

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA



Tese

Aprender com tambores

o candombe afro-uruguaio como prática de educação

Lisandro Lucas de Lima Moura

Pelotas, 2021

Lisandro Lucas de Lima Moura

Aprender com tambores

o candombe afro-uruguaio como prática de educação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Turra Magni

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M929a Moura, Lisandro Lucas de Lima

Aprender com tambores : o candombe afro-uruguaio
como prática de educação / Lisandro Lucas de Lima Moura;
Claudia Turra Magni, orientadora. — Pelotas, 2021.

453 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em
Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade
Federal de Pelotas, 2021.

1. Candombe. 2. Tambores afro-uriguaio. 3.
Aprendizagem. 4. Ritmo. 5. Ambiente. I. Magni, Claudia
Turra, orient. II. Título.

CDU 392.62

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Lisandro Lucas de Lima Moura

Aperder com tambores

o candombe afro-uruguaio como prática de educação

Tese aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutor em Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Área de Concentração em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 30 de março de 2021.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Claudia Turra Magni (Orientadora)

Doutora em Antropologia Social e Etnologia pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)

Prof.^a Dra. Luciana Hartmann (UnB).

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSM)

Prof.^a Dra. Patricia dos Santos Pinheiro (UNILA).

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

Prof.^a Dra Flavia Rieth (UFPel)

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Rafael da Silva Noleto (UFPel)

Doutor em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (USP).

*Dedico este trabalho a toda
la barra candombera de la frontera.*

Agradecimentos

O sonho de realizar e apresentar uma tese de doutorado só se tornou possível graças ao apoio e incentivo que recebi de muitas pessoas e instituições que me acompanharam ao longo de todo o percurso. Inicialmente gostaria de agradecer a Daniele Zill, que acompanhou de perto a escrita destas páginas e me ofereceu apoio, amor e carinho nos momentos mais difíceis. Sou imensamente grato a ela por cada pequeno gesto de companheirismo e pela confluência de ritmos e desejos. Diante de tanto medo e incerteza decorrentes do período de pandemia, estendemos a mão um ao outro e permanecemos juntos diariamente. Agradeço também à minha família que, apesar de ter de lidar com minhas ausências, nunca me negou carinho e incentivo para que eu pudesse me tornar o primeiro Doutor da família, assim como o apoio que me foi dado desde o início quando decidi trilhar os rumos da docência e da vida acadêmica.

Quero registrar também minha imensa gratidão à Prof. Claudia Turra Magni por ter aceitado orientar esta pesquisa, acolhendo-me no interior do Laboratório de Estudos, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS) e no Grupo de Pesquisa Antropoéticas, onde encontrei apoio nos diálogos profícuos e criativos junto aos demais colegas e professores do PPGAnt. Sou muito grato a ela pela paciência generosa que demonstrou ao lidar com minhas limitações e com meu ritmo próprio de trabalho, *muy lento y muy despacio*, mesmo quando eu falhava no cumprimento das responsabilidades acadêmicas. Agradeço também pelas aulas impecáveis ministradas ao longo do curso, pela leitura atenta do trabalho, pelas sugestões, críticas e correções realizadas.

Estendo esse agradecimento às professoras Daniele Borges de Bezerra, Patrícia dos Santos Pinheiro e aos demais colegas do Grupo Antropoéticas e do LEPPAIS, bem como a todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPel, em especial às professoras Flavia Rieth, Renata Menasche e ao professor Francisco Pereira da Silva Neto. Meu muitíssimo obrigado aos professores Mario Maia e Rafael da Silva Noletto, às professoras Luciana Hartmann, Flavia Rieth, Denise Bussoletti e Patrícia

Pinheiro do Santos pela avaliação crítica e afetuosa conduzida nos momentos da qualificação e da banca de defesa desta pesquisa. Meu muito obrigado também a todos os funcionários do Instituto de Ciências Humanas da UFPel e, em especial, aos da secretaria do PPGAnt por todo o suporte dado, direta ou indiretamente.

Agradeço ao Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul) por me conceder a licença provisória das minhas atribuições em sala de aula, sem a qual teria sido muito mais difícil realizar este trabalho. Estendo o agradecimento a todos os colegas e estudantes do IFSul Campus Bagé, que sempre demonstraram simpatia pelo meu trabalho.

Meus agradecimentos mais que especiais a toda *la barra candombera de la frontera* e de Montevideo, em especial aos interlocutores da pesquisa, amigos e amigas das *comparsas Kamundá, Biricunyamba, Llave 13, Escuela de Candombe* e *Balelé*, sem os quais nada disso faria sentido algum. A lista é imensa, mas faço questão de citar aqueles e aquelas que contribuíram diretamente com as mais valiosas lições que colhi nos últimos seis anos de *música y amistad*. Em primeiro lugar aos que me abriram caminho e que tornaram possível minha inserção em diferentes *comparsas* do Uruguai: Fred Parreño, Cindy Parreño e Sebastian Barcelona, Guillermo Ceballos, Andres Falero e Carlos Dutra.

Da *comparsa Kamunda*, meu muitíssimo obrigado à família de Andres, sua esposa Celeni Fernandez e os filhos Lucas e Valetin Falero, por me receberem em sua casa com toda a atenção e gentileza possíveis. Agradeço também aos amigos Canela Noguera, Fred Rodriguez, Humberto Rivero, Cristina Lassalle e Daniela de Mattos pela parceria e disposição em cruzar fronteiras e aduanas para auxiliarem no fortalecimento do candombe em Bagé.

Da *comparsa Biricunyamba*, meus sinceros agradecimentos a Carlos Dutra e seu filho Nahuel Dutra e Matias Sexa. Ao Ramiro Gonzalez, Fed Raiz, Lola Suárez, Daniel Cotelo, Ernesto Robledo, Joana Coimbra, Gabriela, Gerardo e tantos outros companheiros de candombe e carnaval.

Aos amigos tamborileiros e bailarinas da *LLave 13*, Andres Camara, Nicolas, Jose Eccher, Sergio Rosendo, Gabriel Viera, Santiago Gómez, Camila

Bro, Marjo Carameso e Raquel Olivera. Por terem aceitado minha participação na *cuerda* de tambores, pelas entrevistas e depoimentos dados e por terem se tornado parceiros exemplares da *Grillos Candomberos*, compartilhando conosco momentos especiais em Bagé. Da Escuela de Candombe, agradeço a acolhida recebida da Edith Gonzalez, do Robert Gonzalez e filhos e Gago Paggiola. Pela extrema gentileza com que se ofereceram para contribuir com depoimentos e entrevistas gravadas.

Aos amigos e amigas de Montevideo, agradeço enormemente por terem me acolhido como parte da família *balelera*. À Gisel Rodríguez, diretora e coordenadora geral da *Balelé*, a primeira *comparsa* inclusiva de cegos do Uruguai. Agradeço também ao Gabriel Seara e sua esposa Paula Trias, por sempre me reservarem um lugar na *cuerda* de tambores. Ao amigo Luis Bresque pela acolhida em sua residência e pelas vindas à Bagé. Às amigas Zulma Gorgoroso, Laura Garcia e Valentina Leiro. Aos amigos Diego Zandobal, Luis Zalayeta, Walter e Pablo Ramos pelas trocas enriquecedoras. À Cristina Araujo e Luis Ernesto Varela Acosta (*in memoriam*) pela alegria e entusiasmo com que sempre me recebiam. Nenhuma palavra é capaz de expressar a gratidão e o privilégio de ter conhecido cada um e cada uma de vocês.

Não poderia deixar de citar também os amigos e amigas do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras e colegas integrantes da *Grillos Candomberos*, parceiros dessa jornada: Adriana Gonçalves Ferreira, Matheus de Carvalho Leite, Felicíssimo Franco, Rodrigo Bordón, Andresa Xavier, Rosiméri Goulart, Danieli Geissler, Antoniel Lopes, Greice kvietinski, Andressa Correa, Roger Gomes e Kika Simoni. Muito obrigado por terem se engajado na construir dessa linda movida *candombera* em Bagé, junto à diretoria da Sociedade Uruguiaia de Bagé, *la cuna* do candombe bageense, a quem também agradeço. Por fim, registro também o carinho especial ao meu fiel companheiro de estrada, tambor *chico*, e aos *quileros* da *Ruta 8*.

Por fim, meus agradecimentos à Dirce Vilasboas e Plínio Vilasboas por terem me oferecido condições mais que adequadas para que eu pudesse escrever parte deste trabalho em frente ao mar e em companhia das corujas.



Áudio 1. Epígrafe

Resumo

Esta tese pretende discutir as noções de aprendizagem presentes no contexto do candombe afro-uruguaio, considerado uma das mais importantes manifestações culturais da música afro-latino-americana. O candombe é praticado, principalmente, no ambiente da rua por meio de *llamadas*, *desfiles* e *salidas* protagonizadas por *comparsas* carnavalescas. Trata-se de uma manifestação coletiva secular cuja sonoridade é marcada pela presença dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, os quais são acompanhados por um corpo de baile em cortejo. A intenção de estudar os modos de engajamento aprendiz, próprios das comunidades *candomberas* afrodescendentes do Uruguai, surgiu do meu envolvimento na criação e formação de um coletivo de candombe na cidade de Bagé (RS), fronteira com o Uruguai, fruto das políticas culturais de integração binacional promovidas por integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. As ações criadas em torno do projeto *Tambor Sem Fronteiras* me levaram a participar, como tamborileiro aprendiz, de diferentes *comparsas* do Uruguai: *Kamunda* (Melo), *Biricunyamba* (Rivera), *Llave13* (Melo) e *Balelé* (Montevideo). Desse modo, mediante um trabalho de campo composto por movimentos errantes, intercâmbios e *cruces* de tambores na fronteira entre Brasil e Uruguai, fui mapeando diferentes habilidades técnicas, corporais e perceptivas experienciadas ao longo do percurso e que configuram uma maneira própria de educação. Tais habilidades, no entanto, não são fornecidas de maneira precisa por meio de informações, conteúdos e/ou representações sociais, e tampouco se pode dizer que existe uma fronteira nítida entre quem ensina e quem aprende. A ideia compartilhada por tamborileiros de que “*e/ candombe no se escribe en un papel*”, porque *es un sentimiento*, bem como a premissa de que no candombe ninguém ensina nada a ninguém, indica os limites conceituais da aprendizagem concebida unicamente como resultante das intenções e ações humanas. Proponho, desse modo, um deslocamento de perspectiva, não mais restrita à relação entre pessoas que ensinam e pessoas que aprendem, e passo a considerar o mundo próprio dos tambores *chico*, *repique* e *piano* na formação dos tamborileiros e na própria composição dos modos *candomberos* de aprender. Seguindo as orientações da antropologia da vida de Tim Ingold e de alguns pressupostos da abordagem ecológica das práticas, situo as relações de aprendizagem no candombe não como formas de “transmissão cultural”, mas como “práticas de atenção” (INGOLD, 2015a, 2018) direcionadas ao diálogo polirrítmico dos tambores e ao conjunto de intensidades *afectantes* envolvendo as ambiências e atmosferas próprias do evento das *llamadas*. Os desafios da pesquisa passam, assim, pela composição de uma teoria etnográfica da aprendizagem *candombera* que repousa na correspondência entre corpo, ritmo e ambiente, bem como na sinergia entre tamborileiros e os elementos materiais que compõem os três tambores e que os fazem *sonar con fuerza*. Por essa razão, optei por seguir e apresentar situações envolvendo peles e madeiras, fogo e sangue, *palos* e *talíns*.

Palavras-chave: candombe; tambores afro-uruguaio; aprendizagem; ritmo; ambiente.

Abstract

This thesis intends to discuss the notions of learning present in the context of Afro-Uruguayan candombe, considered one of the most important cultural manifestations of Afro-Latin American music. Candombe is practiced, mainly, in the street environment by means of *llamadas*, parades and *salidas* starring carnival *comparsas*. It is a secular collective manifestation whose sound is marked by the presence of *piano*, *chico* and *repique* drums, which are accompanied by dancers in ahead movement. The intention to study the ways of apprentice engagement, typical of the Afro-descendant Candomber communities in Uruguay, arose from my involvement in the creation of a candombe collective in the city of Bagé (RS), on the border with Uruguay, as a result of cultural integration politics promoted by members of the *Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras*. The actions created around the *Tambor Sem Fronteiras* project led me to participate, as an apprentice drummer, in different Uruguayan *comparsas*: *Kamunda* (Melo), *Biricunyamba* (Rivera), *Llave13* (Melo) and *Balelé* (Montevideo). In this way, through fieldwork composed of errant movements, exchanges and interchange of drums on the border between Brazil and Uruguay, I was mapping different technical, corporal and perceptual skills experienced along the way and that configure a proper way of education. Such skills, however, are not provided precisely through information, content and/or social representations, nor can it be said that there is a clear boundary between those who teach and those who learn. The idea shared by drummers that “candombe is not written on paper”, because “it is a feeling”, as well as the premise that in candombe no one teaches anything to anyone, indicates the conceptual limits of learning conceived solely as a result of intentions and human actions. In this way, I propose a shift in perspective, no longer restricted to the relationship between people who teach and people who learn, and I start to consider the world of *chico*, *repique* and *piano* drums in the training of drummers and in the composition of *candomberos* modes of learn. Following the guidelines of Tim Ingold's anthropology of life and some assumptions of the ecological approach to practices, I situate the learning relationships in candombe not as forms of “cultural transmission”, but as “practices of attention” (INGOLD, 2015a, 2018) directed to the polyrhythmic dialogue of the drums and to the set of affecting intensities involving the ambiances and atmospheres proper to the event of the *llamadas*. The research challenges thus involve the composition of an ethnographic theory of candomber learning which rests on the correspondence between body, rhythm and environment, as well as on the synergy between drummers and the material elements that make up the three drums and that make them “*sonar con fuerza*”, which is why I chose to follow and present situations involving furs and wood, fire and blood, *palos* and *talíns*.

Keywords: candombe; Afro-Uruguayan drums; learning; rhythm; environment.

Resumen

Esta tesis pretende discutir las nociones de aprendizaje presentes en el contexto del candombe afro-uruguayo, considerado una de las manifestaciones culturales más importantes de la música afrolatinoamericana. El candombe se practica, principalmente, en el ambiente de la calle mediante *llamadas*, *desfiles* y *salidas* protagonizadas por comparsas de carnaval. Es una manifestación colectiva secular cuyo sonido está marcado por la presencia de los tambores *piano*, *chico* y *repique*, los cuales son acompañados por un cuerpo de baile en desfile. La intención de estudiar los modos de aprender, propios de las comunidades candomberas afrodescendientes de Uruguay, surgió de mi participación en la creación y formación de un colectivo de candombe en la ciudad de Bagé (RS), en la frontera con Uruguay, fruto de las políticas de integración cultural impulsadas por los integrantes del *Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras*. Las acciones creadas en torno al proyecto *Tambor Sem Fronteiras* me llevaron a participar, como aprendiz de tambor, en diferentes comparsas de Uruguay: *Kamunda* (Melo), *Biricunyamba* (Rivera), *Llave13* (Melo) y *Balelé* (Montevideo). De esta manera, a través de un trabajo de campo compuesto por movimientos errantes, intercambios y cruces de tambores en la frontera entre Brasil y Uruguay, fui mapeando diferentes habilidades técnicas, corporales y perceptivas vividas en el camino y que configuran una forma específica de educación. Sin embargo, estas habilidades no se proporcionan precisamente a través de información, contenido y/o representaciones sociales, ni se puede decir que exista un límite claro entre quienes enseñan y quienes aprenden. La idea compartida por los tamborileros de que “el candombe no se escribe en un papel”, porque “es un sentimiento”, así como la premisa de que en el candombe “nadie enseña nadie”, indica los límites conceptuales del aprendizaje concebida únicamente como resultado de intenciones y acciones humanas. De esta forma, propongo un cambio de perspectiva, ya no restricto a la relación entre personas que enseñan y personas que aprenden, y empiezo a considerar el mundo propio de los tambores *chico*, *repique* y *piano* en la formación de los tamborileros y en la composición de los modos candomberos de aprender. Siguiendo las orientaciones de la antropología de la vida de Tim Ingold y de algunos presupuestos del enfoque ecológico de las prácticas, sitúo las relaciones de aprendizaje en el candombe no como formas de “transmisión cultural”, sino como “prácticas de atención” (INGOLD, 2015a, 2018) dirigidas al diálogo polirrítmico de los tambores y al conjunto de intensidades afectantes que envuelven los ambientes y atmósferas propios del evento de las *llamadas*. Los retos de la investigación, por tanto, implican la composición de una teoría etnográfica del aprendizaje candombera. Esta teoría reposa en la correspondencia entre cuerpo, ritmo y ambiente, así como en la sinergia entre los tamborileros y los elementos materiales que componen los tres tambores y que los hacen sonar con fuerza. Por eso elegí seguir y presentar situaciones a cerca de pieles y maderas, fuego y sangre, palos y talíns.

