Integración Brasil – Uruguay” (Gramado, 1994); “XXXIVº Festival Internacional de los Pirineos” (Francia, España, Portugal, 1996); “Homenaje a A. Fassa (Conservatorio Beethoven, Buenos Aires, 2004)... El objetivo de este grupo artístico es preservar los elementos tradicionales heredados de África a través de la formación de un Ballet folklórico nacional afro.”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do Grupo Artístico *Bantú*).

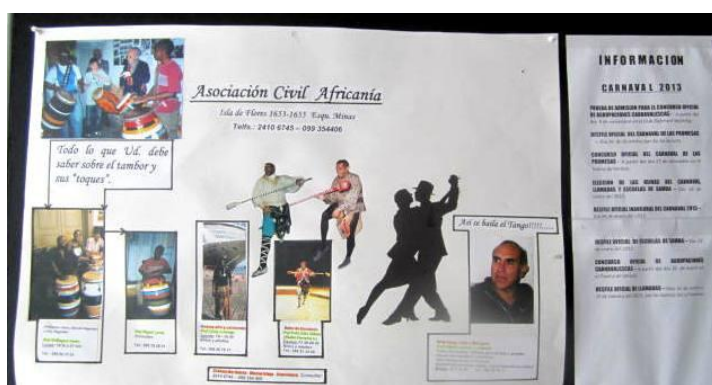


Figura 102- Painel em *Africanía* com horário de aulas de baile de candombe e de personagens típicos da manifestação. Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 103- Grupo *Bantú* apresentando quadro referente aos Reis das Salas de Nação baseado nas pinturas do artista uruguaio Pedro Figari, em uma de suas apresentações no exterior. Fonte: GRUPO BANTÚ-
<http://www.bantuuruguay.com/africania.php>.

Assim, através da amplitude tomada pelo *Conjunto Bantú*, *Africanía* surge com finalidades sociais e culturais, dispondo de um espaço destinado a aulas da música e do baile do candombe (incluindo os personagens típicos), bem como aulas de outros instrumentos, seminários e palestras que envolvam o conhecimento histórico da manifestação e do aporte histórico-cultural dos afrodescendentes para o país (figura 102). Nesse sentido, visa e incentiva também a investigação acadêmica e a defesa da cultura afro-oriental, tendo como principal mentor desta associação o escritor e pesquisador afro-uruguaio Tomás Olivera Chirimini.

Dessa forma, por outras vias que as demais associações vistas até então, por meio de alianças promovidas por festivais folclóricos de música e dança, a associação buscou a valorização da cultura afro-uruguaia. Nestas apresentações externas, ainda hoje realizadas pelo *Grupo Bantú*, busca-se a tradição do candombe e de sua dança através da referência feita aos quadros do pintor Pedro Figari⁷⁹ (figura 103), que retratava o candombe da época colonial e a relação com as coroações dos reis Congo/Angola:

“Hacemos distintos cuadros, todos inspirados en el folclore afro-uruguayo. Que puede ser un cuadro plástico de Figari, es un cuadro, entonces se presenta exactamente igual a lo que está en el cuadro, y se presenta de acuerdo a eso. Otro cuadro son los tres personajes tradicionales: la mama vieja, el gramillero y el escobero. Puede ser. Otro puede la coronación de los reyes Congo/Angola. Otro puede ser la vinculación entre el tango, la milonga y el candombe. Son distintos cuadros que uno va armando, y que puede hacer un espectáculo de una hora y media, con cuadros de 10 minutos, lo va sumando, otro cuadro puede ser la influencia del candombe en la música académica. Todo está en el video, y voy te mostrando así rápidamente...”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do *Grupo Artístico Bantú*).

Entretanto, Tomás revela que com o passar do tempo, algumas modificações foram realizadas ante as exigências comerciais, como é o caso da inserção da *vedette* nestas apresentações:

“Por ejemplo, los primeros 15 años de lo grupo Bantú, nunca pusimos una vedette. Nunca. Después ante las exigencias comerciales y exigían vedette y vedette. Inclusive la única vez que concursamos en carnaval, que fue en el año 1999, la vedette participó creo que 3 minutos o 2 minutos y nada más. Fue algo que apareció así en cena, se mostro y al otra cosa, ¿no?”

(Tomás, pesquisador, Diretor da ONG *Africanía* e do *Grupo Artístico Bantú*).

No período que estive realizando a pesquisa não pude presenciar as aulas realizadas na associação relacionadas com o baile e com os personagens típicos do candombe (que só ocorreriam a partir de março).

Entretanto, pude perceber o forte discurso da organização em fortalecer o sentido do candombe ligado a África ancestral e as regiões do Congo e Angola. Fato que pôde ser evidenciado pela presença de um bailarino congolês (figura 104) que a convite da organização dava aulas de danças do Congo a pessoas do bairro integrantes de comparsas da localidade e do interior do país. Além disso, nas próprias paredes da organização esse discurso se reificava, sendo estampado nas paredes o candombe e seu sentido de ser africano (figura 105).

⁷⁹ Como foi visto no capítulo onde descrevi os personagens do candombe, as obras do pintor Pedro Figari (1861-1938), e sua representação do candombe da época da colônia, exercem grande influência para os interlocutores no entendimento dos significados e da forma de apresentação dos personagens típicos.

Assim, diante dos dados e do posicionamento de algumas das associações e cooperativas da comunidade afro-uruguaia, fica evidente que o candombe, ora representa o país, ora se estabelece como um instrumento de luta dos afrodescendentes por melhores oportunidades no Uruguai. E é possível perceber que as ONGs e associações adotam diferentes estratégias diante destes extremos.

Para *Mundo Afro* e *Afrogama*, a participação nos eventos e concursos, ainda que não competindo com as demais agrupações, é uma forma de fazer visível suas reivindicações. No caso da primeira ONG há o foco no ensino das práticas de música e dança do candombe visando o reconhecimento do negro na história

uruguaia, utilizando como instrumento a relação *candombe-nacional*. Na segunda, através do canto e da dança do candombe, enfoca-se na questão da mulher negra, bem como na busca pelo respeito das práticas religiosas relacionadas à umbanda e ao candomblé, aproximando mais a manifestação do vínculo ao discurso *candombe-afro-uruguaio*.