Palabras clave: candombe; tambores afro-uruguayos; aprendizaje; ritmo; ambiente.

Lista de imagens

Figura 1. Candombe. Pedro Figari. Óleo sobre cartón.....	73
Figura 2. Ruben Galloza. Coronación de los Reyes Congo.....	73
Figura 3. Área interna do conventillo Medio Mundo.....	78
Figura 4. Área externa do Reus al Sur (Ansina).....	79
Figura 5. Pátio do conventillo Gaboto.....	79
Figura 6. Mapa do Uruguai.....	130
Figura 7. Mapa do movimento e percurso de pesquisa.....	130
Figura 8. Ruta 8.....	137
Figura 9. Quileros.....	157
Figura 10. Antropólogo quintero.....	161
Figura 11. Mapas errantes.....	164
Figura 12. Veias abertas, lonjas de tambor.....	165
Figura 13. Linhas dos couros de tambor.....	166
Figura 14. Tambores da comparsa Kamunda.....	171
Figura 15. Carlos Dutra, dirigente da comparsa Biricunyamba.....	178
Figura 16. Mapa urbano de Montevideo.....	192
Figura 17. Mapa dos bairros Sur e Palermo.....	192
Figura 18. Paseo milongón. Fotos do autor.....	194
Figura 19. Rambla.....	196
Figura 20. Estrutura de uma comparsa.....	200
Figura 21. Apresentação visual da estrutura das comparsas.....	202
Figura 22. Mapa do desfile.....	204
Figura 23. Avenida e Comparsa.....	207
Figura 24. Movimento típico do corpo na dança do candombe.....	214
Figura 25. Bailarina de candombe.....	215
Figura 26. Tacones.....	216
Figura 27. Bailarines.....	218
Figura 28. Gramilleros.....	223
Figura 29. Peles e madeiras.....	248
Figura 30. Estrutura dos tambores.....	249
Figura 31. Hay que mirar adentro.....	250
Figura 32. Duelas no bastidor.....	252
Figura 33. Escuela de Tambores.....	254
Figura 34. Saber enlonjar.....	258
Figura 35. Fred Parreño.....	266
Figura 36. Primeiros talleres con Fred Parreño, em Bagé.....	267
Figura 37. Tambor acoplado ao corpo.....	276
Figura 38. Talín doado por Guillermo Ceballos.....	277
Figura 39. Caminhando com tambores.....	280
Figura 40. Tambor com manchas de sangue.....	285
Figura 41. Manos rotas.....	287
Figura 42. Tambores templando.....	289
Figura 43. Templando tambores.....	291
Figura 44. Afinação como experiência tátil.....	293
Figura 45. Fuego y charla.....	294
Figura 46. Fogo e energia sonora.....	298
Figura 47. Piano, chico, e repique.....	299
Figura 48. Montagem da cuerda.....	317
Figura 49. Tambores da primeira fila.....	318
Figura 50. Montagem da cuerda de Ansina e Cuareim.....	319
Figura 51. Armado de tambores.....	320
Figura 52. Definindo posições na cuerda.....	322
Figura 53. Chamadas de piano.....	329
Figura 54. Gesto de tambor chico.....	332
Figura 55. Movimento cíclico das subidas e baixadas.....	335
Figura 56. Trajeto da Grillos Candomberos.....	348
Figura 57. Saída de tambores da Grillos Candomberos.....	349
Figura 58. Percurso da comparsa Biricunyamba.....	351
Figura 59. Eu, tambor chico.....	396

Lista de áudios

Áudio 1. Soundcloud	54
Áudio 2. Percurso na avenida.....	201
Áudio 3. Som de longe.....	208
Áudio 4. Passagem das bandeiras	211
Áudio 5. Cortes.....	227
Áudio 6. Percurso Isla de Flores	238
Áudio 7. Demonstrações tambor piano	303
Áudio 8. Demonstrações tambor chico.....	304
Áudio 9. Demonstrações tambor repique	308
Áudio 10. Madera	309
Áudio 11. Chamada de piano	329
Áudio 12. Subidas y bajadas	335

Lista de vídeos

Vídeo 1. Corpos bailantes	207
Vídeo 2. Passagem da Sarabanda	209
Vídeo 3. Câmera-corpo	209
Vídeo 4. Bailarinas.....	214
Vídeo 5. Coreografias	219
Vídeo 6. Expressões faciais na cuerda	229
Vídeo 7. Candombe em Bagé. Grillos y Llave13	353

Sumário

INTRODUÇÃO	23
Da escola para a rua: o professor aprendiz de tambor	25
Construção do campo de pesquisa	30
Construção do problema de pesquisa	40
Antropólogo tamborileiro: composições metodológicas	45
Resumo dos capítulos	58
1. O CANDOMBE AFRO-URUGUAIO E SUA POLIRRITMIA HISTÓRICA	64
O candombe entre folcloristas e culturalistas	67
Percurso afro-diaspórico	70
Os <i>conventillos</i> como primeiras “escolas <i>candomberas</i> ”	76
Candombe e carnaval	81
Candombe como política de resistência e prática antirracista	84
Candombe e poliritmia histórica	92
2. CANDOMBE, PERFORMANCE E APRENDIZAGEM	97
Performance como comunicação simbólica	100
Performance como experiência corporizada	106
Performance como ecologia e ontologia das práticas	110
Candombe e aprendizagem	114
Aprendizagem como transmissão, iniciação à cultura e convivência cotidiana	118
Aprendizagem como prática de movimento e atenção	123
3. CRUCE DE TAMBORES NA FRONTEIRA: LIÇÕES DE MOVIMENTO E DESCAMINHO	129
O antropólogo vira-lata em fronteiras periféricas	137
<i>Acá y allá es todo lo mismo</i>	144
Descaminho: antropologia <i>quilera</i>	154
Linhas errantes	164
Candombe na/da fronteira	168
“Una cosa medio entreverada”	174
Pragmatismo <i>candombero</i> : “con el tambor no se puede mentir”	180
4. A LLAMADA DOS TAMBORES: ATMOSFERAS, RESSONÂNCIAS E VIBRAÇÕES	187
<i>Arreglándose</i>	187
Um passeio <i>milongón</i> : <i>compartir y disfrutar</i>	191
<i>Escucha y aprende</i> : os tambores estão chamando	196
O ambiente das <i>llamadas</i> e o aprendizado da escuta	200
Saber bailar	212
Figuras tradicionais	221
A passagem da <i>cuerda</i> de tambores	225
Corpo e ambiente	230
A escuta como experiência de participação	237
Da representação à expressão ressonante	239

5. PELE E MADEIRA, FOGO E SANGUE: A MATÉRIA SONORA DOS TAMBORES	246
Pele e madeira	247
A fabricação artesanal de tambores	250
Aprender a <i>enlonjar</i>	256
Simbiose entre pessoa e tambor	262
O encontro da pessoa com seu tambor	264
“ <i>Mucho palo pa' que aprenda</i> ”	270
A mediação do <i>talín</i>	275
Aprendendo a caminhar	278
O sentimento está nas mãos	283
<i>Manos rotas</i> : um sacrifício de sangue	284
“ <i>Sin fuego no hay candombe</i> ”: aprender a <i>templar</i>	289
Candombe, uma escola de intensidades	294
6. AS TRÊS VOZES: POLIRRITMIA E EXPERIÊNCIA SINCOPANTE	299
A sabedoria do <i>piano</i>	302
A perseverança do <i>chico</i>	303
A liberdade do <i>repique</i>	307
Fazer <i>madera</i>	309
Polirritmia e efeito sincopante	311
Repetição como diferença	314
A montagem da <i>cuerda</i>	316
A conquista de posições na <i>cuerda</i>	323
“ <i>Muchos a opinar y pocos a tocar</i> ”	326
Aprender a <i>llamar</i> e a <i>contestar</i> : um diálogo que flui	327
Saber <i>subir</i> : <i>una tremenda onda</i>	333
“ <i>El candombe no se escribe en un papel</i> ”	336
Experiência de rua	343
Ritmo e ambiente	346
7. APRENDIZAGEM ORIENTADA POR TAMBORES	355
Aprender o que não se ensina	357
Teoria da aprendizagem <i>candombera</i>	366
Outras alteridades	371
O mundo dos tambores	379
Corpos-tambores <i>afectantes</i>	382
Candombe e sentimento	389
TOQUE DE CIERRE:	395
O candombe como prática de educação	395
REFERÊNCIAS	404
ANEXO 1: Caderno de imagens	425

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objetivo apresentar reflexões em torno da noção de aprendizagem orientada por tambores tradicionais do Uruguai, oriundos da manifestação popular do candombe afro-uruguaio. A partir da minha participação como tamborileiro aprendiz nos eventos musicais de rua, denominados de *llamadas e salidas de tambores* de diferentes *comparsas* carnavalescas das cidades de Montevideo, Melo e Rivera, apresento reflexões em torno dos modos *candomberos* de aprender, em que pessoas e tambores se constituem mutuamente de forma relacional. Através de habilidades técnicas e perceptivas, demandadas pelos tradicionais tambores *piano*, *chico* e *repique*, os sujeitos constroem suas próprias condições de existência no mundo.

Pode parecer ousado, para não dizer contraditório, apresentar uma pesquisa cujo cerne está no elogio da rua, da festa, da música e do convívio presencial, justo no momento em que abdicamos dos encontros presenciais e dos rituais coletivos para controlar um vírus que já matou mais de dois milhões e meio de pessoas pelo mundo. Além disso, diante do fechamento de fronteiras entre nações, de acirramento de nacionalismos e de medidas de restrição à circulação, propor uma pesquisa sob o signo do movimento e do cruzamento de fronteiras entre Brasil e Uruguai pode também soar fora do tom. Mais ousado ainda é pensar que, da circulação entre diferentes cidades e das celebrações coletivas, feitas de presenças físicas, respirações ofegantes, suor e sangue, busca-se extrair o fundamento de uma educação para o tempo presente. Uma educação firmada nas experiências sincopantes do corpo sonorizado pela vibração de tambores.

A ousadia se refere ao contrassenso da proposta, uma vez que falar de educação em tempos de pandemia resume-se a uma discussão sobre o modo como devemos lidar com a produção e gestão de informações e conteúdos digitais em ambientes virtuais. A expansão das “tele-aulas” ou “aulas remotas”,

configuradas por plataformas algorítmicas de grandes corporações financeiras, ganhou centralidade nas discussões em torno do ensino e da aprendizagem desde o início da pandemia Covid-19. Para manter o sistema educacional operando num cenário de exceção, os chamados “Ambientes Virtuais de Aprendizagens” (AVAs), que já não eram nenhuma novidade até então, tornaram-se a principal referência na substituição de ambientes físicos. Do confinamento em salas de aula, ainda que presencial, estudantes passam ao confinamento da tela, em canais de *streaming*. No lugar das lousas, cadernos, livros, canetas e estojos, um pequeno *smartfone* ou um velho *notebook* – para aqueles que os tem. E o regime socio-técnico do corpo-tela, de visibilidade mediatizada, parece não deixar margens para os desvios sensoriais do corpo-carne, do corpo vivo. Nas aulas virtuais os corpos se transformam num “mosaico de cabeças falantes” comprimidas numa tela luminosa (MENOTTI, 2020), trazendo à tona novos efeitos panópticos e novos mecanismos de exclusão.

A disseminação irrestrita desses ambientes virtuais pode muito bem ser entendida nos termos de uma nova colonização da vida operada por ferramentas digitais de extração neoliberais e pelas novas estruturas compulsórias de trabalho, como demonstrou Crary (2016). Pode também ser entendida como parte daquilo que Berardi (2017, 2019) chamou, inspirado na obra *Scritti corsari* (1975) de Pasolini, de “mutação antropológica”, ou seja, uma passagem do modelo conjuntivo de sociabilidade para o modelo conectivo, cujas consequências são sentidas no âmbito da atenção, da percepção e das sensibilidades emocionais.

Diante desse novo cenário que se nos apresenta, cheguei a pensar que toda a minha trajetória de pesquisa antropológica com tambores e tamborileiros uruguaios, iniciada em 2016, tinha perdido sua relevância. E que era preciso repensar meu trabalho à luz dos novos acontecimentos. Minhas questões em torno dos modos *candomberos* de aprender pareciam vir de uma época distante, quando ainda podíamos, apesar de tudo, convocar ou *llamar* as pessoas a ocuparem as ruas como caminho para a reconstrução de vínculos e afectos políticos. Contudo, na medida em que as aulas foram retornando, depois de um tempo paralisadas, passei a acompanhar “de perto” a angústia de estudantes e colegas professores, dentre os quais eu me incluo, devido às incertezas sobre

os destinos da educação em nosso país e aos novos mecanismos de controle e vigilância do trabalho docente. Diante desse cenário desolador, feito de “alternativas infernais” (STENGERS, 2015), percebi que meu problema de pesquisa centrado na aprendizagem com tambores do Uruguai poderia servir como resposta à “crise da presença” que nos atravessa, e que coloca em discussão os fundamentos da aprendizagem para além dos ambientes formais, institucionais ou virtuais. Como aprendemos a criar formas mais apropriadas de estar no mundo e, mais ainda, de sustentá-lo contra as forças que o ameaçam insistentemente?

Caso minha proposta não sirva como alternativa viável às questões mais urgentes do nosso tempo, que ao menos sua contribuição possa ser sentida como um alerta de resistência frente às tentativas do mercado cibernético em reduzir o vasto campo da aprendizagem em uma simples transmissão automatizada de conteúdos gerenciados pela pedagogia algorítmica. Uma *llamada* de candombe é um reduto das sobrevivências de todo o tipo de esperanças.

Da escola para a rua: o professor aprendiz de tambor

O interesse em estudar a aprendizagem no candombe afro-uruguaio surge em consonância com as minhas indagações como professor da educação básica (ensino médio e técnico). Grande parte da minha vida pessoal e acadêmica é dedicada a pensar situações de ensino e aprendizagem nas salas de aula, na convivência com estudantes adolescentes e com comunidades ditas “populares” da cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul. Desde que voltei a morar neste canto sul do país, para trabalhar como docente do Instituto Federal Sul-rio-grandense¹, depois de um longo período afastado da cidade, a sala de aula

¹ Os Institutos pertencem à Rede Federal de Educação Profissional e Tecnológica, frutos das políticas públicas lançadas durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva, em substituição aos antigos CEFETS (Centros Federais de Educação). Funcionam com estrutura multicampi, envolvendo ações de ensino, pesquisa e extensão em vários níveis e modalidades de ensino: cursos técnicos integrados, graduações tecnológicas, licenciaturas, especializações, mestrados profissionais e doutorados voltados para aplicação tecnológica e para o desenvolvimento local (PACHECO, 2010). Tem como missão pedagógica a integração entre ciência, tecnologia e cultura, bem como a formação para o mundo do trabalho, entendido em seu sentido mais abrangente, não meramente técnico, e para a formação de profissionais aptos a contribuir para o desenvolvimento da sua localidade de origem, principalmente das cidades do interior.

e a região de fronteira com o Uruguai têm servido de matéria-prima e matriz epistemológica das minhas atividades profissionais e acadêmicas². Meus quinze anos de experiência docente fizeram-me refletir muito sobre a própria formação como cientista social, tendo que rever muitos conceitos e funções que me foram idealizados ao longo da formação. Por conta disso, o tema da aprendizagem ocupou lugar de destaque na minha trajetória acadêmica, desde o trabalho de conclusão³ da graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), passando pela dissertação de mestrado em Educação⁴ na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), até a presente pesquisa de doutoramento em Antropologia, a partir da qual reelaboro e aprofundo temas da aprendizagem desde uma perspectiva diferente. Desse modo, as intersecções entre o meu percurso biográfico-acadêmico e o universo atual da pesquisa obedecem, portanto, ao movimento de vai-e-vem que existe entre a sala de aula e a rua, entre educação e antropologia.