Para a *Casa del Vecino al Sur* e *Africanía*, por sua vez, há a busca por visibilidade, fora das competições e eventos organizados pela *Intendencia*, através da criação de novo espaços. A primeira associação tem como mote o combate à comercialização das práticas do candombe, através da preservação da história de opressão vivida na ditadura e da criação de novas formas de apresentação, como as *llamadas* do *Día Del Patrimonio*, organizada pelos moradores de *Sur e Palermo*, numa perspectiva de defesa da relação *candombe-negritude*. A segunda, por outra via, busca através de festivais folclóricos e apresentações turísticas fora do país o vínculo ao nacional, levando o reconhecimento e a valorização do candombe e da



Figura 104- Aulas com o professor Congolês promovidas por *Africanía*. Fonte: foto produzida pela autora.



Figura 105 - Mural da associação *Africanía*. Em destaque a referência do mapa do Uruguai que é oriundo do mapa da África ancestral. Fonte: foto produzida pela autora.

história afro-uruguaia através de espetáculos, de aulas de dança e música de candombe e palestras na própria associação.

Assim, nesse apanhado de reivindicações, dadas por diferentes vias e alianças estão inseridos: um pensar sobre a invisibilidade do negro na história do país; a problematização da rejeição de suas práticas religiosas e da condição da mulher negra no Uruguai; a preservação da memória da opressão vivida pela comunidade; e finalmente, uma constante reflexão dada a partir da própria prática da dança e da música do candombe que passa pelo pensamento do ser africano, do ser negro, do ser branco e do ser uruguaio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“...Es lo que te salga, ponerle tu *jeito*, cada cosa tuya tiene que poner tu *jeito*. Vos estás haciendo una entrevista, pero mañana tendrás que escribirla de una manera que entre y que lo puedas englobar (...) Entonces eso es tuyo, tiene que ponerle el tuyo también, o sea no solo poner lo que yo te voy a decir, o sea, lo vas a tratar de englobar de editar de una manera que eso llega a la gente, o te llega a ti para lo que te sirva a tu tesis. Y todo eso, es lo mismo. Yo pienso que aprendes un paso y después es lo que te sale (...) que salga bailar candombe de una, y es porque sentís algo, te atrae...”

(Mariela, *ex-vedette* e atualmente *mama vieja* da comparsa *Cuareim 1080*).

Esta pesquisa se inicia muito antes da escrita de uma dissertação de mestrado, embora minha tomada de conhecimento dela enquanto investigação tenha se dado graças a este processo. Longe de querer estipular o seu princípio, o que quero explicitar é que o motor para que ela acontecesse é fruto de diversos encontros e desencontros meus com as danças, com as culturas populares, com as antropologias, e os seus respectivos fazeres: seus modos, seus lugares, seus discursos e suas estéticas. E da mesma maneira, penso que realizar considerações finais, antes de ser uma conclusão, é um exercício que me abastece no fluxo de reflexões sobre o candombe e sobre as tantas *llamadas* que a vida sugere. É também perceber o *jeito* do recorte do que já foi recortado no processo de escrita, que como me ensinou a *ex-vedette* e *mama vieja* Mariela, é o mesmo que aprender a candombear.

Diante de uma inquietação minha enquanto dançarina, pesquisadora e brincante de Maracatu de Baque Virado em Recife-PE, surgem às questões em torno da rua e do palco que são refletidas como um jogo de espelhos através do candombe montevidiano. Procurei neste trabalho responder como a dança do candombe se apresenta nas situações de rua e nas de palco, incluindo, no percurso da investigação, a reflexão sobre as tensões, conflitos e diálogos advindos desse trânsito entre espaços (rua-palco) e situações (celebrações-concursos). Para isso, foi levada em conta a relação histórica do candombe com a comunidade afro-uruguaia e a recente e crescente expansão desta manifestação para ícone de identidade nacional. Somaram-se ainda os sentidos e as estéticas/discursos da dança e das pessoas que fazem o candombe, configurando-se como impulso para pensar e experimentar a dança e suas formas de avaliação. Esta investida, por sua vez, me revelou ao longo do processo a importância de

refletir sobre a de transmissão de saberes, a relação com a indústria cultural e a profissionalização, tendo como apoio os estudos teóricos sobre cultura popular. Também numa perspectiva de perceber as hierarquias entre os componentes da manifestação, o campo me evidenciou ser necessário um pensar sobre os conceitos de *raça*, *cor* e *etnia*, como também sobre as questões de gênero expressas nas relações entre corpo de baile e *corda de tambores*.

Assim, no primeiro capítulo, através de uma reflexão sobre as teorias da antropologia da dança e da performance, e em especial através de Kaeppler (2012) e Citro (2012), evidenciei que a estética de uma dança de uma dada sociedade ou grupo social pode ser compreendida pelo pesquisador atentando-se para o sistema de princípios e valores em que ela está embasada. E, através destes princípios e valores, é que cada sociedade/grupo constrói modelos e categorias estéticas de avaliação do *bom* ou *mau* desempenho de suas práticas. Esta forma de avaliar não é estática, ela se modifica ao longo do tempo assim como se modificam os valores do grupo, podendo legitimar ou deslegitimar determinadas formas de dançar em razão de outras.

No caso do candombe, foi visto no decorrer da sua história um trânsito de espaços e grupos sociais, indicando neste processo novas formas de avaliação de sua dança. Inicialmente ligado aos negros africanos trazidos forçosamente ao Uruguai, e, posteriormente aos seus descendentes, o candombe passa no decorrer dos séculos XIX e XX a ser vivenciado também por brancos, processo que termina por demandar transformações frutos de diálogos, de trocas, de tensões e de conflitos na manifestação.

Neste sentido, foi visto que em seu percurso histórico nota-se a presença de três fases principais pelas quais os interlocutores e a literatura identificam como períodos importantes para seu significado e sua estética. Assim a primeira fase da manifestação compreende o final do século XVIII e início do século XIX, onde o candombe figura como danças realizadas pelos escravos africanos que eram incorporadas às procissões de Corpus Christi. A segunda fase do candombe, descrita por alguns autores como período do “*candombe propriamente dito*”, é referida como dança de cortejo relacionada às coroações de Reis Congo e à celebração sincretizada dos santos *San Benito* e *San Baltazar*. Realizada nas *Salas de Nação* e em sítios ao ar livre, a música e a dança do candombe deste período eram diferentes dos dias atuais, sendo esta última composta por seis partes (*figuras*), que, entre outras formações, incluíam umbigadas e danças de casais candombeando de forma independente. Iniciada em 1800, esta fase, colocada por Ayestarán (1990) como de esplendor para a manifestação, dura até meados do século XIX, onde começam a surgir os primeiros bailes de candombe e

comparsas (*sociedades de negros y lubolos*), dando lugar as antigas *Salas de Nação* da fase anterior e consolidando a inserção do branco no candombe, compreendendo este período a terceira etapa da manifestação. Nesta nova fase (1870- 1890) começam a surgir às *sociedades filarmônicas*, onde se preza pela “ordem e disciplina”, como forma de diferenciar-se dos primeiros candombes, compostos apenas por negros. Nesse sentido, o século XX apresenta-se como um período em que as disputas estéticas viriam a ser cada vez mais latentes.

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 este período a passagem efetiva do candombe da rua para o palco na memória dos interlocutores. Nas décadas de 1980 e 1990, as mudanças urbanas propiciam a expansão do candombe pela cidade de Montevideu e por outras cidades do país. Ao mesmo tempo a indústria fonográfica e o turismo no Uruguai possibilitaram a disseminação do candombe e o aumento do seu prestígio.

Desta forma, o processo histórico desta manifestação mostra uma consolidação das suas diversas situações/eventos de apresentação e traz luz às disputas de poder envolvidas nas formas de avaliar sua dança, bem como a percepção dos valores imbricados em cada um destes locais de exibição. Portanto, percebe-se não só a historicidade presente na construção de categorias estéticas nativas de avaliação, como também uma heterogeneidade inerente a estas formas de avaliar o candombe, que se revelam na diversidade dos grupos sociais envolvidos na produção das diferentes formas de apresentação. Entretanto, verifica-se numa perspectiva mais abrangente, uma maneira de avaliar o *bom* candombe que advém da experiência da rua e outra do palco, como também uma da celebração e outra da competição.

Esta avaliação se faz por um conjunto de indicadores como a vestimenta, a maquiagem, o do tipo de corpo do *performer* e o seu movimento. Neste último aspecto, de uma maneira geral, o *sentir*, o *saber escutar* (capacidades de improviso), a *sensualidade*, a *humildade* e a *elegância* (expressas na pouca amplitude dos movimentos) se colocavam como parâmetros positivos, especialmente por parte daqueles que possuíam um vínculo com os bairros e com as famílias afro-uruguaias, e principalmente com um candombe feito nas celebrações da rua. Enquanto que coreografias marcadas de forma *sincrônica* e *simétrica* (*bailarinas robô*), a grande amplitude de movimentos e fusão com outras técnicas (*salseras*), o exagero no drama encarnado por parte dos personagens típicos, eram categorias colocadas numa perspectiva de mau desempenho da dança, mais relacionadas com aqueles que se aproximavam de um candombe feito para os concursos e para o palco. E, neste sentido, uma avaliação mais exigente era justamente proferida na direção das *bailarinas*, *bailarínes*,

destaques e *vedettes*, personagens que tem como passo característico o passo típico do candombe, ou o *candombear*.

Na observação das categorias de análise presente na descrição dos personagens, especialmente nas que se referiam aos *bailarínes* e *tamborileros*, incluiu-se a perspectiva de gênero, percebendo que no espaço da rua, em qualquer das situações, a relação *tambores-masculinidade* sobrepunha-se ao vínculo *corpo de baile-feminilidade*. Assim, a divisão de saberes de acordo com gênero apontado por Rodríguez (2009) foi identificada no campo de forma muito clara, refletindo não somente as hierarquias presentes na organização das agrupações, mas também no que era valorado no âmbito do corpo de baile e da manifestação como um todo. Desta forma, dialogando com a própria história de desvalorização da dança no mundo ocidental, pude refletir sobre as hierarquias presentes na manifestação e, por conseguinte sobre as posições atribuídas aos homens e mulheres nas comparsas. São evidências dessa desigualdade as posições ocupadas dentro dos grupos. Os diretores das agrupações, em sua maioria chefes da *corda de tambores*, reforçavam a valorização da música em detrimento da dança. No corpo de baile, por sua vez, a *vedette*, a *mama vieja*, o *gramillero* e o *escobero* se colocam como figuras mais destacadas e valoradas em relação aos demais personagens, no caso as *bailarinas* e *bailarínes*, de forma que parece reforçada a dominação e a escolha masculina do que é mais importante para a manifestação. Mas carece ainda aprofundar como a estética da dança acentua as desigualdades, especialmente no que diz respeito à estética de uma dança e as questões de gênero, bem como uma reflexão maior em como o que se entende por dança no senso comum (no mundo ocidental) dialoga com escolhas e padrões legitimados pelos homens, incluindo seu próprio lugar marginalizado no que percebemos como campo das artes.

A transmissão de saberes no candombe é um elemento fundamental para sua compreensão. Constatei que a tradição oral, presente especialmente no cotidiano das *famílias-nome* de *Sur* e *Palermo*, atribui ao aprendiz uma legitimidade de *candombero* (detentor dos saberes da manifestação). A maneira de realizar o passo típico do candombe é transmitida nestes bairros e famílias empregando-se marcas e estilos de quem ensina, estabelecendo diferenças perceptíveis para estes produtores de candombe, que identificam através do *jeito* de dançar aqueles que compartilham experiências com as *famílias-nome* e bairros afro-uruguaios e os que não se incluem nesta situação. O valor do aprendizado é ditado pelos integrantes destas famílias, promovendo disputas em torno da legitimidade de pertencimento ao candombe, desdobrando-se para disputas por recursos financeiros e profissionalização dos saberes. Especialmente as pessoas “de fora” destes bairros dependem dessas famílias para

alcançar credibilidade como legítimo *candombero*, podendo no futuro tornarem-se elas próprias mestras e competidoras no espaço do candombe.

Na descrição da dança encontrada nas celebrações da rua, *salidas de tambores*, *Llamadas de San Baltazar* e *Desfile de Llamadas*, pude notar diferentes maneiras de apresentar a dança do candombe e de se relacionar com as categorias estéticas nativas de avaliação da performance de seus personagens.

Na *salida de tambores* a estrutura da dança se apresenta na organização do evento e na negociação do posicionamento de quem se aproxima mais dos tambores (“os de dentro” - vinculados ao bairro) e quem fica às margens destes (“os de fora” - visitantes e turistas). Nelas não há definição de personagens ou estabelecimento de seqüências coreográficas e tampouco a divisão audiência e performers se faz de forma clara. É possível ver nesta situação uma forma de dançar, que valoriza o *sentir* e o *saber escutar* (refletidos na capacidade de improviso do candombear por aqueles que pertencem ao bairro). Revela-se nesta situação uma *homocinestesia* destes *performers* em seu candombear (um mesmo tônus e uma mesma postura) que os diferenciam dos “de fora” do bairro e dos vínculos com as famílias e comunidades afro-uruguaias.