² Assumindo o pressuposto de que a escola não tem o monopólio da educação, pois alimenta-se justamente do contexto amplo da vida, da cidade, das relações e situações vividas cotidianamente, criei em 2011 o projeto *Narradores de Bagé* junto com colegas e estudantes do IFSul. O objetivo foi o de construir, na companhia dos alunos e alunas, uma cartografia da diversidade das expressões culturais na cidade. Minha aposta era de que as maneiras de fazer, pensar e sentir dos moradores da cidade e do campo pudessem ser mais bem compreendidas pelos estudantes se priorizássemos a vivência e a experiência como motores do diálogo e intercâmbio entre escola e comunidades. Viver a experiência constituiu-se numa forma legítima de conhecimento. O projeto foi feito mediante a produção de narrativas visuais e textuais sobre os saberes populares de comunidades consideradas “tradicionais” do município. Os universos de investigação e ação escolhidos pelos estudantes e professores eram os das benzedadeiras, quilombolas, apostadores de corrida de cavalo em cancha reta, jogadores de futebol da várzea, comunidades de terreiros e famílias ciganas. Mais do que criarmos um mosaico de imagens e textos produzidos por estudantes, o importante era pensar esse encontro de culturas como experiência educativa que envolvesse conteúdos trabalhados no currículo da Sociologia. O resultado foi publicado em um livreto, contendo textos e imagens produzidas pelos estudantes (cf. MOURA e LIMA, 2015).

³ A monografia foi defendida em 2010 e teve como título “Imagem e conhecimento: a educação do olhar no ensino de sociologia no ensino médio”. O objetivo foi o de compreender a relação entre imagem, conhecimento da vida social e ensino de Sociologia na educação básica. Na época fiz um levantamento dos principais recursos didático visuais (fotografia, filmes, vídeos, documentários, pinturas, charges etc.) utilizados pelos(as) professores(as), e identifiquei a forma de aproveitamento desses recursos pedagógicos.

⁴ Defendi a dissertação de mestrado em 2013, sob a orientação da prof.^a Lucia Maria Vaz Peres, da PPGE-UFPEL. O tema tratou sobre a importância dos usos da fotografia na produção de vínculos entre os estudantes e a comunidade quilombola do Rincão do Inferno, na região rural de Palmas, distrito de Bagé. A fotografia despertou a “atenção imaginante” como principal finalidade das minhas aulas de Sociologia no ensino médio e serviu como catalisadora do encontro e da partilha dos saberes. A aproximação ao cotidiano dos moradores do Rincão, via experiência fotográfica, deu-se de uma maneira intuitiva e descontraída, priorizando os aspectos lúdicos, indiretos e espontâneos da aprendizagem sociológica.

Muito antes de finalizar a graduação em Ciências Sociais na UFRGS e voltar à Bagé para assumir o cargo de professor de Sociologia do IFSul, meus amigos do interior associavam minha pessoa ao ofício de percussionista, por conta da minha passagem por diferentes grupos musicais da cidade, no início dos anos 2000. Nunca aprendi a tocar bateria, mas possuía aptidão rítmica para os mais variados tambores, em especial as tumbadoras e bongôs, razão pela qual passei a praticar, estudar e a adotar esses instrumentos nas bandas de música pelas quais passei. Reconheço a presença dessa habilidade desde os tempos de criança, embora nunca tenha compreendido muito bem como eu a adquirir, já que não tenho no meu círculo familiar nenhum músico percussionista ou outro qualquer que se dispusesse a me ensinar. No entanto, lembro-me muito bem que os tamborzinhos feitos de plásticos, de latas ou de madeira estavam entre meus brinquedos favoritos de infância. Desde pequeno cresci batucando na mesa da cozinha durante jantares de família, rodeado pela sonoridade persistente dos atabaques que ressoavam dos terreiros escondidos do bairro. Como percussionista autodidata, passei posteriormente a buscar formação junto aos músicos mais experientes da cidade e frequentei algumas aulas com o amigo Flavio Dutra, professor de percussão do Instituto de Belas Artes de Bagé (IMBA). Mas a mudança para Porto Alegre, a formação em ciências sociais e os novos desafios colocados pelo trabalho docente me impossibilitaram de dar prioridade aos projetos musicais. Aos poucos, a ressonância dos tambores foi silenciando e adormecendo em mim por um longo período, até despertar novamente no contato com o candombe negro do Uruguai.

O candombe é considerado a máxima expressão das comunidades afrodescendentes uruguaias e a principal manifestação popular do carnaval do país⁵. Trata-se de uma manifestação musical secular praticada na rua por meio de cortejo, marcada principalmente pela presença dos tambores *piano*, *chico* e *repique*. O envolvimento com esses tambores ancestrais ressoou tão forte que, desta vez, resolvi dedicar atenção a eles em forma de aprendizagem, pesquisa e extensão cultural. Ainda que minhas primeiras intenções na formulação de um projeto de tese contemplassem outros temas e objetivos de recorte muito mais abrangente, a passagem pela banca de qualificação não me deixou dúvidas. O

⁵ O entendimento sobre o candombe está exposto de modo mais completo no capítulo 1.

candombe mereceria uma tese de doutorado e seria uma oportunidade para eu repensar, desde o sul, desde o Uruguai, a noção de educação até então construída na minha trajetória como professor do ensino formal, além de reavivar a paixão pela música percussiva, agora aliada à pesquisa antropológica.

Sendo assim, de maneira geral, a presente pesquisa tem a intenção de lançar novos olhares para momentos em que o ensinar e o aprender são indiretamente contemplados no decorrer de atividades e situações sociais proporcionadas pelo fazer musical *candombero*, não restrito a ambientes formais e institucionais de ensino. As ciências da educação têm buscado, recentemente, estender seus limites a outros domínios da vida. A própria noção de “educação integral”, tão em voga nos discursos oficiais, carrega o entendimento de que a formação é um processo contínuo que acontece ao longo da vida e que precisa estar em sintonia com as comunidades externas à escola, como já anunciava Paulo Freire. No Brasil, um quantidade significativa de programas e projetos implementados em governos anteriores, desde meados de 2007, como o Mais Educação, Mais Cultura, Cultura Viva, Pontos de Cultura, o Programa Escolas Interculturais de Fronteira EIF e o Encontro de Saberes⁶, refletiam (e ainda refletem) uma clara intenção de forçar positivamente uma mudança estrutural nas instituições de ensino, com forte participação de comunidades populares. Essa mudança tem como característica central a incorporação, nas escolas públicas, de práticas e saberes relativos às culturas tradicionais do Brasil.

Contudo, como observou Sandroni (2000, p. 09) para o caso específico da música, a inclusão de elementos oriundos das culturas tradicionais nos currículos escolares foi concebida “como mera adoção de novos conteúdos, a serem trabalhados de acordo com metodologias alheias ao seu contexto cultural”. Nos contextos comunitários, o conteúdo do que é aprendido é inseparável do modo como se aprende, uma vez que as noções de aprendizado

⁶ “O Encontro de Saberes é um projeto que visa promover o diálogo entre os saberes acadêmicos e os saberes indígenas, afro-brasileiros e tradicionais em geral para o processo de reconhecimento de mestres dessas tradições como docentes no ensino superior, aliando esses dois universos por meio da realização de cursos regulares nas universidades e de outras ações interculturais. O projeto foi idealizado e é coordenado pelo prof. Dr. José Jorge de Carvalho, da UnB, e conta com o apoio do CNPq, através do INCT (Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia) Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa” (HARTMANN; CASTRO, 2013, p. 114). Ver também Hartmann *et. al* (2019).

estão intimamente vinculadas à vida social das comunidades. Por conta disso, a aprendizagem em contextos culturais distintos da escola não recebeu a devida atenção dentro do conjunto de pesquisas educacionais. Mesmo quando há intenções, o olhar direcionado às práticas de aprendizagem não reguladas por sistemas formais parte das noções e categorias etnocêntricas criadas pela educação escolar. Se temos um mínimo de conhecimento sobre como ocorrem os processos de aprendizagem nas instituições educacionais, pouco sabemos sobre como a aprendizagem ocorre em momentos em que não há intencionalidade prévia e explícita na condução das práticas. A Antropologia da Educação pode oferecer contribuições valiosas sobre modos de aprender e fazer em diferentes contextos culturais.

Apesar do pouco interesse dado à aprendizagem pelos estudos etnográficos/antropológicos, como evidenciou Jean Lave (2015), não há dúvidas sobre sua importância na forma como constituímos nossas relações, para além dos sistemas escolarizados do ensino. Lave acredita também que o estudo antropológico da aprendizagem, trabalhado numa perspectiva relacional das práticas sociais, tem relevância para todos os projetos etnográficos, não somente para aqueles cujo foco é a educação. Pois “a questão ‘como aprendemos algo’ perpassa todo e qualquer aspecto da vida”, e não é possível, segundo ela, fazer etnografia sem nos depararmos com “suposições sobre aprendizagem” (LAVE, 2015, p. 45). No entanto, o tema da aprendizagem aparece ainda de forma diluída nas monografias, não indexada e nem discutida como tal (GOMES, 2015). Além do mais, as abordagens cognitivistas e racionalistas, centradas no conhecimento e na noção de representação, bem como as teorias da transmissão cultural, centradas na aprendizagem como socialização ou aquisição de cultura, compõem grande parte dos interesses antropológicos sobre a aprendizagem (LAVE, 2015, p. 38).

A relevância da pesquisa que apresento está em dedicar atenção a esse campo negligenciado das práticas educativas pelo viés da antropologia. Por conta disso, propus-me a participar e acompanhar pessoas envolvidas em situações que envolvem a aprendizagem de habilidades específicas agenciadas por tambores tradicionais do Uruguai. Tomo como foco de interesse processos que se realizam em distintos contextos, nos quais desenvolvi o trabalho de

campo: nos eventos rituais das *llamadas*, tanto as que ocorrem nos momentos do carnaval uruguaio quanto os das “saídas de tambores” em Montevideo e no interior do Uruguai. Minha participação envolve também a presença nos ensaios de *comparsas* do Uruguai, nas oficinas ministradas por tamborileiros referentes da tradição *candombera* e na relação direta com dinâmicas próprias de determinadas comunidades (*comparsas* e *agrupaciones*) com as quais tenho convivido.

Construção do campo de pesquisa

Meu envolvimento com a prática musical dos tambores de candombe começou mais profundamente em 2015, a partir da participação em projetos culturais promovidos pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras⁷, na cidade de Bagé, RS. Componho, junto a outros integrantes e instituições locais, o Comitê Gestor do Ponto⁸ e colaboro assim com a produção de ações culturais, sociais e artísticas de integração entre Brasil e Uruguai. O Ponto tem como objetivo mais específico apoiar a produção audiovisual e musical local com ênfase nas manifestações culturais das regiões em faixas de fronteiras, especialmente aquelas situadas entre Brasil e Uruguai. Utiliza o cinema e a música como ferramenta para aprofundar e difundir o diálogo cultural constitutivo destes povos da fronteira, como a estética da paisagem, os costumes, o dialeto, o folclore, os movimentos sociais e populares e o patrimônio material e imaterial.

⁷ O Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras foi criado por meio do EDITAL SEDAC Nº 11, de 22 de junho de 2012 – Edital de chamamento e seleção de entidades para o desenvolvimento do projeto “Redes RS de Pontos de Cultura. Está organizado através da parceria entre a Associação Pró Santa Tereza, a Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul e dos Programas Cultura Viva e Mais Cultura do Ministério da Cultura. Site: <https://www.pontodeculturapampasemfronteiras.com/>

⁸ O Comitê Gestor do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras é composto pelas seguintes entidades: Associação Pró Santa Tereza, Proponente do projeto; Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFSul); Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA); Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UERGS); Universidade da Região da Campanha (URCAMP); Guayí; Associação de Trabalhadoras(es) do Complexo de Empreendimentos de Economia Popular Solidário - KM 21; Sociedade Uruguaia de Socorros Mútuos; Conselho Comunitário de Segurança (CONSEG); Festival Internacional de Cinema da Fronteira; Escola Municipal de Ensino Fundamental Anna Mógliá; Prefeitura Municipal de Bagé; Associação dos Deficientes Visuais e Auditivos.

Nos dias 19 e 20 de agosto de 2015, a equipe do Ponto organizou o evento *Tambor, Canção e Poesia*⁹, em parceria com outras instituições. O evento trouxe à Bagé os músicos porto-alegrenses Mimmo Ferreira e Richard Serraria. Os artistas convidados vieram acompanhados do tambor de Sopapo, considerado um instrumento genuinamente gaúcho, de grandes dimensões, criado por negros escravizados nas charqueadas de Pelotas no século XIX¹⁰. Os músicos vieram também com o trio percussivo do candombe uruguaio, os tambores *chico*, *piano* e *repique*. Na época, Serraria estava desenvolvendo sua tese de doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Letras, a partir de canções que compõem o projeto *Mais Tambor Menos Motor*, coordenado pelo próprio autor. O processo de criação de canções foi pensado por ele desde a “perspectiva de uma cancionística em consonância com o tambor sopapo” (SERRARIA, 2017, p. 06), elemento que assinala, segundo ele, a contribuição negra para a construção do estado do Rio Grande do Sul. Serraria demonstra em sua tese que o tambor de Sopapo “faz parte de uma linha direta com ancestrais fundadores daquilo que precisa ser revisto como “gauchidade” (SERRARIA, 2017, p. 81). Mimmo Ferreira, músico percussionista nascido em Santana do Livramento, fronteira com Rivera (Uruguai), foi um dos criadores do projeto *La Uruleyra*, um espaço de reflexão que visava tecer as relações históricas do candombe afro-uruguaio com o sopapo afro-gaúcho. Para nosso interesse e espanto, Mimmo e Serraria partiram da constatação histórica da presença do sopapo nas regiões do Prata, no século XVIII, sob o nome de Sopipa¹¹, um antigo tambor que cumpria, nos candombes, a função de quarto elemento, junto aos outros três tambores tradicionais do Uruguai, bem como da presença do Candombe da Mae Rita no final do século XIX em Porto Alegre,

⁹ O projeto só foi possível graças ao envolvimento de pessoas ligadas ao NEABI do IFSul Campus Bagé, ao curso de música da Unipampa, ao Laboratório de Leitura e Produção Textual (LAB e Junipampa), à Secretaria Municipal de Educação, ao Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras e tantos outros parceiros(as) que ouviram o chamado dos tambores (ver MOURA; DE CARVALHO LEITE, 2015).

¹⁰ Para conhecimento sobre as origens e transformações do tambor sopapo, ver Maia (2008).

¹¹ O termo Sopipa aparece no *Glosario de Afro Negrismos Uruguayos* (1999), de Alberto Brito Serrat (SERRARIA, 2017, p. 104). Mencionei esse dado aos meus amigos *candomberos* do Uruguai, mas eles não reconhecem o sopipa como o quarto tambor, e sim o bombo, que também possuía um som mais grave. Os antigos tambores do candombe uruguaio, os que se usava nas Salas de Nação do período colonial, eram o *Macú*, *Bombo* e *Congo* (OLIVERA CHIRIMINI e VARESE, 2008). Depois eles se transformaram e mudaram de nome, e o bombo permaneceu até pouco tempo atrás.

praticado com sopapo e elementos das congadas afro-brasileiras (SERRARIA, 2017, p. 104). Esses dados costuram relações e atravessamentos entre histórias vistas anteriormente como independentes e separadas por cortes nacionalistas. Esse cruzamento dos tambores diz respeito à confluência transfronteiriça de ritmos afro-sul-americanos, um exemplo de que os tambores não respeitam fronteiras.

A programação do evento *Tambor, Canção e Poesia* com os artistas porto-alegrenses, estava organizada em três momentos distintos: oficinas de percussão para estudantes¹² da Unipampa e do IFSul, palestras musicadas¹³ para docentes da rede municipal, estadual e federal e um show de encerramento¹⁴ na Sociedade Uruguiaia, espaço cultural originado em 1928, mantido até hoje por sócios e dirigentes, dentre os quais estão os integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. A realização do evento cultural foi uma oportunidade de revivermos a história do Rio Grande do Sul através de ritmos afro-diaspóricos e de repensarmos os caminhos da mitologia gaúcha na cidade fronteiriça, reconhecendo o legado deixado por ícones da cultura popular do estado, dentre eles Mestre Giba-Giba¹⁵, Mestre Baptista¹⁶, Mestre Chico¹⁷,

¹² A Oficina de Sopapo e Candombe aconteceu no turno da noite do dia 19 de agosto de 2015, sob responsabilidade do prof. Matheus Leite, professor da Unipampa. O público presente era, na maioria, estudantes do curso de Licenciatura em Música da UNIPAMPA e alunos secundaristas do IFSul Campus Bagé.

¹³ A palestra musicada aconteceu na manhã do dia 19 de agosto de 2015, no Teatro Santo Antônio, localizado no Centro Histórico Vila de Santa Thereza. Intitulada *Cultura afro-brasileira: artigo Sopapo*, foi ministrada por Richard Serraria e destinada especialmente a professores e professoras da rede pública municipal de ensino.

¹⁴ O ciclo de palestras, oficinas e intercâmbio cultural proporcionado pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, foi encerrado na noite do dia 20 de agosto de 2015 com o show e confraternização com os músicos Richard Serraria, Mimmo Ferreira, professores e alunos do Curso de Música da UNIPMPA.