Nas *Llamadas de San Baltazar* quase todos os personagens se fazem presentes, e é possível enxergar algumas preocupações com o figurino, a forma de dançar, o tempo de apresentação e a experimentação de seqüências coreográficas marcadas por parte do corpo de baile. No *corte* do tamboril aparecem algumas sequencias coreográficas marcadas, mas o *sentir*, bailando livre, de forma improvisada, confraternizando com os amigos e vizinhos a dança do candombe, ainda se faz predominante, especialmente nos momentos em que a *corda de tambores* se desloca pelas ruas, com seu *toque*. O caráter de festa se faz presente, a separação entre audiência e performers começa a se estabelecer, mas ainda de forma muito tímida.

O *Desfile de Llamadas*, como situação de competição regulada, apresenta a dança do candombe mais estruturada quando consideramos o espaço da rua. A separação audiência e performers se faz evidente. O *virtuosismo*, a *rapidez* e a *marcação coreográfica* (*sincrônica* e *simétrica*) parecem prevalecer sobre as categorias do *sentir* e do *saber escutar* valoradas pelos *candomberos* (acentuadas nos momentos anteriores). Outra diferença importante é a exibição do corpo das personagens *bailarinas*, *destaques* e *vedettes* vividas pelas mulheres, ao lado da busca por espaço de exposição nos veículos de comunicação em massa presente nestes eventos. Entretanto, o ponto em comum nestas situações se estabelece na hierarquia dos personagens da comparsa. Sendo o tamboril nas ocasiões da rua a parte da comparsa mais

valorizada, os integrantes mais próximos aos tambores parecem ser também os personagens ou integrantes depois da *corda de tambores* mais estimados. Esta hierarquia que se reflete na distribuição espacial dos personagens, leva em consideração as já citadas categorias do *sentir* e do *saber escutar*. Assim quem está mais próximo do tambor (centro da comparsa) os *tamborileros*, *vedettes*, *bailarínes* e *personagens típicos*, sente e escuta mais e melhor do que quem está mais distante dos mesmos (margens da comparsa), as *bailarinas* e o conjunto dos *símbolos*.

No caso das apresentações do *Teatro de Verano*, a inserção de outros profissionais envolvidos com outras técnicas de dança e de música e a estrutura de organização da apresentação neste espaço, coloca outro tipo de candombe que se relaciona muito mais com as categorias de análise propostas de uma dança feita para o palco e para o concurso. Assim através de uma narrativa estabelecida, os personagens de candombe se apresentam mesclando seus dramas e danças com as histórias que são contadas, através de canções que também fusionam o candombe com outras formas musicais. Na dança o *sentir*, o *saber escutar* e possuir um candombe com as marcas do cotidiano do bairro cedem lugar à *precisão das coreografias*, *esmero*, *sincronia*, *simetria* e à inclusão de outras técnicas de dança, transformação que termina por atribuir ao corpo de baile a parte da comparsa que confere uma maior pontuação neste concurso. Assim, em relação às apresentações do candombe na rua, a hierarquia entre os personagens no palco mostra-se de forma diferenciada, sendo no teatro as desigualdades de gênero aparentemente minimizadas em relação às situações da rua, tendo em vista o valor atribuído à dança nesta situação. Entretanto, esta mesma dança revela que questões de classe e de raça se instauram, na medida em que outros códigos e movimentos passam a ser privilegiados em detrimento do candombe, um gênero de dança advindo da cultura popular. Desta forma, no *Teatro de Verano*, na medida em que se adotam outros gêneros dancísticos para realizar a transposição para o palco, participam pessoas da própria comunidade do bairro/comparsa e das *famílias-nome*, mas também são agregados outros integrantes relacionados com outros estilos de dança e de música, e pertencentes a outros estratos sociais. Em especial na dança apresentada no teatro nota-se grande referência à técnica do balé clássico. Braços que se colocam em linhas, desenhos coreográficos que estabelecem uma relação frontal (destinada ao público do teatro), de forma sempre *sincrônica* e *simétrica*, diferente das situações da rua, onde a maioria dos personagens se relaciona por diferentes direções com o público presente. A inserção de uma narrativa também acresce uma característica advinda do balé, que tem como qualidade a referência a mundos oníricos, bem como a fauna e a flora. Contém-se a profusão simbólica como inerente a estética do popular,

que se revela nas situações de rua através dos variados personagens apresentados em simultâneo durante o cortejo (o espectador não sabe para onde olhar, em meio a tantos movimentos e cores diferenciadas). E, no palco, passa-se a distribuí-los por meio de atos separados e coreografados, com os figurinos dos personagens com as mesmas cores, atendendo à narrativa que deve ser apresentada. Não apenas isso, a ênfase ao baixo corporal do cortejo da rua (BAKTHIN, 1987), dado pela predominância do candombear, é minimizado diante do uso de outras técnicas de dança, em especial o balé (KEALINOHOMOKU, 1998).

Dessa maneira, no palco, o candombe enquanto expressão popular é subestimado quando se baseia nos valores e categorias estéticas defendidos pela comunidade afro-uruguaia, mais presentes no espaço público da rua. Assim, através de uma negociação destes valores (com substituição por moldes mais clássicos e espetaculares), promove-se uma maior aceitação do mesmo no teatro. O que me remeteu aos conceitos de *espetacularização* e *canibalização* das tradições apontadas por Carvalho (2012). Entretanto, ao mesmo tempo, se visto por outro prisma, este movimento entre rua e palco também possibilita aos participantes das comparsas que realizam esta transposição a possibilidade da busca de fonte de renda da comparsa/bairro, da realização pessoal, da busca de conhecimento de outras práticas (de dança, música e teatro) e do reconhecimento enquanto trabalhador/artista, no Uruguai.

Nesse sentido, diretamente ligada a estas questões, depara-se com uma busca histórica dos afro-uruguaios por visibilidade e por melhores condições de vida através do candombe. Assim, busquei enfatizar no último capítulo como esta manifestação se entrelaça com o movimento negro no Uruguai, e como ao mesmo tempo o discurso da identidade nacional opera como mecanismo de pertencimento e de distinção dos afro-uruguaios neste país. Percebi que, aliado ao entendimento do processo de transmissão de saberes visto anteriormente, ser *candombero* liga-se diretamente ao discurso de *ser negro* no Uruguai, uma identidade que se constrói num pensamento sobre a aparência e sobre a ascendência da pessoa. E que esta questão é acionada de diferentes formas por diferentes grupos e organizações sociais.