¹⁵ Giba Giba foi um importante percussionista, pesquisador e ativista da cultura negra do Rio Grande do Sul, reconhecido nacionalmente. Natural de Pelotas, foi considerado um dos maiores expoentes no uso do tambor de sopapo, instrumento que representa a identidade musical negra sul-rio-grandense.

¹⁶ O pelotense Neves de Meireles Baptista foi um dos responsáveis pela revitalização do tambor sopapo, junto com o músico Giba-Giba. Foi carnavalesco profissional, ritmista, ensaiador e mestre de baterias em escolas de samba e blocos como Estação 1ª do Areal, Academia do Samba, Imperatriz da Zona Norte e General Telles. Foi reconhecido como Mestre *Griô* pelo Ministério da Cultura, no ano de 2006.

¹⁷ Francisco Paulo Jorge Pinto, nascido em Pelotas em 1953, é músico, cantor, percussionista, mestre sala, ator, contador de histórias populares africanas e afro-brasileiras e estudioso da língua yorubá. Foi um dos fundadores do movimento negro de Pelotas.

Mestre Paraquedas¹⁸ e Mestra Sirley Amaro¹⁹ (cf. MOURA; DE CARVALHO LEITE, 2015).

Esse foi o início de uma longa relação que viríamos a ter com a prática musical do candombe afro-uruguaio. Posteriormente, Mimmo nos colocou em contato com Fred Parreño e outros *candomberos* de Rivera, e um ano depois, em abril de 2016, demos início em Bagé ao projeto *Tambor Sem Fronteiras*, coordenado por agentes culturais do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, em parceria com o curso de música da Universidade Federal do Pampa (Unipampa), o Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul Campus Bagé), a Sociedade Uruguaia e o Consulado do Uruguai em Bagé. O projeto, sem fins lucrativos, foi criado com o objetivo de buscarmos conexões com as cidades que estão na região de faixa de fronteira, tendo como enfoque a musicalidade negra do candombe e sua presença nos territórios de fronteira. Outro objetivo foi o de divulgar e consolidar a prática do candombe no lado brasileiro, sobretudo em Bagé, a partir da perspectiva transfronteiriça, em contato direto com *agrupaciones* e *comparsas* do Uruguai. A cidade de Bagé está situada próximo das cidades uruguaias de Vichadero, Aceguá, Melo e Rivera, municípios que foram inseridos no roteiro do projeto, configurando um corredor cultural de faixa de fronteira com foco na circulação dos tambores. A finalidade era a de valorizar, apoiar e movimentar a circulação de grupos *candomberos* existentes nessas regiões, por meio de um trabalho colaborativo que pudesse, futuramente, gerar renda para as *comparsas* do interior do Uruguai. Trabalhar na difusão do candombe no lado brasileiro equivale a pensar na criação de uma rede ampla de afetos e alianças táticas com a finalidade de darmos visibilidade à musicalidade negra da região, protagonizada pelo *cruce* de tambores e pelo encontro criativo entre pessoas dos dois países.

¹⁸ Eugênio da Silva Alencar é músico gaúcho, compositor, documentarista, poeta, desenhista e contador de histórias (*Griô*).

¹⁹ Sirley da Silva Amaro, falecida recentemente, foi uma ativista cultural de Pelotas e mestra Griô reconhecida em 2017 pelo Programa Cultura Viva. Apaixonada por carnaval e exímia costureira, Sirley participava de diversas ações culturais como forma de manter viva as histórias de sua ancestralidade, que se confundem também com a memória da cidade de Pelotas. Antes de falecer, recebeu da Universidade Federal de Pelotas o Título de Doutora Honoris Causa, sendo a primeira mulher negra a receber essa máxima honraria por parte da Universidade. Mestra Sirley deixou importante legado para as gerações presentes e futuras.

Depois de muita negociação, encontros e conversas, além da venda de roupas usadas em brechós beneficentes, conseguimos adquirir os três primeiros tambores de candombe (uma *cuerda*, ou seja, o conjunto dos três tambores). Esse feito deveu-se muito à iniciativa e esforço da amiga Adriana Gonçalves, ativista cultural e coordenadora do Ponto de Cultura. Em contato com o educador cultural Fred Parreño, da ONG Mundo Afro de Rivera, Adriana articulou a compra dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, encomendados do grupo *Elumbé*, de Montevideo, feitas pelo artesão uruguaio Marcelo Puga. Depois de prontos, os tambores saíram de Montevideo em direção à cidade de Rivera, sendo recebidos na Rodoviária por integrantes do Ponto de Cultura (Lisandro Moura, Adriana Gonçalves, Matheus de Carvalho Leite, José Daniel, Tanara Lucas, Edson Larronda e Ivan Vargas) e tamborileiros de Rivera: Fred Parreño, Sebastian Barcelona e Cindy Parreño. Na ocasião já organizamos e participamos dos primeiros *talleres* (oficinas) intensivos, gravados em vídeo, com a finalidade de dar início à aprendizagem da prática musical dos tambores. Posteriormente, num contato permanente com grupos de candombe de Rivera, Melo e Montevideo, começamos o processo de criação e consolidação do grupo de candombe de Bagé, a *Grillos Candomberos*²⁰.

A *cuerda* de tambores foi “batizada” pelo grupo de Rivera, que foi a Bagé para realizar mais oficinas e inaugurar um primeiro toque de candombe com o nosso grupo, aberto ao público, na Sociedade Uruguaia, local onde acontecem hoje os encontros semanais. Com o passar dos anos o grupo foi crescendo, mais integrantes aderiram ao projeto e os encontros na Sociedade passaram a acontecer com mais frequência e sempre com a presença de um público expressivo. Até o momento, a *Grillos Candomberos* conta com um total de nove tambores (dois *pianos*, dois *repiques* e cinco *chicos*) e figurinos típicos para tamborileiros(as) e bailarinas. O grupo envolve hoje a presença de professores do IFSul e Unipampa, músicos percussionistas, estudantes do curso de música e de letras da Unipampa, bailarinas, agentes culturais, ativistas do movimento negro local e simpatizantes da cultura popular uruguaia, num total de treze integrantes, a saber: Lisandro Moura, Adriana G. Ferreira, Matheus de Carvalho

²⁰ O nome da *cuerda* surgiu espontaneamente durante um ensaio na casa do prof. Matheus, integrante do grupo. Era noite e o som emitido pelos grilos do pátio soava no ritmo da *madera* do candombe: cri cri cri, cri cri. Eram os *grillos candomberos*!

Leite, Felicíssimo Franco, Andresa Xavier, Rosiméri Goulart, Danieli Geissler, Antoniel Lopes, Greice kvietinski, Rodrigo Bordón, Andressa Correa, Roger Gomes e Kika Simoni.

Desde meados de 2015, quando surgiu, o grupo vem passando por um processo de formação musical através de estudos, oficinas, ensaios abertos na Sociedade Uruguiaia (berço do candombe bageense), desfiles em Bagé e cidades vizinhas, bem como em apresentações de performances musicais com dança em diferentes locais da região. Quando compramos os primeiros tambores e realizamos as primeiras oficinas, um conjunto de laços foi se constituindo, para além do aspecto unicamente musical que caracteriza a performance dos tambores. O candombe era também um motivo para se encontrar, para juntar pessoas e produzir algo em comum. Além disso, a simples junção e exposição dos tambores na rua já fazia acontecer coisas e situações àqueles que estavam dispostos a chegar junto, a querer aprender. No entanto, à medida em que os tambores passam a ser deslocados do seu lugar de origem (Montevideo) para adentrar no lado brasileiro (Bagé), ganham uma conotação nova, gerando afetos, efeitos e controvérsias em torno da relação entre os fundamentos da sua prática e as formas de aprendizagem que estavam ao nosso alcance, gerando processos de ressignificação e ressemantização²¹. Os deslocamentos e cruzamentos de fronteiras implicam não apenas a restrição legal e geográfica entre nacionalidades distintas e controles aduaneiros, mas também a existência de fronteiras subjetivas, éticas, de *ethos*, de códigos e corpos diferentes.

Apesar de estarmos tão próximos do Uruguai, a cultura do candombe era completamente desconhecida dos bageenses e da maioria dos integrantes da *Grillos Candomberos*. Ao chegarem em Bagé, os tambores *chico*, *repique* e *piano* provocavam estranhamento na população dos arredores da Sociedade Uruguiaia, onde realizamos os ensaios e toques abertos ao público. O termo

²¹ As pesquisas etnomusicológicas de Mario Maia apontam também esses processos de ressignificação e ressemantização ocorridos a partir da circulação e deslocamentos do tambor de sopapo. Segundo Maia, “após transpor fronteiras do Atlântico, o tambor foi apropriado nas celebrações dos escravos e reapropriado no século seguinte pelos percussionistas das baterias das escolas de samba em Pelotas e, por fim, reapropriado mais uma vez e ressemantizado por músicos populares gaúchos e grupos de dança afro em Pelotas e Porto Alegre, a partir do ano 2000. (MAIA, 2013, p. 220).

“candombe” é ainda hoje confundido com “candomblé”, religião de matriz africana. Para uma parcela significativa da população bageense, o som dos tambores era percebido moralmente como perturbador da ordem e da boa convivência. Alguns moradores, indignados com os ensaios constantes, chamavam a polícia, faziam abaixo assinado e reclamavam para as autoridades locais, referindo-se à prática sempre em tom pejorativo como “baderna”, “bagunça” etc. Para os aprendizes da prática, o candombe era visto, no início, tão-somente como um ritmo musical desprovido da conotação com a ancestralidade que o originou e com as formas de vida que tornaram possíveis a sua sobrevivência como prática rotineira em Montevideo. Eu observava, muitas vezes, que não havia, de nossa parte, a necessária disposição em respondermos às demandas do tambor (cuidado, conserto, manutenção, transporte, disponibilidade de tempo, comprometimento com ensaios mais frequentes). Seu uso dependia mais do aprendizado de algumas técnicas musicais do que da experimentação de um outro modo de vida, com devidos compromissos e responsabilidades. Assim, a mudança de valor dos tambores estava associada aos desvios do seu lugar de “origem”. Os vínculos afetivos com os tambores foram sendo construídos e ressignificados lentamente, à medida em que a prática dos toques e o intercâmbio com *comparsas* do Uruguai foram se tornando mais frequentes e mais significativos para os integrantes do projeto.

No processo de iniciação dos(as) integrantes brasileiros(as) da *Grillos Candomberos*, era fundamental, portanto, levar em consideração o reconhecimento dos fundamentos sociais, históricos e políticos que perpassam a cultura dos tambores afro-uruguaios, pois conforme dizem os tamborileiros mais referentes, *los tambores no suenan sin razón*. Entender essas razões era, ao mesmo tempo, não reproduzir atitudes colonialistas que concebem esse movimento de abertura ao desconhecido nos termos da “apropriação cultural”²²

²² A expressão pode parecer pleonástica, já que é difícil imaginar uma cultura que não seja feita de “apropriações” e uma “apropriação” que não seja “cultural” (devo essa observação ao prof. Idelber Avelar, em uma discussão virtual). No entanto, a expressão deve ser pensada nos termos colocados por atores dos variados movimentos sociais que a utilizam com intenções precisas. O babalorixá e antropólogo Rodney William define o conceito da seguinte maneira: “Apropriação cultural é uma ação praticada por grupos dominantes e seus indivíduos. Consiste em se apoderar de elementos de outra cultura minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e sem permissão, eliminando ou modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esse mesmo grupo dominante” (WILLIAM, 2019, p. 38). Sendo assim, para uma parcela do movimento negro, por exemplo, a acusação de apropriação

ou do exotismo suscitado pelos tambores. Mesmo que o conteúdo do fascínio incorra a todos os que se deparam com o ritmo sincopado dos tambores, esse conteúdo é menos contundente que os questionamentos profundos aos modos de vida hegemônicos, colonialistas e racistas propiciados pela presença dos tambores. Veremos, ao longo do trabalho, que o candombe é, fundamentalmente, a possibilidade concreta de repensar nosso modo de viver e de estar presente com o outro, um novo regime da atenção e percepção das relações sociais marcado pela sensibilidade antirracista.

Antes do projeto *Tambor Sem Fronteiras*, por exemplo, minha própria relação com o candombe era de uma admiração superficial e de uma curiosidade insistente para entender a dinâmica rítmica dos tambores. Para quem cresceu com o ouvido formado por outros compassos e outros tambores, compreender o tempo rítmico e a conversação entre os tambores *chico*, *repique* e *piano*, é um exercício extremamente difícil. Os toques de candombe me pareceram, no início, muito confusos e enigmáticos, demasiado entrecruzados e difíceis de decifrar. Essa sensação advém, acredito, da nossa pouca familiaridade com a música afro-americana unicamente percussiva de ritmo contramétrico, como é o caso do candombe, cuja acentuação se dá numa nota que parece estar fora de lugar, fora do tempo. Essa percepção, acredito, é fruto do processo de colonização da escuta musical a que somos constantemente submetidos. Os meus amigos não uruguaios comunicam a mesma sensação de estranhamento quando ouvem pela primeira vez o som dos tambores na rua. A constância rítmica, sem muitas variações melódicas, lhes provoca certo incômodo. Mesmo antropólogos como o Sir Evans-Pritchard (2014 [1928], p. 24), que tinha consciência do seu “pouco conhecimento musical”, reconhecia que as melodias africanas parecem, ao ouvido destreinado, ter pouca variação de sons. Em sua análise clássica sobre

cultural é acionada, em parte, quando um determinado objeto ou manifestação cultural pertencente ao patrimônio cultural africano é utilizado por grupos não negros de modo a fazer esquecer os autores legítimos de tal prática ou artefato, beneficiando os brancos como únicos recebedores dos lucros obtidos pela apropriação. Quando a relação é operada dessa maneira, é provável que os artefatos apropriados e o próprio grupo que o originou tornar-se-ão uma simples caricatura, esvaziando seus sentidos sociais, políticos e simbólicos. Um exemplo disso, frequentemente citado por meus interlocutores, é a conversão do candombe em um símbolo da identidade nacional uruguiaia, operada pelo Estado. O tema é vasto e tem gerado enormes controvérsias para saber se uma determinada interação ou tradução cultural é realmente uma forma de apropriação injusta (ver, por exemplo, ASEGA; BHABHA *et.al.*, 2017; e WILLIAM, 2019).

a dança da cerveja (*gbere buda*) praticada pelos azande do norte da África Central²³ (também acompanhada por tambores), o antropólogo britânico reconhecia nossa equivocada tendência a “estimar a diferença melódica pelo seu grau de semelhança com canções europeias”.

Outras pessoas que me comunicavam sua impressão sobre o candombe uruguaio demonstravam ter dificuldades de distinguir a função específica de cada tambor durante a execução musical. A impressão deles era de que cada músico toca o que bem quiser e da forma como quiser, de modo que a noção de musicalidade, técnica e fundamento rítmico não lhes parece familiar, dificultando assim a sua apreciação. “Candombe é puro barulho”, como disse o amigo Miguel Gonzales, cubano que hoje vive em Bagé. A frase foi proferida em tom jocoso e provocativo, na ocasião em que discutíamos as relações da música cubana com o candombe uruguaio. Miguel referia-se, obviamente, ao candombe de *comparsa* e de *llamada*, realizado por cortejo de tambores na rua, e não ao *candombe canção* ou *candombe fusión*, este considerado mais familiar ao ouvido devido à presença de instrumentos melódicos. Em outra ocasião, ouvi de um morador dos arredores da Sociedade Uruguaia, onde ensaiamos semanalmente, a curiosa associação entre o toque dos tambores de candombe na rua com uma “carreira de cavalos em cancha reta”. Cheguei a pensar, na hora, que o problema mesmo era a péssima qualidade do toque que praticávamos em Bagé. Mas, com toda modéstia e humildade, certamente não era esse o caso. Mesmo que esses exemplos tenham sido lançados em conversas de tom descontraído, eles têm relevância para nós, tanto por sua recorrência em diferentes situações e com distintas pessoas quanto por estar associada às experiências variadas de escuta, provocadas por sensações mais do que por julgamentos preconceituosos. E é preciso que se saiba que não há juízo depreciativo em falarmos de movimentos galopantes, desde que se considere a ideia de força que esses movimentos evocam. E a força tem tudo a ver com o candombe.

²³ Publicada em 1928 no *África: Journal of the International African Institute*, sob o título *The Dance*, o texto era pouco conhecido do público acadêmico até sua tradução ao português e publicação no Brasil na coletânea de estudos clássicos sobre rituais e performance organizada por Cavalcanti (2014). O trabalho de Evans-Pritchard conferiu à prática ritual da dança um lugar importante nos relatos etnográficos, devido a sua importância em termos de “função social”, tão caro à abordagem estrutural-funcionalista.

Assim, a noção de “barulho” invocada e compartilhada na experiência social da escuta dos tambores não deve ser confundida com um tipo de agressão explícita e inadequada decorrente de uma má execução musical. Ela é, ao contrário, uma forma de expressar o estranhamento causado pela complexidade rítmica dos tambores e pela apresentação de novos registros sensíveis para a experiência sonora, mais dissonantes e intensos (ou galopantes). No capítulo 6, com o auxílio de estudos da etnomusicologia, veremos como essa percepção etnocêntrica da escuta tem a ver com o efeito da estrutura polirrítmica do candombe. Essa estrutura está baseada na repetição permanentemente diferente dada pelo cruzamento de ritmos assimétricos subordinados a um pulso constante. Ou seja, embora o ritmo seja repetitivo, sempre ouvimos dele algo diferente.

Essa musicalidade requer também formas sociais não habituais de participar e experienciar a música dos tambores, uma vez que o candombe é realizado no ambiente da rua e envolve, assim, junções públicas e formas coletivas de expressão, o que atesta a importância do ambiente e da recepção na composição da experiência sonora. Conceber o candombe exclusivamente como um gênero musical seria um reducionismo, pois não leva em conta a maneira e o contexto local em que essa música é produzida, no ambiente público da rua.²⁴ Para além das representações sociais e da comunicação simbólica envolvidas no processo, o interesse pela experiência da escuta musical e pela participação comunitária geradas pela poliritmicidade dos tambores passa também pela consideração de sua própria ressonância e capacidade de contágio (NANCY, 2002)²⁵ ou pelas “tecnologias de encantamento” (GELL, 1992), o que, nos termos *candomberos*, estão associadas ao modo como “*la cuerda suena*”.

²⁴ Reily, Toni e Hikiji (s/a) têm chamado esse processo participativo de “musicar local”, um conceito que busca conjugar a ideia de “música local” (FINNEGAN, 1989) com a expressão “*musicking*”, cunhada por Christopher Small (1989). O conceito engloba formas diversas de engajamento musical para além da produção, circulação ou gravação da música em si. Nas palavras das pesquisadoras: “Ao atrelarmos o musicar ao local, buscamos investigar como o musicar constrói a localidade e como é construído por ela. Ao dar foco à localidade da atividade musical, pretende-se chamar atenção para o papel da música na articulação deste contexto, independentemente da origem do estilo em questão. Localidades são contextos dinâmicos; são pontos de encontros contínuos entre pessoas, ideias, práticas, tecnologias, objetos que vão convergindo no local ao longo do tempo.” (Projeto Temático Fapesp “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia” - processo 2016/05318-7, p. 01). Ver também Villela et. al. (2019).

²⁵ Seguimos as sugestões de Jean-Luc Nancy (2002), para quem a participação pela escuta sensível se dá por “ressonâncias”, “contágios” ou “contiguidade metonímica”, e que não está limitada pelo significado ou pelo efeito de representação que suscita.

Mais que um problema relativo à “cultura” ou valores éticos e sociais dos sujeitos da escuta, trata-se de uma questão de tom, de timbres, de forças, de pulsações, intensidades, sensações, velocidades variáveis e combinações rítmicas diversas, as quais caracterizam, ao menos, os três tipos recorrentes de toques da tradição do candombe (*toques madres*): *Cuarem*, *Ansina* e *Cordón*. Veremos que esses estilos rítmicos geram, no público participante, diferenças de intensidades catárticas.

Construção do problema de pesquisa

A convivência com os tambores, motivada pela criação do projeto *Tambor Sem Fronteiras*, provocou-me inquietações constantes devido ao vasto universo que o candombe de rua (candombe de *llamada*) proporciona, tanto no seu aspecto musical como nas dinâmicas afetivas proporcionadas pelas formas de socialidade em que está inserido. Essa convivência envolveu “imersões participantes” (MITCHEL, 1997), conversas e convívio com interlocutores da pesquisa, participações em *talleres* de candombe, apresentações musicais em Bagé, bem como a participação como tamborileiro em ensaios semanais de diferentes *comparsas* do Uruguai, incluindo aí as *llamadas* de San Baltazar e os desfiles dos carnavais de Montevideo, Melo e Rivera dos dois últimos anos. Desde então, uma nova concepção sobre educação, ensino e aprendizagem, fortemente marcada por aspectos inapreensíveis, foi aos poucos se insinuando e exigindo de mim maior atenção e reflexão.

A partir da inserção como tamborileiro aprendiz nas performances musicais de rua do candombe afro-uruguaio, privilegio em minha abordagem as situações sociais de aprendizagem com foco nos ensaios de *comparsas*, nas oficinas ministradas por tamborileiros referentes e no fenômeno das *llamadas* e *salidas de tambores*. As “*llamadas*” correspondem a momentos rituais e festivos historicamente protagonizados pela coletividade negra afrodescendente de Montevideo e do interior do país. São realizadas através de cortejo de rua composto por múltiplas formas expressivas, como música percussiva, dança, pinturas, dramatizações, figurações e símbolos ancestrais africanos. Grande parte do saber difundido entre gerações, a respeito da cultura dos tambores,

provém das formas de socialidade dos antigos *conventillos* e das atuais associações de bairro (*comparsas* ou *agrupaciones*) presentes em diferentes cidades do Uruguai.

Apresento, a partir disso, uma hipótese em torno da noção de aprendizagem orientada pelos tambores *chico*, *repique* e *piano*. Como veremos ao longo do trabalho, a sonoridade desses tradicionais tambores uruguaios envolve um diálogo polirrítmico e sincopado realizado por meio de perguntas e respostas, de entradas e saídas, de *arreglos*²⁶ e cortes e de subidas e baixadas. Segundo o antropólogo e etnomusicólogo Luis Ferreira, esse modo de execução é característico dos sistemas simbólicos musicais da cultura afro-atlântica presente nas américas (FERREIRA, 2001). Consequentemente, a conversação rítmica complexa e difusa demanda dos tamborileiros tanto o reconhecimento histórico da prática quanto a aprendizagem de habilidades técnicas, corporais e perceptivas. Situo a aprendizagem *candombera* conforme as seguintes habilidades socialmente situadas: aprender a escutar, aprender a *enlonjar*, aprender a *templar*, aprender a caminhar, aprender a *llamar* e a *contestar* e, por fim, aprender a fazer *subir*. Isso envolve tanto as habilidades técnicas do fazer musical dos tambores quanto a aprendizagem performática multissensorial relacionada ao movimento e à expressão corporal.

Tais habilidades, no entanto, não são fornecidas como representações de conteúdo ou informações disponíveis aos leigos, tampouco há uma fronteira nítida entre quem ensina e quem aprende. Estamos lidando, portanto, com aprendizagens que acontecem na vida social para além dos contextos institucionais de ensino. Quando surgem tentativas de sistematização formal da execução musical, os tamborileiros referentes da tradição *candombera* reagem reivindicando o sentido emocional do candombe, associado a uma aprendizagem inapreensível, algo que “*no se enseña*”, que “*no se puede explicar*” porque “*es un sentir*”. Isso foi observado também por Ferreira (2008), que considera o candombe como expressão do indizível, o que nos convida a levar a sério a ideia corrente de que, no candombe, “ninguém ensina nada a

²⁶ Durante o trabalho optei por usar o termo nativo, em castelhano, ao invés da tradução literal “arranjo”. “*Arreglo*” me soa como algo enjambrado espontaneamente e por isso parece ser mais fiel ao sentido dado pelos interlocutores do que a palavra “arranjo”, a qual remete, no meu entender, a um formato mais operacional e sistematizado de estrutura musical.

ninguém”. Nesse sentido, a hipótese que defendo é de que, para compreender o processo de ensino/aprendizagem do candombe, é preciso deslocar nossa atenção exclusiva sobre as relações humanas para considerar, de modo mais amplo, o engajamento dos praticantes com um mundo mais que humano, o mundo social dos tambores. Mais do que tentar saber como alguém aprende a tocar, o importante é compreender também o que os tambores podem ensinar.

Os tambores afro-uruguaios aparecem aqui como forças em si, para além de suas atribuições, representações e significações. Assim, proponho situar as relações de aprendizagem no candombe não como formas discursivas de transmissão cultural entre gerações sucessivas, mas como “práticas de atenção” (INGOLD, 2018) dirigidas aos tambores, verdadeiros “mestres” responsáveis pelo processo de ensino e aprendizagem. Essas práticas envolvem a confluência de um conjunto de intensidades *afectivas* dadas por agenciamentos complexos envolvendo pessoas, tambores, materiais (*lonjas, palos e talíns*), substâncias (fogo), *comparsas*, ambiências sonoro-visuais e habilidades performáticas. A noção de agenciamentos (*assemblage*) é pensada, aqui, nos próprios termos *candomberos* enquanto categoria nativa definida como *arreglos*. O objetivo da pesquisa é, portanto, dedicar atenção às ações performáticas da aprendizagem levando em conta essa relação entre tamborileiros, tambores, acessórios, artefatos, substâncias e as ambiências sonoras, visuais e rítmicas presentes no momento das *llamadas*. Afinal, podem os tambores ensinar? Que noções do aprender estão implicadas nesse processo? Como o diálogo sincopado dos tambores *chico, repique e piano* atua nas experiências de aprendizagem? Enfim, quais as implicações epistemológicas e ontológicas presentes numa aprendizagem mediada por tambores tradicionais do Uruguai?

As responsabilidades e compromissos cotidianos firmados a partir das demandas dos tambores e das relações de amizade com tamborileiros(as) geram efeitos emocionais desconhecidos até então, provocando uma transformação intensa baseada na aprendizagem de novas habilidades rítmicas, corporais e perceptivas. Os efeitos dessa convivência com os tambores foram crescendo em meio ao meu envolvimento com integrantes da *Agrupación de Negros y Lubolos Kamunda* (de Melo), da *Comparsa Llave 13* (de Melo), da *Agrupación de Negros y Lubolos Biricunyamba* (de Rivera) e da *Comparsa*

Inclusiva Balelé (de Montevideo). Mais do que criar e consolidar um grupo de candombe em Bagé, com a finalidade de valorizar e difundir a cultura dos tambores na cidade, eu me via agora imerso num processo de participação no qual o candombe passou a ser, mais do que tudo, uma nova orientação de vida.

Para pensar a aprendizagem pela via dos tambores, recorro ao auxílio teórico de Tim Ingold e sua abordagem ecológica da aprendizagem, centrada na “educação da atenção” e na indissociabilidade entre ação e percepção. Ingold (2010, 2015a, 2016, 2018) tem se dedicado a elaborar de maneira provocadora novos problemas sobre educação e aprendizagem, rompendo com as teorias que postulam a separação entre natureza e cultura, pessoas e ambientes. Obviamente que minha intenção não é chamar Ingold para discutir candombe, mesmo que ele pudesse até se sair bem no toque do tambor. Os usos que faço de sua obra restringem-se à importância de alguns aspectos teóricos de suas proposições analíticas, os quais considero úteis para pensar o fazer *candombero*. Principalmente aqueles que dizem respeito à ideia de que “a vida social (...) ultrapassa toda forma de determinação cultural” (INGOLD, 2019a, p. 14). Isso quer dizer que a cultura não pode ser entendida como abstrata e anterior às práticas sociais e aos processos relacionais, como se fosse uma espécie de programa ou código imposto aos comportamentos. Isso abre caminho para a crítica, bastante controversa, inclusive, da educação como “transmissão cultural entre gerações”. Segundo o autor, essa ideia, muito difundida pelas abordagens cognitivistas, culturalistas e pelas teorias da representação, distorce o propósito e o significado da educação ao situar o ato de ensinar e aprender como sendo unicamente decorrente da função da mente, ou seja, das intenções subjetivas humanas. Ao refutar o modelo da transmissão, Ingold situa as práticas do aprender em sua “constituição mútua” e em seu “nascimento contínuo”, isto é, no próprio fluxo das ações, e não nas intenções subjetivas prévias, muito menos nas informações supostamente prontas e pré-codificadas que seriam simplesmente passadas/transferidas de uma pessoa a outra. Para Ingold, os processos educacionais são processos criativos gerados no decorrer da vida e em presença de materiais ativos. A partir desse escopo teórico é que eu justifico a possibilidade real de pensarmos uma aprendizagem orientada pelos tambores e suas propriedades materiais entendidas como coisas

vivas. Essa proposição está em consonância com as mudanças paradigmáticas da antropologia do século XXI, uma antropologia não restrita ao universo antropocêntrico.

Consequentemente, e apoiando seus estudos nos argumentos dos filósofos John Dewey e Jan Masschelein, Ingold (2018) defende que a educação não é um método de transmissão, mas uma prática de atenção, ou seja, um movimento da vida que se desdobra num mundo mais que humano. Para Ingold, a atenção é o modo fundamental de estar no mundo. Nesse processo, o antropólogo britânico prioriza as habilidades (*skills*), reconhecendo-as como desempenho de um gesto que envolve o acoplamento íntimo entre percepção e ação, bem como a presença de movimentos gestuais e rítmicos postos em funcionamento no desenrolar das atividades práticas (INGOLD, 2015a). Dessa forma, ele dá continuidade aos trabalhos iniciados anteriormente pelo antropólogo Gregory Bateson (1972, 1986), no que se refere à abordagem ecológica da aprendizagem.

Esta pesquisa mostra, portanto, como as pessoas vivem tipos bem diferentes de engajamento aprendiz, os quais dependem do modo como elas se relacionam com os tambores, no contexto das *llamadas* de candombe. A aprendizagem mediada por tambores está associada aí à prática participativa (*fazer com*), à “ex-posição” e atendimento aos outros e às coisas da vida, marcadas pelo ouvir, observar e sentir (INGOLD, 2016, p. 25). Isso requer, de nossa parte, acompanhar os tamborileiros nos processos musicais envolvidos no cortejo dos tambores, dando atenção especial ao campo de suas práticas performáticas, ou seja, àquilo que eles fazem quando estão com os tambores, e não somente aquilo que dizem sobre os tambores. Impossível trazer essas questões para o debate sem considerar ao mesmo tempo a possibilidade de repensarmos as confluências entre antropologia e educação, numa dimensão prática, política e plurirracional. Os desafios teóricos da pesquisa passam, portanto, pela composição de uma “aprendizagem *candombera*” firmada na relação entre pessoas-tambores-peles-madeiras-fogo-sangue-ambientes, e atenta ao diálogo polirrítmico dos tambores, incluindo a relação entre base, métrica e improviso (respectivamente as funções dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, como veremos ao longo do trabalho).

Antropólogo tamborileiro: composições metodológicas

A participação como tamborileiro e integrante de diferentes *comparsas* de candombe me coloca numa nova posição. De professor da educação básica formal e pesquisador em antropologia, passo a experimentar também o lugar do aprendiz, num diálogo entre pesquisa antropológica, aprendizagem performática e produção cultural. O antropólogo-pesquisador passa, então, a fazer parte de uma zona liminar e fronteira, pois é parte da própria pesquisa que realiza, na condição de aprendiz. Ao mergulhar na cultura do candombe, busca extrair lições da relação com tambores, para as quais dedicará atenção com a finalidade de renovar sua compreensão sobre processos de aprendizagem em geral.

A aposta no aprendizado dos toques dos tambores *chico*, *repique* e *piano* tem implicações metodológicas importantes que merecem algumas considerações. Primeiro, porque minha aproximação ao universo do candombe, num primeiro momento, não estava relacionada à intenção prévia de realizar uma pesquisa de doutorado sobre o assunto. A aproximação surge, primeiramente, do meu envolvimento no projeto *Tambor Sem Fronteiras*, conforme descrevi acima. A ideia de tornar as relações com *comparsas* e *agrupaciones* de candombe de Montevideo, Melo e Rivera em campos de pesquisa antropológica, deu-se posteriormente na medida em que meu interesse e envolvimento foram crescendo e tomando grande parte da minha rotina na cidade, constituindo-se no modo como passei a organizar minha vida, projetos e relações pessoais. No início não havia um roteiro que delimitasse minhas inserções como pesquisador em diferentes territórios da fronteira. Não escolhi meus interlocutores, nem os grupos com os quais trabalho, e tampouco respondo a um interesse formal, institucional ou utilitário ao apresentar esta proposta. Os contextos de pesquisa foram me aparecendo mais ou menos de acordo com um fluxo de acontecimentos ao acaso, os quais eu não podia mais ignorar.