Numa perspectiva externa, de uruguaios para estrangeiros, o candombe é, de uma maneira geral, defendido como marca da expressão cultural nacional. Esse movimento se dá frente ao entendimento do candombe enquanto manifestação vinculada apenas ao Uruguai, enquanto outras expressões como a *murga* e o *tango*, por exemplo, são compartilhadas com outros países. Assim, ele desponta como autêntico representante urguiaio, como o samba para o Brasil e o tango para a Argentina. Este discurso, de interesse do Estado e da iniciativa privada por sua vez, fortalece o turismo e a indústria do entretenimento no país, ao mesmo

tempo em que se coloca como uma brecha para os afro-uruguaios fazerem visíveis suas reivindicações. Entretanto, numa perspectiva interna, de uruguaios para uruguaios, o *candombe* se posiciona como representante da influência negra na cultura deste país, e, neste sentido, frente às demais expressões culturais, posiciona-se num lugar marginal.

O movimento entre associar-se ao *candombe-nacional* ou ao fortalecimento do vínculo *candombe-afro-uruguaio*, reflete-se nas ações das associações e ONGs que através do *candombe* lutam por uma maior igualdade racial no país. Assim, estes discursos se colocam como estratégias para problematizar, entre tantas outras questões, sobre a invisibilidade do negro na história do Uruguai, sobre a rejeição de suas práticas religiosas, sobre a condição da mulher negra no país e sobre a preservação da memória da opressão vivida pela comunidade afro-uruguaia. Fazendo com que, através das diferentes situações e locais de prática da dança e da música do *candombe*, se viva uma constante reflexão do que é ser negro, ser branco e do que é ser afro e/ou uruguaio.

Desta forma, apoiando-me no que aprendi com os interlocutores e com o exercício da escrita, penso que associar-me ao discurso *candombe-antropologia-dança*, me permitiu visualizar e dar visibilidade a algumas questões para estes dois campos de saber. O estranhamento do outro é inerente à reflexão antropológica, mas também à prática da dança. Quando se olha um movimento no corpo do outro, seja com fins de aprendizado ou de apreciação, se vê também uma comunicação, que às vezes vai além do discurso, que é por nós assimilada de acordo com nosso universo e digerida, transformada, refratada em outro movimento no nosso corpo, que não é da ordem da palavra escrita ou falada. Assim, numa perspectiva abrangente da idéia de etnografar, dançarinos, coreógrafos, espectadores, trazem esta prática tão própria da disciplina antropológica, através da dança e da performance, e portanto de um *olhar* com o corpo em sua forma mais integral. Do lado de cá, quando se *olha*, se *ouve* e se *escreve* e, portanto verbaliza-se dada cultura, percebem-se nuances, recorrências, particularidades e problemáticas, que revelam interesses e reivindicações na heterogeneidade das vozes dos grupos e sociedades. Estas questões tão inerentes ao ato de dançar, muitas vezes são pelos estudos em dança relegadas e naturalizadas, na medida em que se privilegia um discurso da subjetividade da estética e da forma, esquecendo dos seus inúmeros sentidos e porquês. Assim, o *candombe* aparece como ponte que me permitiu enxergar e buscar o encontro entre duas maneiras de falar do mundo que me parecem ter muito ainda o que dialogar e trocar. E para mim o desafio de realizar este trabalho configura-se como um cortejo ou como uma nova *llamada* para a importância do que Citro (2012) traz nestas palavras:

“Así como las palabras nos han ayudado aquí a repensar los movimientos corporales de las danzas, estos últimos puedan ayudarnos también a ‘remover los pensamientos’ en nuestro a veces demasiado aquietado y disciplinado medio académico; esto es, que 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.” (CITRO, 2012, p. 63).

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. Transformações do corpo nas danças populares e tradicionais do nordeste do Brasil. In: *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, 2012. Disponível em: <http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Acsehrad_Maria-GT7.pdf>. Acesso em: 11 de jan. de 2013.

_____. *Viva Pareia!: Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

ADAMO, Isabelino Larraz. *Historia de D.A.E.C.P.U.* Disponível em: <<http://www.daecpu.org.uy/Daecpu/historia-de-daecpu-por-isabelino-larraz-adamo-ano-2002.html>>. Acesso em: 11 de jan. de 2013.

AFROGAMA. *Afrogama...Danza Afro*. Disponível em: <<http://afrogama.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 11 de jan. de 2013.

ALBERNAZ, L. S. Estéticas e disputas em torno do bumba-meu-boi. *Revista Antropológicas*, ano 14, vol.21 (1): 77-97, 2010.

_____. *O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Campinas, Tese de Doutorado em Ciências Sociais-UNICAMP, 2004.

ALFARO, Milita. *Memorias de La Bacanal*. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.

ANDREWS, George. Recordando África Al Inventar Uruguay: Sociedades de Negros en el Carnaval de Montevideo, 1865-1930. In: *Revista de Estudios Sociales* no. 26, abril de 2007: Pp. 1-196. ISSN 0123-885X: Bogotá, Colombia; Pp. 86-104.

AQUINO, Dulce. A dança como tessitura do espaço. *Cadernos PPG-AU/UFBA- Paisagens do Corpo*, Vol. 7, edição especial, 2008. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/2643>>. Acesso em : 11 de jan. de 2013.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Carnaval do Recife: a alegria guerreira*. Estud. av., São Paulo, v. 11, n. 29, Apr. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000100011>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

AYESTARÁN, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo: SODRE, 1953.

_____, Flor de María Rodríguez de AYESTARÁN & Alejandro AYESTARÁN. *El Tamboril y la Comparsa*. Montevideo: Arca, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. M. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/UNB, 1987.

BEAUDET, Jean Michel. O Laço sobre uma dança Wayapi do Alto Oiapoque. In: CAMARGO, G. G. A (org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 155-170.

BLACKING, John. Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In: CAMARGO, G. G. A (org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-84.

BOURDIEU, P. Compreender. In: Bourdieu, P. (coord.) *A Miséria do Mundo*. Petrópolis. Vozes. 1997.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança. In: CAMARGO, G. G. A (org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 143-153.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMARGO, G. G. A. *Sama: etnografia de uma Dança Sufi*. Florianópolis: Mosaico, 2002.

_____. A Arte Secreta dos Dervixes Giradores: um estudo etnocenológico do Sama Mevlevi. (Tese de Doutorado) Salvador: PPGAC/UFBA, 2006.

_____. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. (Orgs.) *Coleção Dança Cênica*. Joinville: Letradágua, 2008, p. 13-23

_____. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.

CARÁMBULA, Ruben. *El candombe*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1995. 202p.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília/ São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da Unesp, 2006.