Por conta disso, minha identidade entre os grupos *candomberos* estava associada à de tamborileiro aprendiz, com a diferença significativa de que eu era alguém “de fora”, ou seja, um brasileiro que havia formado um grupo de candombe no Brasil e, conseqüentemente, alguém que precisava, na visão

deles, beber diretamente na fonte. Havia e ainda há, obviamente, um entusiasmo por parte dos meus amigos tamborileiros com o crescimento das práticas de candombe em Bagé, o que lhes demandava também uma atenção em relação ao modo como estávamos difundindo a prática dos tambores. Além do mais, os integrantes das *comparsas* solicitavam frequentemente minha presença e participação nos momentos de ensaio, saídas de tambores ao longo do ano e, principalmente, nos desfiles de *llamada* do carnaval de Rivera, Melo e Montevideo. Desse modo, as condições metodológicas dependiam, assim, das demandas dos próprios interlocutores da pesquisa. Foi essa condição singular de presença em campo que possibilitou a composição dos procedimentos metodológicos²⁷.

Ocupar um lugar específico na formação da *cuerda* de tambores das *comparsas* me permitiu uma interação privilegiada com o candombe, fruto do acolhimento generoso que marca a conduta ética e moral dos tamborileiros, muito próxima da ideia de uma “comunidade da camaradagem”. Recusar convites para tocar com o grupo era quase o mesmo que recusar os vínculos de amizade que foram se constituindo. Foi assim que passei a cruzar com mais frequência as zonas de fronteira entre Brasil e Uruguai em viagens intermitentes e visitas mais ou menos curtas a estas três cidades: Melo, Rivera e Montevideo. Grande parte do tempo dedicado à pesquisa aconteceu, assim, nas estradas e trajetos do norte uruguaio, no trânsito entre uma cidade e outra, feito em sua maioria de automóvel e com recurso financeiro próprio. Sublinho o trajeto de viagem pelas estradas para mostrar a importância de um conhecimento forjado no movimento e não simplesmente numa cidade ou outra, como locais fixos e divididos por categorias geográficas (áreas), municipais e/ou nacionais. Recorro aqui à ideia de “conhecimento malhado” sugerida por Ingold (2015, p. 228), isto é, um conhecimento gerado por práticas de peregrinação, na passagem de um

²⁷ Como diz Pussetti (2016, p. 51), “Os dados que os antropólogos tentam recolher não são informações preexistentes à relação entre o antropólogo e os sujeitos de sua pesquisa, algo que existe *a priori*, e que precisamos de descobrir e «recolher»: são sobretudo fruto de um processo de compreensão mútua, constantemente criados no momento do encontro e do diálogo. O processo de compreensão não acontece num oceano de alternativas mutuamente exclusivas, mas coloca continuamente em jogo observação, impressão, interpretação, sensação, emoção e experimentação, numa relação íntima de reciprocidade.”

lugar a outro. No nosso caso, um conhecimento construído por práticas de viagens, literalmente.

Sendo assim, raramente eu era reconhecido nos ambientes *candomberos* como pesquisador, professor ou antropólogo. Esse reconhecimento se deu posteriormente e ainda assim ficou restrito a alguns poucos *candomberos* mais próximos, frequentemente os que exerciam algum tipo de liderança dentro das suas respectivas *comparsas*. No entanto, sempre que eu me dispunha a discutir com as pessoas algum aspecto da pesquisa ou mesmo elucidar meus propósitos de estudo, a reação era contraditória, um misto de entusiasmo com indiferença. Fazer demasiadas perguntas não era uma atitude condizente com o fluxo dos acontecimentos. Era uma conduta destoante, portanto. A presença de um sujeito de fora, que se diz interessado em pesquisar a cultura do candombe, fazendo perguntas insistentes, causa certo incômodo, tal como eu percebia quando o assunto girava em torno de uma questão pontual ou mesmo das intenções da pesquisa propriamente dita. Isso parecia resumir-se a um problema unicamente meu, de modo que não lhes dizia respeito. Para saber algo, a melhor opção era seguir o andamento das situações e se envolver nelas. Exigia menos uma atitude de observação do que de implicação.

Como veremos ao longo da pesquisa, a prática musical do candombe acontece no ambiente da rua e é acompanhada de estímulos multissensoriais provocados pela passagem dos tambores. Como consequência, a experiência dos tambores é marcada por gestos expressivos e cinestésicos que demandam um envolvimento corporal e sensorial por parte dos praticantes. Estamos falando, portanto, de uma atividade cuja primazia recai mais sobre ações performáticas do que sobre os atos discursivos, de modo que a conduta prática e pragmática era muito mais valorizada entre os tamborileiros do que a discussão sobre a prática, a não ser quando era para contar causos e anedotas. Em vários momentos eu ouvi as expressões “*hay mucho cacique pa poco indio*” e “*muchos a opinar y pocos a tocar*”, as quais poderiam ser resumidas, em alguns contextos, como “há muita gente falando e mandando e pouca gente tocando de fato”. Quando alguém demonstrava um maior conhecimento sobre o candombe e começava a discursar longamente sobre o assunto, logo era interpelado: “*Este tipo habla y piensa que sabe; quiero ver si es capaz de arrimar una con nosotros,*

una solo...". Ou seja, o sujeito que fala, que entra em polêmicas *candomberas*, é possivelmente aquele sujeito incapaz de "acertar uma", ou seja, de tocar bem do início ao fim.

O principal interesse dos tamborileiros, chefes de *cuerdas* e dirigentes de *comparsas*, a respeito daquilo que eu tinha a oferecer, era saber se eu estava disposto a pegar meu tambor e tocar. Mais do que isso era saber se eu gostaria, finalmente, de "*firmar*" com o grupo. "*¿Cuándo vas a firmar con la Llave13, Lisandro?*" Ou então saber quando íamos "*armar otra movida en Bagé*", ou seja, quando íamos organizar outro movimento de tambores no lado brasileiro. Ademais, a observação dos tamborileiros sobre minha presença estava centrada numa avaliação indireta da minha performance com o tambor, ou seja, a eles interessavam saber se eu estava realmente me tornando um "*tambor firme*", alguém que toca bem, alguém útil para o grupo, ou seja, mais um tambor pronto para o desfile ou para a *llamada*. Por conta disso é que justifico o fato da minha atenção ter se voltado, ao longo da pesquisa, para a aprendizagem de habilidades mediadas e exigidas pelos tambores.

Aos poucos fui entendendo esse processo e aceitando-o como algo inevitável e positivo. Minha preocupação deixou de se direcionar aos procedimentos de pesquisa e passou a se concentrar mais na qualidade das relações e na disposição para criar algo em comum com os diferentes grupos. Fui aprendendo que a contribuição da minha pesquisa para os sujeitos nela envolvidos estava justamente na disponibilidade para atender as demandas do tambor e das *comparsas* em que eu estava inserido. Essa disponibilidade envolvia não apenas o ato de aprender em si e a presença nas saídas de tambores, mas também a capacidade que eu tinha para articular os vínculos dos diversos grupos do Uruguai com as cidades do Brasil: Bagé, Pelotas, Porto Alegre e outras. Mais do que um tamborileiro aprendiz, eu era visto por eles como brasileiro disposto a viabilizar ações de integração binacional e de fortalecimento político do candombe na fronteira, sobretudo a valorização da cultura dos tambores no lado brasileiro. Essas ações se realizaram em sua maioria por meio de um intercâmbio planejado ao longo da pesquisa e ao longo do projeto *Tambor Sem Fronteiras*, o qual envolveu a realização de *llamadas* de tambores, bailes de candombe e oficinas de formação com a presença de *comparsas* uruguaias

em Bagé. Essas ações, as quais tomo também como campo de análise, envolvia o planejamento conjunto entre o grupo de candombe de Bagé, as *comparsas* de cidades uruguaias vizinhas e os integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. Um dado curioso a esse respeito foi o apelido pouco modesto que recebi do amigo Carlos Dutra, dirigente da *Agrupación de Negros e Lubolos Biricumyamba*, de Rivera, e principal ativista da cultura afro-uruguaia na fronteira. Ao perceber minha atuação em prol da formação de um corredor cultural dos tambores em faixa de fronteira, assunto que muito lhe agrada e lhe motiva, ou mesmo perceber minha disposição para pegar a estrada em direção aos ensaios dominicais da *Comparsa*, num percurso que totaliza 320 km (ida e volta), Carlos me atribuiu, com muitos risos, a função um tanto diplomática de “*embajador*”.

A condição de aprendiz dos tambores e de agente cultural, para não dizer *embajador*, marcou, portanto, o modo como a pesquisa foi realizada ao longo de quatro anos consecutivos. A condição de tamborileiro induz um modo de conhecimento sobre o trajeto de pesquisa e nos faz refletir sobre as formas de se trabalhar com os materiais de pesquisa. Isso explica, por exemplo, a ausência de perguntas insistentes que romperiam o fluxo de acontecimentos. Muitas vezes, o ato de perguntar pode assemelhar-se a um interrogatório, como advertiu Wagner (2012), o que não combina com as situações apresentadas no contexto específico do meu campo. Algumas citações que compõem o texto são, em sua maioria, recriadas pela memória e por alguns registros da minha própria fala que eu gravava no áudio do celular, em momentos apropriados. Esse registro varia entre reproduções de falas, conversas, observações sobre lugares, ruas, pessoas, interações, impressões imediatas e introspecções. Essa prática me exigiu um cuidado redobrado com aquilo que era criado a partir do dito, e em alguns casos optei por não mencionar a autoria dessas falas. Essa escolha se justifica, primeiramente, porque muitas dessas frases “grudavam” nos meus ouvidos de tão recorrentes que são, além de serem pronúncias por muitas pessoas. Em segundo lugar porque outras eram recriadas de maneira muito geral, sem as devidas certezas de sua real exatidão, de modo que eu não me sentia à vontade de associá-las a pessoas singulares. Eu sabia, obviamente, que a escolha de não priorizar entrevistas não substituiria o trabalho extenso de

documentação da experiência que outras pesquisas antropológicas realizam, como observou Goldman (2013) ao escrever sobre “os tambores dos antropólogos”. De todo modo, a sensação que eu tinha era de haver sempre uma lacuna que se manifestava na impossibilidade de guardar os acontecimentos, sensação que se configurou na própria característica do campo.

O que quero dizer é que, por estar envolvido como músico-tamborileiro, exercendo funções na divisão de tarefas dos grupos, jamais me sentiria confortável em deixar de “fazer junto” o que se apresentava como necessário em determinadas situações para simplesmente tomar notas. Eu me sentia responsável também para que tudo ocorresse bem, sobretudo nos períodos que antecediam as *llamadas* e desfiles de carnaval. Fabricar alegorias na casa do Andres Falero, buscar a comida para os integrantes da *comparsa*, pintar o rosto e os tambores dos demais integrantes da *Balelé*, oferecer o carro para levar ou buscar alguém, transportar tambores para cá e para lá, enfim, havia uma série de tarefas que exigiam minha presença e dedicação. Algumas vezes arrisquei a preparar a câmera fotográfica que me acompanha para me dedicar unicamente à produção de imagens dos desfiles, o que impossibilitaria minha participação com tamborileiro da *comparsa*. Mas os chefes de *cuerdas* (chefes da bateria) e dirigentes de *comparsa* sempre me contrariavam: “*Deja de joder, Lisandro, acá no sacas foto, acá solo tocas.*”

A ausência de entrevistas previamente planejadas e estruturadas, bem como a ausência de informações categorizadas que pudessem servir de material para análise posterior causava-me angústia constante, com a qual tive de conviver por muito tempo durante o percurso da pesquisa de campo. Quando se pretende fazer com que a pesquisa de campo seja parte de um processo vivencial, no qual o pesquisador “faz junto” com seus interlocutores, o trabalho de escrita/grafia torna-se mais difícil. Quando você participa dos acontecimentos, sua atenção se volta para as condições estabelecidas pelo contexto. Você joga o jogo com seus interlocutores, ou seja, está implicado no desenrolar de suas experiências. Por outro lado, como já demonstrou a antropóloga Favret-Saada (2005), quando focaliza a atenção na produção de informações e material de

campo, no próprio campo, e na interpretação *in loco*, há uma dificuldade maior de interação e envolvimento com os sujeitos²⁸.

Essa tensão eu percebi durante as primeiras saídas de campo no carnaval de Montevideo, na companhia do amigo Matheus Leite, professor do curso de Música da Universidade Federal do Pampa (Campus Bagé), parceiro desta pesquisa e parceiro de tambor na *Grillos Candomberos*. Em uma das primeiras incursões que fizemos juntos, descritas no capítulo 4, antes mesmo de eu assumir um lugar como tamborileiro nas *comparsas* de carnaval, nos deparávamos com esse dilema. Frequentemente nos percebíamos narrando os acontecimentos e buscando inferências e significados imediatos sobre as situações vivenciados no contexto dos desfiles de *llamadas*. E, ao agir desse modo, percebíamos que nossa posição de participantes do processo, enquanto pesquisadores em campo, explicitava uma relação hierárquica em relação ao que se passava diante de nós, inibindo a construção de vínculos com as pessoas e mesmo a experimentação, no corpo, das emoções que animavam o público ao redor. Minha inserção no candombe teria sido outra se eu me recusasse a tocar junto, a atuar junto, a dançar junto, a vivenciá-la também em forma de emoção. Desse modo, todo meu esforço metodológico de realizar uma pesquisa sobre a aprendizagem mediada por tambores, vai ao encontro, mais uma vez, das sugestões de Ingold (2015a) e de Stoller²⁹ (1997) de que o pesquisador deve se tornar aprendiz daquilo que estuda.

²⁸ As pesquisas de Favret-Saada (2005) sobre feitiçaria no Bocage francês traduzem de forma admirável aquilo que comumente experimentamos em trabalho de campo. A autora apresenta questões centrais e distintivas para se repensar o fazer antropológico dentro do que ela denominou de processos de afetação, ou melhor, de “modalidades de ser afetado”. Sua própria experiência de enfeitiçamento e desenfeitiçamento entre os camponeses do Bocage lhe permitiu refletir mais adequadamente sobre os paradoxos do afeto na pesquisa de campo. Ela apresenta, em poucas palavras, a mesma preocupação que eu tive: “no momento em que somos mais afetados, não podemos narrar a experiência; no momento em que a narramos não podemos compreendê-la (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160). Qual a alternativa então? A autora responde: “não pude fazer outra coisa a não ser aceitar deixar-me afetar pela feitiçaria, e adotei um dispositivo metodológico tal que me permitisse elaborar um certo saber posteriormente.” (*idem*, p. 155). Esse dispositivo metodológico era a própria participação levada a sério, a participação como modo de conhecer: “Nos encontros com os enfeitiçados e desenfeitiçadores, deixei-me afetar, sem procurar pesquisar, nem mesmo compreender e reter.” (*idem*, p. 158). O tipo de etnografia sugerido por Favrer-Saada apoia-se nas “situações de comunicação involuntária e não intencional”, dando a elas um “estatuto epistemológico” (*idem*, p. 160). Já que as intensidades específicas provocadas por determinadas situações e ambientes não são passíveis de significações, segundo pensa a autora, elas devem ser então “experimentadas” (*idem*, p. 159).

²⁹ Na obra *Sensuous Scholarship*, Paul Stoller oferece exemplos suficientes que mostram a importância dos sentidos e das sensações na produção do conhecimento antropológico. Com

Por força mesmo das circunstâncias e pela própria atmosfera que predomina nas *llamadas* de tambores, a produção de notas e diários de campo, tão importantes no trabalho etnográfico, acontecia dias depois da experiência, já quando havia passado o entusiasmo provocado pelo efeito sonoro dos tambores. Como veremos nos próximos capítulos, o ritual dos tambores tem início, meio e fim, mas situações importantes continuam a se manifestar mesmo depois de finalizado o percurso pelas ruas da cidade. Ir para a casa de alguém, fazer um assado, beber vinho num boteco de esquina, fazer a noite continuar de alguma forma era, além de quase inevitável, parte do próprio universo *candombero*. Nesses momentos se produz muito dos julgamentos técnicos e estéticos da performance das *comparsas*, sempre manifestados na expressão “*sonar*”: “*la cuerda sonó bien*”, “*sonó mal*”, “*se cruzó*” etc. Quando a consciência de pesquisador em trabalho de campo se ofuscava, a impressão que eu tinha era de estar constantemente fracassando nos propósitos de pesquisa, deixando-me levar demasiadamente pelo clima festivo do candombe, cercado de amigos que passaram a me acompanhar nas viagens entre uma cidade e outra, o que poderia colocar em risco a eficácia do trabalho a ser apresentado. A pergunta que eu me fazia, e que me angustiava demasiadamente, era a de como eu poderia comunicar essa experiência quase inacessível, esse “estado de alma”, provocada pela magia dos tambores. “Traduzir” a experiência em uma escrita codificada, montada por esquemas lógicos, sempre me pareceu insuficiente. A não ser que a escrita passasse a ser, ela mesma, a própria experiência, o que julgo não ter sido capaz de realizar.

Por conta mesmo das minhas limitações, durante o processo mais intenso de escrita, quando eu já havia decidido dar um tempo nas viagens a campo e tendo de recusar convites para tocar, eu percebi a necessidade de apoiar meus argumentos em citações mais completas que só poderiam ser colocadas de forma literal por meio de depoimentos devidamente gravados e autorizados. Foi

base em sua experiência de campo com os *Sonhgay*, da África Ocidental, Stoller apoia sua teoria na conjunção entre performance corporal, aprendizado, memória e história. Stoller apresenta suas próprias experiências pessoais como aprendiz de feiticeiro e demonstra que certas coisas só podem ser aprendidas através do corpo. Sua crítica dirige-se à dualidade entre corpo e mente, cabeça e coração, sensibilidade e inteligibilidade, operada pelos estudos pós-estruturalistas e seu entendimento do corpo como um texto que pode ser lido e analisado (STOLLER, 1997, p. 15).

então que decidi retornar aos meus interlocutores mais próximos para retomar algumas conversas orientadas por pontos que eu considerava centrais, pois nessa fase eu já tinha um direcionamento mais elaborado das questões de pesquisa. As citações mais extensas que compõem o texto são, portanto, extraídas dessas conversas gravadas em áudio e vídeo, tanto feitas presencialmente como virtualmente já no final do meu trabalho, e em companhia da amiga Adriana Gonçalves, coordenadora do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, bem como de sua equipe de filmagem. Além desses depoimentos, eu já havia anteriormente documentado minha participação nas oficinas ministradas por tamborileiros, além de ter coletado algumas manifestações públicas dos meus interlocutores em seus canais de comunicação, principalmente aquelas publicadas em redes sociais ou compartilhadas em áudios ou textos via *whatsapp*³⁰. Com esse material em mãos, aliado às minhas experiências de campo como tamborileiro, comecei a me sentir mais seguro para dar continuidade à escrita.

A fotografia e o vídeo, que sempre me acompanharam no percurso de pesquisas anteriores, tiveram de cumprir um papel secundário na apresentação da tese, ainda que tenha sido fundamental na fabricação do conhecimento antropológico sobre o candombe. Elas aparecem no texto sem reclamar um foco de atenção maior que toda imagem merece. Se, por um lado, elas me auxiliaram a elaborar a montagem dos capítulos e a juntar, por núcleos temáticos, algumas informações que me remetiam à memória do campo, por outro lado, elas não tiveram o protagonismo devido. Esse trabalho com as imagens poderá se desdobrar em publicações futuras, tanto em revistas de ensaios visuais como na montagem de uma plataforma onde algumas partes do texto pudessem dialogar com uma exposição mais cuidadosa das imagens, tarefa que não consegui realizar por falta de tempo e recursos financeiros. As gravações sonoras tiveram um papel mais destacado na composição da pesquisa, não apenas porque o gravador portátil é mais discreto, não exige grandes operações durante a gravação e não causa constrangimentos. Mas principalmente porque a

³⁰ Com o passar do tempo, na medida que minha presença nas *cuerdas* de tambores de diferentes *comparsas* foi se tornando mais frequente, os dirigentes me adicionaram aos grupos virtuais onde se discute questões organizativas, calendário de apresentações, confirmações de presenças em determinado toque, compartilhamento de músicas, videoaulas e informações referentes à cultura do candombe.

performance sonora e rítmica dos tambores ganhou centralidade na composição do meu argumento sobre os processos de aprendizagem. A captação do áudio era também previamente negociada com as lideranças das *comparsas*, devolvidas aos grupos por meio do *whatsapp* e da plataforma *online* da *soundcloud*³¹, onde criei um perfil especial para que pudessem acessar, estudar e compartilhar o material sonoro. Com o gravador de áudio, era possível captar as ambiências sonoras e a execução musical dos tambores sem deixar de viver a experiência, ou seja, sem deixar de participar dos acontecimentos, inclusive sem deixar de tocar os tambores. Esse material sonoro é apresentado ao longo do texto por meio de *links* listados em notas de rodapé, e de códigos QR's (QR Code), facilitando o acesso aos endereços UR tanto para quem for ler o trabalho em ambiente digital como para quem tiver acesso ao trabalho impresso, bastando aos leitores e leitoras direcionarem a câmera fotográfica dos *smatphones* para o QR Code.



Áudio 2. Soundcloud

A câmera fotográfica foi utilizada somente nos momentos em que eu estava “liberado”, de mãos livres, pois, para os meus amigos e interlocutores, era mais importante ter um tamborileiro à disposição do que um fotógrafo. Quando havia condições para o uso da fotografia e da filmagem, utilizei-me tanto do celular (*smartphone*) quanto da câmera fotográfica profissional (Canon EOS T6i) para a produção de imagens. A escolha do equipamento dependia das circunstâncias nas quais eu estava inserido. O regime de visibilidade que se produz é, portanto, diferente para cada suporte adotado e para cada contexto. Quando optava pelo celular, a escolha do que podia ou não ser fotografado ou filmado se ampliava completamente. A rapidez e discrição do celular me permitiam produzir imagens que a máquina fotográfica profissional não permitia, devido ao seu fácil manuseio e à sua presença indiscreta. A câmera profissional,

³¹ Link para acessar áudios: <https://soundcloud.com/lisandro-moura>

ao contrário, pelo seu tamanho e pela habilidade técnica que exige do operador, mantinha minha atenção direcionada às funcionalidades da própria máquina, distanciando-me dos acontecimentos vividos. Estava preso à câmera. É certo que a câmera fotográfica me dava mais possibilidades de intervenção criativa na percepção da cena, mas, em compensação, ela inibia o gesto e a relação que o corpo estabelecia com o ambiente. É possível que os fotógrafos profissionais ou outros antropólogos visuais saibam lidar muito bem com esse dilema, a ponto de torná-lo o motivo mesmo da sua arte. Todo o conjunto de estudos realizados ao longo da minha trajetória, sobre a importância da fotografia como mediadora das relações e como modo de familiarizar-se e de estar presente em campo, enfim, a fotografia como modo de conhecer, não se aplicava nas situações novas que o campo me colocava. Daí a minha preferência pelo uso mais frequente do celular e da sua composição mais espontânea, descompromissada. Por conta disso, o modo como as imagens foram produzidas, sobretudo as imagens de vídeo, se aproximam mais de uma estética amadora semelhante às muitas imagens compartilhadas em aplicativos de redes sociais, imagens fragmentadas e com tempo de duração reduzido, priorizando assim mais as expressões e gestos performáticos dos praticantes do que suas narrativas, cujo formato é feito normalmente a partir de um roteiro elaborado a fim de contar uma história.

Com base nessa condição metodológica, a etnografia, assim, deixa de pertencer unicamente ao domínio da observação, coleta e descrição objetiva dos fenômenos sociais, para tornar-se um modo experimental de engajamento vivencial nos acontecimentos propiciados pelo ritual dos tambores. Além do mais, minha participação no Grupo de pesquisa Antropoéticas da Universidade Federal de Pelotas, vinculado ao Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS/ICH/UFPel), coordenado pela Prof^a. Dr^a. Claudia Turra Magni – orientadora deste trabalho – e pela Prof^a. Dr^a. Daniele Borges e Prof.^a Dr^a. Patricia Pinheiro, forneceu grande parte da inspiração metodológica para lidar com estas e outras situações de pesquisa. As discussões do Grupo estão voltadas para a reinvenção do fazer antropológico no contexto contemporâneo, a partir de metodologias e formas de expressão variadas, as quais levam em conta a relação política entre antropologia e poética (PINHEIRO, MAGNI e KOSBY, 2019). As atividades desenvolvidas na

coordenação de Grupos de Trabalhos, Minicursos e Oficinas no 18º Congresso Mundial da IUAES³², na 31ª RBA³³ e na XIII RAM³⁴ atestam o interesse do grupo Antropoéticas em pensar a composição de uma “antropografia”, no sentido dado por Ingold (2015a). Esse interesse envolve, portanto, a elaboração e consolidação de múltiplas grafias na composição da pesquisa antropológica (BORGES, TURRA-MAGNI *et. al*, 2020), tais como experiências sonoras e musicais, hipermídias, filmes, fotografias, desenhos, cartografias, poesias, colagens, bricolagens e outros (TURRA-MAGNI, BEZERRA *et. al*, 2020). O grupo justifica a importância das variadas formas de grafia na pesquisa antropológica como parte de um conhecimento que repousa na efervescência transdisciplinar da antropologia, sobretudo aquela representada pelos esforços da teoria ingoldiana de “restaurar a antropologia à vida” (*ibidem*, p. 26).

Em paralelo à minha inserção como tamborileiro nas *comparsas Biricunyamba, Kamundá, Llave13 e Balelé*, tratei de acerca-me das pesquisas produzidas por diferentes pesquisadores e pesquisadoras do candombe, tanto do Uruguai como da Argentina e do Brasil. Ademais, foi de fundamental importância os materiais produzidos por referentes da tradição *candombera* que me foram disponibilizados pessoalmente, assim como outros materiais acessados em sites específicos mantidos por entidades e associações afro-uruguaias, como as da Casa de Cultura Afrouruguaya, as Organizações Mundo Afro e a Triangulación Kultural entre Uruguay Francia y la República Democrática del Congo. Além disso, ao longo do trajeto, fui coletando um vasto material discográfico e audiovisual sobre o candombe (discos, documentários históricos e recentes) e tive acesso à base documental da Biblioteca Pública de Montevideo, onde levantei referências de estudos folcloristas e reportagens jornalísticas com entrevistas importantes. Quando fixei residência no bairro Sur em Montevideo, por um período de 4 meses, em 2018, visitei instituições e centros de fotografia, participei de lançamentos de livros e exposições fotográficas sobre o candombe e condicionei minha agenda às demandas dos

³² Descrição do Painel proposto no evento:

http://www.inscripciones.iuaes2018.org/trabajo/view?ID_TRABALHO=574

³³ GT Antropoéticas e outras grafias:

https://www.31rba.abant.org.br/simposio/view?ID_SIMPOSIO=64

³⁴ Oficina de Antropoéticas:

http://www.ram2019.sinteseeventos.com.br/trabajo/view?ID_TRABALHO=132

dirigentes da *comparsa* Balelé, que me receberam como membro da família³⁵. Além disso, um outro universo de pesquisa foi se abrindo à medida em que fui estabelecendo amizades com grupos e *comparsas* através de seus canais virtuais, hospedados em redes sociais como Facebook, Instagram e YouTube. Percebe-se que grande parte do debate público sobre o candombe acontece também nos ambientes virtuais, gerando uma interessante efervescência intelectual, memórias narradas por referentes, relatos e histórias em torno de temas que antes eram tratados apenas internamente.

Aliado ao conjunto desses documentos coletados, a opção metodológica foi centrada, conforme disse anteriormente, na participação direta no processo de aprendizagem das habilidades musicais *candomberas*, com o objetivo de me aproximar ao máximo daquilo que meus interlocutores consideravam ser um “*tambor firme*”, ou seja, um tamborileiro que toca “*bien de bien*”. Nesse caso, além de consolidar laços com os tamborileiros e acessar os fundamentos rítmicos do candombe, bem como os códigos *candomberos* de conduta social e ética, a aprendizagem musical dos tambores me permitiu compreender também os aspectos fundamentais da noção de aprendizagem própria da comunidade *candombera* do Uruguai³⁶. Uma aprendizagem indireta que varia entre silêncios intervalares e intensidades *afectivas*. Tal proposição nos leva a pensar nas

³⁵ Agradeço aos amigos Guillermo Ceballos e Carlos Dutra por terem me colocado em contato com os referentes da *comparsa* e por terem facilitado, assim, minha participação como tamborileiro da Balelé.

³⁶ O aprendizado prático daquilo que pretendemos estudar e pesquisar não é uma estratégia metodológica nova na antropologia. Uma das referências mais populares da literatura acadêmica encontra-se nas notas etnográficas publicadas em 2001 por Loïc Wacquant (2020), sociólogo e antropólogo que se tornou aprendiz de box ao estudar de perto a realidade cotidiana do gueto norte-americano. Num misto de descrição etnográfica e reportagem sociológica, de forte inspiração literária, o autor defende em seu livro *Corpo e Alma* que o pesquisador se submeta ao “fogo da ação *in situ*” a fim de colocar seu próprio organismo e sua sensibilidade carnal à prova durante a pesquisa de campo (WACQUANT, 2002, p. 12). No caso mais específico da música, que se aproxima da nossa pesquisa, podemos citar a dissertação de Luciana Prass (1998) sobre a bateria da escola de samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre. A partir de sua experiência como aprendiz de tamborim, a autora buscou estudar as formas de ensinar e aprender a tocar percussão próprias do grupo estudado, o que ela chamou de “pedagogias nativas” ou “etnopedagogias” (PRASS, 1998). Cito também o trabalho de João Miguel Sautchuk sobre o repente nordestino. Ao estudar esse gênero da poesia cantada, presente no nordeste brasileiro, o autor optou pelo aprendizado da cantoria como método de pesquisa etnográfica. Para ele a participação no fazer poético das cantorias era uma maneira privilegiada de interagir com os músicos, com os poetas e com o público. Era também um meio de perceber mais adequadamente a dinâmica de sua arte, como por exemplo, a poética do improviso (SAUTCHUK, 2013, p. 32). O autor lembra também que na etnomusicologia esse método é recorrente desde a década de 1960, a partir das pesquisas de Mantle Hood (*Ibidem*). Aprender a tocar um instrumento é a melhor maneira de entender os elementos estruturais da música em questão.

possibilidades de praticarmos uma antropologia *candombera*, atenta aos modos sincopantes de aprender, ou seja, atenta às pulsações rítmicas e expressivas dos tambores e capaz, ao mesmo tempo, de questionar os fundamentos políticos e epistemológicos da colonialidade e suas formas de instrução.

Dessa forma, assim como temos aprendido no Grupo Antropoéticas a respeito do desenho, da montagem, do filme etnográfico etc., considero a condição metodológica de tamborileiro uma das tantas maneiras de se estar presente em campo, a qual demanda uma prática e um saber-fazer. Saber-tocar é não apenas uma forma de acesso ao conhecimento mais profundo do universo candombeiro, mas é também, e sobretudo, uma possibilidade configuradora das sensibilidades, uma exploração sensitiva que sugere novas relações com o mundo. Saber tocar junto com outros tantos tamborileiros, no contexto das *llamadas*, desfiles ou saídas de tambores, é uma forma de sincronização com as vibrações do ambiente e do mundo, desde o olhar, o ouvir, o sentir, o tocar e o dançar. Esse modo de acesso e de abertura ao outro e ao mundo faz com que a antropologia seja, como reivindica Ingold (2018), uma prática de educação. Desse modo, se fazer antropologia é passar por um processo de formação junto às pessoas com quem estudamos e pesquisamos, como defende Ingold (2015a, 2018, 2019), ao estudarmos os modos *candomberos* de aprender com tambores, na companhia de tamborileiros, podemos afirmar, conforme sugestões do amigo Carlos Dutra, dirigente da *Agrupación de Negros y Lubolos Biricunyamba*, que o candombe é, em si mesmo, uma prática de educação.

Resumo dos capítulos

De início, ofereço uma possível definição do candombe com base, tanto na percepção de tamborileiros, quanto na literatura folclórica, histórica e antropológica sobre o tema. Os temas reunidos no primeiro capítulo, embora se apresentem de modo muito geral, perpassam discussões relevantes em torno dos aspectos sociais e musicais considerados representativos da população afro-uruguaia, sobretudo os problemas decorrentes da popularização, patrimonialização e difusão cada vez mais ampla do candombe. Faremos um breve percurso histórico afro-diaspórico dessa prática social e coletiva de fazer

música, sua presença nas antigas *Salas de Nación* do período colonial e, posteriormente, nos antigos *conventillos* de Montevideo, bem como sua inserção no carnaval do país, sua transformação em símbolo da identidade nacional uruguaia e, por fim, sua importância como política de resistência e prática antirracista. Estes temas receberam certa centralidade em grande parte dos estudos acadêmicos desenvolvidos até então, os quais serão mencionados ao longo do texto. Meu objetivo limita-se unicamente a contextualizar a discussão e oferecer ao público brasileiro, sobretudo aos grupos musicais interessados na sonoridade dos tambores uruguaio, uma síntese reflexiva proveitosa. Ao final do capítulo, apresento alguns contrapontos à narrativa histórica, argumentando que uma abordagem mais adequada sobre as definições do candombe precisa considerar, além dos temas mencionados, os fundamentos próprios da polirritmia sincopada dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, marcada respectivamente pelas relações sociais que criam uma conjunção sonora e uma temporalidade heterogêneas entre base, métrica e improviso.