CARVALHO NETO, Paulo de. *El negro Uruguayo (hasta la abolición)*. Quito: Ed. Universitária, 1967.

CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. In: Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002. (Coleção Memória e Sociedade).

CITRO, Silvia. Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico metodológicas para una antropología de y desde las danzas. In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (Coord.). *Cuerpos en movimiento. Antropologías de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 17-64.

COMERFORD, John. *Como uma família. Sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural*. Rio de Janeiro: NuAP e Relume Dumará. 2003.

CRESPIAL. *O candombe e seu espaço sociocultural: uma prática comunitária*. Disponível em: <<http://www.crespial.org/pt/Content2/index/0013/NF/3/uruguay-pci-reconhecido>>. Acesso em: 20 de out. de 2012.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: Uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DAECPU. *Sociedades de Negros y Lubolos*. Disponível em: <<http://www.daecpu.org.uy/Ganadores/sociedad-de-negros-y-lubolos.html>> Acesso em: 20 de out. de 2012.

EVANS-PRITCHARD, E. E. *The Dance*. Disponível em: <http://jashm.press.illinois.edu/10.3/10-3TheDance_Evans-Pritchard112-122.pdf> . Acesso em: 07 de março de 2013.

EPSTEIN, Ariela. *Caminando por la calle de Isla Flores, Montevideo: Imaginarios urbanos en la pared*. In: Anuário de antropología Social y Cultural en Uruguay, 2011. Disponível em: <http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/Anuario_Antropologia_2010_11.pdf>. Acesso em: 22 de junho de 2012.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del Candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé, 1997.

_____. La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica. En: *Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay / 2001*, ed. Sonnia Romero Gorski, 41-57. Montevideo: Nordan/FHCE. 2001.

FISKE, John. *Understanding popular culture*. New York/London: Routledge, 1989.

FONSECA, M. B. *Educação pelos tambores- a transmissão da tradição oral no Candombe do Açude*. In: IV Congresso Luso-brasileiro de História da Educação, 2006, Uberlândia. Anais do IV Congresso Luso-brasileiro de História da Educação, 2006. Disponível em: <www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/452MarianaBracksFonseca.pdf>. Acesso em: 20 de out. de 2012.

FONSECA, Claudia. Apresentação - de família, reprodução e parentesco: algumas considerações. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 29, Dec. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010483332007000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 de out. de 2012.

FRIGERIO, Alejandro. *Imagens do negro no Uruguai: carnaval e reprodução de mitologias de exclusão*. Revista Afro-Asiática 30, 1995.

_____. *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Pags. 93-140. Buenos Aires: EDUCA (Ediciones de la Universidad Católica Argentina). 2000.

_____. “Imagens do negro no Uruguai: Carnaval e reprodução de mitologias de exclusão”. *Estudos Afro-Asiáticos* 30: 7-40. *Revista del Centro de Estudios Afro-Asiáticos*, Conjunto Universitario Cándido Mendes, Rio de Janeiro. 1996. Disponível em: <http://www.alejandrofrigerio.com.ar/publicaciones/movimientos_afro/Frigerio_Imagen_Lubolos_1997_2000.pdf>. Acesso em: 12 de agosto de 2012.

FRIGERIO, Alejandro; LAMBORGHINI, Eva. *Encontrarse, compartir, resistir: Una “nueva construcción” del candombe (afro)uruguayo en Buenos Aires*. Disponível em: <http://www.unesco.org.uy/ci/fileadmin/shs/Anuario_Antropologia_2012/07_Frigerio_Lamborghini.pdf>. Acesso em: 12 de agosto de 2012.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2009.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, Gaskell (Ed.) *Pesquisa qualitativa com texto imagem e som: um manual prático*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 64 – 89.

GEERTZ, Clifford: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

GONÇALVES, Renata de Sá. *A Dança Nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. 302 p.

GRABIVKER, Marina. Los Carnavales uruguayos: la vigencia de un metarrelato popular en el siglo XXI? In: *Cuadernos Interculturales*. Valparaíso: 2007, Ano 5, Nº9, p. 91- 106. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/552/55250906.pdf>>. Acesso em: 20 de out. de 2012.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Cor e raça. In: PINHO, Osmundo Araújo; SANSONE, Livio (Orgs.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 63-82.

HANNA, Judith L. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOGGART, Richard. *The uses of literacy*. Hammondsworth: Penguin, 1969 [1957].

INTENDENCIA DE MONTEVIDEO. *Carnaval*. Disponível em: <<http://www.montevideo.gub.uy/ciudad/cultura/carnaval>>. Consultado em: 03 de agosto de 2013.

JURE, Luis; PICÚN, Olga. *Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos*. Ponencia presentada en las VII Jornadas Argentinas de Musicología - VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 1992. Disponível em: <<http://www.eumus.edu.uy/docentes/jure/cortes/cortes.html>>. Acesso em: 20 de out. de 2012.

KAEPPLER, Adrienne L. La Danse selon une perspective anthropologique. In: *Nouvelles de Danse*, 34/35, *Danse Nomade: regards d'anthropologues et d'artistes*. Bruxelles: Contredanse, 1997: 24-46. (Tradução Livre para o Português: Giselle Guilhon Antunes Camargo). Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/22947863/767757619/name/Tradu%C3%A7%C3%A3o+texto+Adrienne+Kaepler.doc>>. Acesso em: 20 de out. de 2012.

_____. Una Introducción a la estética de la danza. In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (Coord.). *Cuerpos en movimiento. Antropologías de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

KAEPPLE, Adrienne L. Dança e o Conceito de Estilo. In: CAMARGO, G. G. A. (org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-96.

KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o Balé Clássico como uma forma de dança étnica. In: CAMARGO, G. G. A. (org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142.

KURATH, Gertrude P. Panorama of Dance Ethnology. In: *Current Anthropology*, nº 1, 1960; pp. 233-54.

LABAN, Rudolph. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1958.

LANGENDONCK, Rosana van. *História da Dança*. Disponível em: <<http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420091014164533Linha%20do%20Tempo%20-%20Historia%20da%20Danca.pdf>>. Acesso em: 25 de novembro de 2012.

LEGUIZAMÓN, Graciela. Desde la Comunidad Africana y Afro-uruguaya: Ritmos, Cantos y Danzas. In: *Mdiario del Carnaval*, p.6-7, abr, Número 322, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Mauad: Rio de Janeiro, 2012. p.155.

_____, *Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005. 152p.

MAGNANI, José Guilherme C. “De perto e de dentro”: notas para uma etnografia urbana In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.17, p. 11 – 29, jun, Número 49, 2002.

MARTINS, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté: sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008. 161p. il.

MAUSS, Marcel. “As Técnicas do Corpo”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU/EDUSP, 1994, p. 211-233.

MONTAÑO, Oscar. *Historia Afrouruguaya: Tomo I*. Edição do autor. Montevideu, 2007.

MONTEIRO, Mariana. *Dança Popular: Espetáculo e Devoção*. Sao Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MUSEO FIGARI. *Muestra del Acervo*. Disponível em: <<http://www.museofigari.gub.uy/>>. Acesso em: 20 de jun. De 2013.

OLAZA, Monica. *Ayer y hoy, Afrouruguayos y tradición oral*. Trilce, Montevideo, 2009.

OLIVERA CHIRIMINI, Tomás & VARESE, Juan Antonio. *Los candombes de Reyes*. Montevideo: Ediciones El Galeón, 2001.

OLIVERA CHIRIMINI, Tomás & VARESE. *Memorias del tamboril*. Montevideo: Torre del Vigía Ediciones, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp. 127-142

_____. *Românticos e Folcloristas: Cultura Popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992. pp. 7-76

PÉRSIA, Adriana. *Mundo Afro e os Afro-descendentes no Uruguai: Deconstrução dum Processo Etno-Genético* (2011). Disponível em: <<http://www.estudioshistoricos.org/edicion6/eh0606.pdf>>. Acesso em: 12 de ago. de 2012

PLASTINO, V. V. *Concepções de corpo, pessoa e religiosidade entre afro-uruguaios no mundo do candombe montevidéano*. Universidade Federal do Rio de Janeiro - Museu Nacional – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2009. Disponível em: <<http://www.learningace.com/doc/4330344/40418e55b6c2e740a8739780da16f473/plastinovirna>> Acesso em: 12 de ago. de 2012

_____. *¡Fuerza! Os tambores de candombe e suas pessoas, em Ansina, Montevideu*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RABELO, Marcela M. *Entre o maracatu-nação e o candombe: Reflexões de uma dança em cortejo na América Latina*. Recife: Programa de Pós-graduação da Faculdade Angel Vianna, 2011. Disponível em: <http://www.nelool.ufsc.br/simposio2011/entre_o_maracatu-nacao_e_o_candombe.pdf>. Acesso em: 30 de agosto de 2012.

RAMOS, Armando. *Candombe, murga, parodia, humor, revista*. Disponível em: <<http://armandolveira.blogspot.com/2009/01/candombe-murga-parodia-humor.html>>. Acesso em: 05 de out. de 2011.

RIBEIRO, Tania C. A Dança no Bumba-meu-boi do Maranhão. In: *Bumba-meu-boi Som e Movimento*. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

RODRIGUEZ, Manuela. *Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe*. Avá [online]. 2009, n.14 [citado 2012-09-26], pp. 0-0 . Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942009000100008&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1851-1694.

RODRIGUÉZ, Romero Jorge. *Mbundo Malungo a Mundele: Historia del Movimiento Afrouruguayo y sus Alternativas de Desarrollo*. Montevideo: Rosebud Ediciones, 2006.

SABINO, J. e LODY, R. *Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANSONE, Livio; OSMUNDO, Pinho A. (orgs.) *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2 ed. rev., 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An introduction*. New York: Routledge, 2006.

SEGANTINI, Marcos. *¿Quién está debajo del tablado?: caracterización de los consumidores del carnaval de Montevideo*. Primer Premio Ceismu – Universia sobre proyectos de Investigación Social y de mercados. Disponível em:

<http://boletines.universia.edu.uy/varios/ceismu/Marcos%20Segantini%20y%20otros%20_%20Quien%20esta%20debajo%20del%20tablado.pdf> Acesso em: 22 de set. de 2012.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

SOCA, Ricardo. *Nuevas fascinantes historias de las palabras*. Montevideo: Asociación Cultural Antonio de Lebría, 2006.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 13-85; 353-406.

VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu rural: o espetáculo como espaço social*. Recife: Associação Reviva, 2005. 148 p.

YOUNGERMAN, Suzanne. Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da História Mundial da Dança com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p.57-74.

MULTIMÍDIA

NEVES, Camila; NECCHI, Daniel. *Tambores do Uruguai*. Documentário apresentado como requisito para obtenção do grau de graduado pela Universidade de Brasília no curso de Bacharelado em Jornalismo, 2008. Disponível em: <http://www.videolog.tv/video.php?id=348454>. Acesso em: 20 de out. de 2012.

YOUTUBE. *Bateson - Mead Trance and Dance in Bali*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ruKduyXoBZw#t=57>> Acesso em: 20 de out. de 2012.

YOUTUBE. *C 1080 2013 Comparsa de Negros y Lubolos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m8rWs3IMVx8>>. Acesso em: fev. de 2014.

YOUTUBE. *Lubolos Cuareim 1080 Desfile de llamadas 2013*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P4peXAN6r0k&list=PLZK_a806QifL_thf4Vxlw0zNH5_JDFBSM&index=13>. Acesso em: fev. de 2014.

YOUTUBE. *Lubolos Las Cuerdas de Ejido, Desfile de llamadas 2013, Carnaval de Uruguay*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fPdJVhwf6LU&list=PLZK_a806QifL_thf4Vxlw0zNH5_JDFBSM&index=15>. Acesso em: fev. de 2014.

ANEXOS

Concurso Oficial 2013	
Teatro De Verano "Ramon Collazo" Primera Rueda	
1era Etapa - Lunes 28 De Enero	6ta Etapa - Lunes 4 De Febrero
Integración 21.00 Hs Lubolos	Sarabanda 21.00 Hs Lubolo
Fogata Y Tuca 22.15 Hs Murga	Los Chobys 22.20 Hs Humoristas
C 4 23.30 Hs Humoristas	Caballeros 23.45 Hs Parodista
Cayo La Cabra 0.45 Hs. Murga	La Margarita 1.10 Hs Murga
2da Etapa - 21.00 Hs. Martes 29 De Enero	7ma Etapa - Martes 5 De Febrero
Nigeria 21.00 Hs Lubolos	Tronar De Tambores 21.00 Hs LUBolo
La Buchaca 22.15 Hs Murga	La Gran Siete 22.15 Hs Murga
Madame Gotica 23.30 Hs Revsta	Los Muchachos 23.30 Hs Parodista
Asaltantes Con Patente 0.45 Hs Murga.	Curtidores De Hongos 0.55 Hs Murga
3ra Etapa - Miercoles 30 Enero	8va Etapa - Miercoles 6 De Febrero
Eskandalo 21.00 Hs Revista	Yambo Kenia 21.00 Hs. Lubolo
Senegal 22.20 Hs Lubolos	Sociedad Anonima 22.20 Hs Humoristas
La Gran Muñeca 23.45 Hs Murga	Nazarenos 23.45 Hs Parodista
Falta Y Resto 0.50 Murga	La Trasnochada 1.10 Hs Murga
4ta Etapa - Sábado 2 De Febrero	9na Etapa - Jueves 7 De Febrero
Tabu 21.00 Hs Revista	Cuareim 1080 21.00 Hs. Lubolo
Los Carlitos 22.20 Hs Humoristas	Garufa 22.15 Hs Murga
El Contramano 23.45 Hs Murga	Zingaros 23.30 Hs Parodista
La Troupe Del 22 1.00 Hs Parodistas	Momolandia 0.55 Hs Murga
La Raca La Cana 2.25 Hs Murga	10ma Etapa - Viernes 8 De Febrero
5ta Etapa - Domingo 3 De Febrero	Mi Morena 21.00 Hs Lubolo
Compañía 21.00 Hs Revista	La Leyenda 22.15 Hs Murga
Los Canchales 22.20 Hs Humoristas	Momosapiens 23.30 Hs Parodista
Los Estrophanes 23.45 Hs Parodista	Diablos Verdes 0.55 Hs Murga
El Pato Magro 1.10 Hs Murga	

Anexo A- Programação da primeira rodada e horários das apresentações das comparsas de candombe (*lubolos*) no teatro, predominante no primeiro horário.

El Candombe: Fiesta del tambor

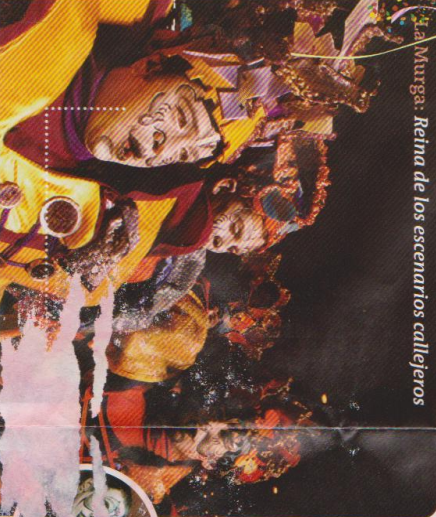
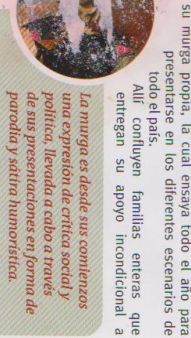
Es un género musical autóctono interpretado por "conjuntos de Negros y Libotos", agrupaciones formadas por una cuerda de tambores y bailarines, mayoritariamente afroamericanos. Los tambores constituyen la esencia de la **comparsa**. El ritmo del Candombe surge por tres tipos de tambores: **piano, repique y chito**. El tambor es tocado golpeando la lonja con la mano abierta y con un palillo que puede batir también sobre la madera; se cuega de un hombre mediante una correa para poder marchar mientras se toca. Delante de la cuerda de tambores, cuyo número puede superar los setenta ejecutantes, se despliegan con




La Murga: Reina de los escenarios callejeros

La murga es un conjunto de artistas de llamativa presencia y peculiar vínculo con el corazón de los uruguayos. Con ella expresan sus sentimientos y emociones cotidianas. Aunque su origen puede remontarse a España (Cádiz), su constitución, tal cual la conocemos hoy en día, es una reinvención local del siglo XX. Su composición es mixta: al ritmo del **bombo, el platillo y el redoblante**, hombres y mujeres con las caras pintadas, llevando coloridos y originales vestuarios, recorren las **calle y tabladitos** (escenarios en los barrios) de la ciudad durante los meses de carnaval, bailando y entonando sus cantos característicos, transformando sus presentaciones en atractivos espectáculos populares. Cada zona de la ciudad tiene su murga propia, la cual ensaya todo el año para presentarse en los diferentes escenarios de todo el país. Allí confluyen familias, enteros que entregan su apoyo incondicional a

La murga es desde sus comienzos una expresión de crítica social y política, llevada a cabo a través de sus presentaciones en forma de parodia y sátira humorística.

sus trajes típicos, bailarines que representan componentes tradicionales de la cultura afrouruguaya. Así, el **gramillero** representa al brujo de la tribu; se viste de levita, sombrero de copa, bastón, gafas y barba blanca y lleva consigo una muleta con hierbas de propiedades curativas. Le acompaña la **Mama Vieja**, de atuendos coloridos, con abanico y sombrilla, que baila lentamente coqueteando con el gramillero. El **Escobillero** originalmente guiaba a los tambores durante el desfile con un bastón de borlas; hoy baila haciendo malabares con una escoba. Llamadas **vedettes** suman sensualidad a estas danzas que evocan rituales de fertilidad. Integran la avanzada de la comparsa y desfilan junto al cuerpo de bailarines.

En el Desfile de Llamadas suenan al unísono a lo largo del trayecto recorrido más de 2000 tambores. Esto no puede disfrutarse en otro momento ni lugar del mundo.



la murga, memorizando y cantando sus repertorios, que se renuevan cada año. Los jóvenes se han apropiado de este género revitalizándolo. La murga es desde sus comienzos una expresión de crítica social y política, llevada a cabo a través de sus presentaciones en forma de parodia y sátira humorística. Todos los aspectos sociales y políticos, así como personalidades públicas, son representados y caricaturizados en los creativos libretos que se llevan a escena cada día, transformando a la murga en un atractivo único y representativo de la fiesta del Carnaval uruguayo. En Montevideo puede visitarse durante todo el año el **Museo del Carnaval**. Allí se expone la memoria de esta fiesta, parte del ser histórico nacional. Miles de visitantes que llegaron al país fuera de la temporada carnavalesca, logran en sus salas, captar la seducción del Carnaval del Uruguay y se propusieron venir a disfrutar y compartirlo con los carnavalescos como anfitriones.



El Carnaval del Uruguay

"El más extenso del mundo"

Uruguay Natural



www.unguaynatural.com | www.unguaynatural.tv
#unguaynaturalbo | @unguay_natural

Anexo B – Propaganda do Ministério do Turismo e Esporte Uruguiaio Promovendo o candombe. Destaque para a frase: “En Desfile de Llamadas suenan a unísono a lo largo de lo trayecto recorrido más de 2000 tambores. Esto no se puede disfrutarse en otro momento ni lugar Del mundo.”