No capítulo 2, apresento uma breve discussão que serve de aprofundamento da problemática de pesquisa, centrada na relação entre candombe e aprendizagem. Aqui eu apresento a formulação do meu argumento principal em um diálogo com as pesquisas mais recentes sobre o candombe, cuja característica principal, a meu ver, é a centralidade da abordagem performática. Os estudos da performance aparecem, nos trabalhos citados, em uma dupla perspectiva: performance como experiência simbólica de comunicação e performance como experiência corporizada. Aponto as principais contribuições dessas pesquisas e o aspecto diferencial com relação aos estudos considerados “clássicos”, bem como elaboro um contraponto ao modo como as pesquisas têm abordado o tema da aprendizagem no candombe, muitas delas centradas na ideia de iniciação à cultura e da transmissão entre gerações. Como alternativa, exponho de modo mais detalhado a maneira como pretendo contribuir com esse debate, apresentando alternativas para além da perspectiva cultural da educação como transmissão, priorizando o argumento da aprendizagem realizada pela “via dos tambores”.

Levando em consideração a fronteira entre Brasil e Uruguai como zonas de passagem e perigo que possibilitam o fluxo e o contato intercultural a partir

de objetos e mercadorias, passo a designar, no capítulo 3, a construção de uma teoria etnográfica da aprendizagem mediada por tambores sob o signo do movimento, do deslocamento, da confluência, da integração e do “descaminho”. O exercício a que me propus aqui é operar com o conceito de fronteira de um modo tático, como ponte que liga e justifica as decisões tomadas ao longo do meu percurso. Seguindo o exemplo dos *quileros*, trabalhadores exemplares da fronteira que, com suas motos carregadas de mercadorias, traçam linhas erráticas de confluências entre territórios, a pesquisa feita em ambiente fronteiriço é contagiada pelo método do “descaminho” e do “contrabando-formiga”, feito de apropriações clandestinas binacionais, de redes de afeto e de ações transfronteiriças de cooperação, integração, influência e convivência com *agrupaciones* e *comparsas* de candombe. As múltiplas dimensões da perspectiva fronteiriça, apresentada no capítulo, podem trazer benefícios para pensar o envolvimento com as práticas sociais e musicais do candombe, aliado ao movimento realizado entre as cidades de Bagé, Melo, Rivera e Montevideo.

No capítulo 4, apresento o ambiente dos desfiles de *llamadas* do carnaval montevideano, acompanhando a passagem das *comparsas* desde uma posição de espectador, a fim de conhecer os elementos que a compõe e que dão forma às ações e condutas expressivas dos seus integrantes. Mostro também como as *comparsas* e *agrupaciones de negros y lubolos* se organizam, se estruturam e se apresentam diante de um numeroso público que ocupa a emblemática Av. Isla de Flores, nos bairros Sur e Palermo. O lugar de espectador será descrito conforme minhas primeiras saídas à campo, momentos anteriores a minha participação como tamborileiro nos desfiles e *llamadas*. A ideia de movimento, aliada às noções de ambiência, atmosferas, ressonâncias e vibrações, se apresenta, uma vez mais, como modo característico do ato de interagir e conhecer. Pois foi através da circulação por diferentes ambientes do bairro, acompanhando a passagem das *comparsas* através de um movimento vagante, que foi possível detectar informações variadas do espetáculo das *llamadas*, bem como perceber a existência própria de uma temporalidade *candombera* no simples passeio *milongón* pelo bairro.

No capítulo 5 apresento as propriedades materiais dos tambores que dão forma à sua expressão sonora, priorizando os processos artesanais de

fabricação e as condições sociais que permitem o encontro da pessoa com o seu tambor. Por meio do conhecimento da matéria sonora dos tambores, feita de peles e madeiras, tem início um processo de construção de afinidades e intimidades entre pessoas e tambores. Esse conhecimento passa pelo aprendizado da troca dos couros (aprender a *enlonjar* ou *emparchar*) e da restauração da madeira deteriorada dos tambores. A partir de descrições etnográficas mostro a importância dos *palos* e *talíns* no processo de iniciação dos tamborileiros, artefatos e acessórios que suscitam histórias sobre comportamentos disciplinares considerados importantes para nos tornarmos “bons tamborileiros”, além de servir, no caso dos *talíns*, como objeto indispensável para o aprendizado do ato de caminhar com o tambor. Uma outra dimensão da expressão material do candombe, explorada no capítulo 5, está na presença do fogo e do sangue durante o evento ritual das *llamadas* e *salidas de tambores*. Os usos das mãos para fazer *sonar bien* e sua condição de transformação dadas por calos, feridas e marcas de sangue, ocupam uma posição privilegiada na experiência sensorial do candombe, bem como nos processos de legitimação entre tamborileiros. No final do capítulo, veremos que o ato de *templar los tambores* pelo fogo, é parte fundante das lições de aprendizagem no contexto ritual e sonoro do candombe. Além de cumprir um objetivo técnico de afinação dos couros, o momento de *templar* é concebido como momento de sintonização entre pessoas e entre tambores, momento imprescindível capaz de fazer *sonar bien la cuerda*. Argumento, portanto, que há uma relação entre a presença do fogo, seu movimento e intensidade, com o desempenho da *comparsa* e com a estrutura sonora polirrítmica do candombe. O candombe se constitui como movimento cíclico, marcado pela variação de intensidades rítmicas. Uma sonoridade assinalada pela energia do fogo.

No capítulo 6, apresento os tambores *chico*, *piano* e *repique* conforme suas especificidades rítmicas no conjunto da *cuerda*, ou seja, suas vozes particulares. Posteriormente, com a ajuda de autores da musicologia, da etnomusicologia e da antropologia musical, apresento a combinação sonora complexa que existe entre eles, baseada, de um lado, na presença constante e regular da métrica e da base, e, de outro, uma improvisação de frases e figuras rítmicas sobrepostas. Explicito esses momentos levando em conta minha

participação em diferentes *comparsas* do Uruguai, a partir das quais desenvolvi minha própria experiência de iniciação ao tambor *chico*, um dos três tambores que compõem a tríade musical do candombe.

Se, como vimos no capítulo 4, a presença nas *llamadas* exige, em primeiro lugar, o aprendizado da escuta engajada ao ambiente, com todas as suas “distrações”, as habilidades elencadas e descritas no capítulo 6 obedecem às situações e categorias próprias e valorizadas no interior das *comparsas*, principalmente na prática com os tambores, a saber: aprender a *armar la cuerda*, aprender a *llamar y constestar* e aprender a *fazer subir*. Contra todo tipo de didatismo, os tamborileiros consideram que a fluência que caracteriza o diálogo dos tambores, bem como os modos de *fazer subir la cuerda*, é resultante da capacidade perceptiva e emocional de “sentir os tambores”. A ideia de que o candombe *es un sentimiento (hay algo que pasa ahí)* é amplamente evocada e difundida sempre quando se observa tentativas de fixar regras e procedimentos em relação ao modo de *fazer sonar e sacar el sabor de la música*. Por isso, os tamborileiros argumentam que “*el candombe no se escribe en un papel*”, querendo dizer, com isso, que a aprendizagem não depende de um conjunto de informações ou conteúdos previamente elaborados independentemente das ações práticas. Veremos, por fim, que as forças de experiências situadas no interior da *cuerda* precisam ser pensadas conforme as noções de afetos e sensações que acontecem entre músicos, mais do que conhecimentos organizados de modo *a priori*. Além disso, a composição musical, baseada nas chamadas e respostas, e nas subidas e baixadas, devem ser pensadas também conforme o contexto ambiental onde se realizam as *salidas de tambores*. Desse modo, para além da fluência que caracteriza o diálogo entre tambores, o ato de fazer música na tradição *candombera* corresponde ao próprio conhecimento que as pessoas têm de seus ambientes.

Por fim, no capítulo 7, dedico alguns parágrafos para dar visibilidade à composição tecida entre os referências teóricos escolhidos, os conceitos principais adotados e as situações etnográficas apresentadas a partir da minha participação como tamborileiro nas *llamadas* e *salidas* de tambores. O capítulo prioriza, assim, as questões levantadas anteriormente na problemática da pesquisa, a qual leva em conta a ideia “bem *candombera*” da possibilidade de

aprendermos aquilo que ninguém ensina. Seguindo as premissa fundamental dos tamborileiros, de que o candombe é um modo de vida, busquei trilhar um caminho alternativo para pensar o ato de aprender com base nas situações particulares experienciadas em trabalho de campo. Para isso, exploro com mais atenção as proposições contidas na “antropologia da vida” de Tim Ingold, cuja inspiração remonta ao trabalho de Gregory Bateson, bem como as questões suscitadas por diferentes autores e autoras da chamada “virada ontológica” na antropologia. Com isso, meu interesse não recai sobre a relação entre pessoas que ensinam e pessoas que aprendem, tampouco no modo como os grupos significam o candombe ou experimentam subjetivamente suas identidades a partir da música, e sim nas situações práticas vivenciadas no ambiente das *llamadas* e no envolvimento com “alteridades radicais” próprias do “mundo dos tambores”.

CAPÍTULO 1

O candombe afro-uruguaio e sua polirritmia histórica

Ao praticar o ritmo dos tambores afro-uruguaio em solo brasileiro, ainda que numa zona de fronteira com o Uruguai, somos constantemente desafiados a conceituar, justificar e explicar o que é o candombe, uma vez que a prática é pouco conhecida da população brasileira. Acontece que definir o candombe nos parece sempre uma tarefa bastante difícil, pois toda a tentativa esbarra num campo de tensões permanentes e de narrativas dissonantes, fruto da multiplicidade de sentidos em jogo e das transformações que a prática sofreu em sua longa história. Meus amigos tamborileiros, quando indagados sobre uma possível definição do candombe, apresentam as mais diversas narrativas, todas vinculadas a uma experiência singular de vida e de envolvimento cotidiano à prática, desde o seu território e sua rede de relações. Algumas delas, inclusive, em explícita contradição com a memória difundida pelos mais referentes ou mesmo pela literatura histórica. A dificuldade com que elaboram seus discursos é sinal de que a tarefa de conceituação é sempre um procedimento contínuo e inacabado, algo que só pode ser mais bem compreendido por estados emocionais vividos quando se *“colga el tambor”*.

Dentre as definições recorrentes ouvidas nos mais variados contextos, destaco as seguintes: *“la esencia del candombe es el diálogo de los tambores”*, *“candombe es un sentimiento”*, *“candombe es un modo de vida”*, *“candombe es una filosofía de vida”*, *“candombe es resistencia”*, *“candombe es una lucha contra el racismo”*, *“candombe es una fiesta ancestral”*, *“candombe es un grito de libertad”*, *“candombe es actitud”*, *“candombe es expresión de seguridad”*, *“candombe es educación”*, *“candombe es un ritual portuario”*, *“candombe es unión”*, *“candombe es familia”*, *“candombe es terapia”* etc.

Uma dessas definições, em especial, marcou-me de forma mais significativa. Foi na ocasião do aniversário de cinco anos da *Comparsa Kamunda*, de Melo, com a qual tive o privilégio de tocar nos três últimos carnavais. Estávamos todos à mesa, desfrutando do assado (churrasco) oferecido aos integrantes da *comparsa*, em clima de celebração. Além da carne, havia também bebidas variadas, salgadinhos, frios, bolos e doces, tudo servido em grande quantidade. E, claro, havia também muitos tambores na volta, aguardando o momento de fazermos um toque improvisado para marcar a data. Em certo momento, durante o almoço, um tamborileiro chama minha atenção e me dirige algumas palavras: “*Mira, brasileiro, ¿quieres saber lo que es el candombe de verdad, no? Candombe es eso que estas mirando acá... Un encuentro de personas y tambores para compartir la comida, el asado, el vino...*”. E isso foi dito antes mesmo de afinarmos os tambores. De fato, essa definição não oficial era muito recorrente nas minhas andanças, pois sempre quando estávamos entre tambores, era provável que algo de mais profundo se realizaria na forma de encontro. Candombe, para eles, era justamente isso, uma forma presencial de estar-junto entre pessoas e tambores, em que os valores de união, família, amizade e compartilhamento (*compartir*) eram sempre acionados. Trocar ideias com os amigos, planejar ações, sonhar outros mundos. Tocar, bailar, lutar, comer, beber e, mais uma vez, compartilhar. Uma vida que flui em ritmo dançante, em compasso alternado entre a alegria e a tristeza, entre a cadência e a fúria, em intensidades variadas, entre subidas e baixadas, entre altos e baixos. Veremos, ao longo do trabalho, que a polirritmia musical do candombe nada mais é do que o fluxo mesmo da vida, expresso pelo diálogo circular dos tambores *chico*, *repique* e *piano*.

Em uma conversa com Carlos Dutra, da *comparsa* Biricunyamba, de Rivera, surgiu mais uma definição interessante. Ele disse-me que o candombe era uma forma de organização, um modo de responder e resolver demandas variadas. A ocasião em que isso me foi dito tinha a ver com as ações organizativas referentes a uma viagem a Porto Alegre, a qual estávamos planejando e que contava com a ida de integrantes da *comparsa Biricunyamba*. A minha preocupação, naquele momento, era com as dificuldades financeiras para bancar o aluguel do ônibus e o alojamento para o grupo. Propus que

fizéssemos outra festa em Bagé para arrecadarmos recursos. Foi neste momento que Carlos me disse que eu não precisaria me preocupar com isso, pois eles dariam um jeito de ir, mesmo que por conta própria. E que esse jeito de lidar com as adversidades faz parte do aprendizado *candombero*. Ou seja, o candombe, para ele, era uma forma de criatividade social para responder as demandas de organização frente aos desafios variados. Cada empecilho vinha para fortalecer o grupo em sua capacidade de encontrar soluções. Para os mais diversos problemas, a solução era sempre uma: candombe.

Isso mostra que nosso campo de estudo é concebido amplamente como um tecido social complexo que funda maneiras de viver, de se organizar, de perceber e estar no mundo, maneiras de celebrar a vida, de lidar com o corpo e de orientar-se nos espaços da cidade, o que vai além da definição restrita do candombe como gênero musical ou dança específica. Cada acontecimento criado em torno dos tambores nos convida também a adotar outras estratégias para lidar com as dificuldades impostas pela vida e de redefinir o que significa “lutar” ou “*pelear*”. Veremos, pois, que a cultura dos tambores é uma forma de perceber o mundo a partir de certas concepções e valores compartilhados por grupos que o praticam e o recriam no ambiente da rua e na vizinhança do bairro.

Minha intenção é mostrar que essas formas de percepção e de valores são frutos do aprendizado em convívio com os próprios tambores afro-uruguaios. Essa aprendizagem varia conforme a presença do candombe em diferentes localidades, marcadas, em geral, pela relação entre capital, interior e fronteira periférica. Quando estamos dispostos a aprender e praticar os segredos rítmicos dos tambores, quando começamos a adotar, na rotina da vida, o calendário festivo das *llamadas* e *salidas de tambores* pelos bairros de cidades uruguaias, acessamos uma nova educação dos sentidos. O *ethos candombero*³⁷ passa a ser construído pelo aprendizado da execução musical dos tambores e de certas práticas relacionais vivenciadas no ritual das *llamadas* e para fora delas.

³⁷ A noção de *ethos* trazida aqui faz alusão a uma certa orientação, ou melhor, ao “tom emocional da cultura”, como definida por Bateson (2008), e não a uma cultura padronizada e congelada.

O candombe entre folcloristas e culturalistas

Outro caminho para o entendimento geral do candombe é observar a literatura produzida sobre o assunto, tarefa que assumo como prioridade neste capítulo. Ela não é tão pequena, como eu havia imaginado antes de iniciar o levantamento bibliográfico. A maior parte da produção bibliográfica sobre o candombe está distribuída nas áreas de História, Musicologia e Antropologia, provenientes de pesquisadores e pesquisadoras do Uruguai, Argentina e, em menor medida, do Brasil. Dentre os primeiros estudos e pesquisas destacam-se os trabalhos publicados por cronistas, folcloristas e culturalistas que se tornaram referências³⁸ importantes para estudos posteriores, mesmo que tenham construído, muitas vezes, uma imagem estática, pejorativa, exotizante e essencializadora da população negra e do candombe, como demonstrou Frigerio (1995). Influenciados pelas concepções evolucionistas, positivistas e racistas da época, parte dos autores dessa primeira geração, sobretudo os cronistas viajantes e folcloristas, estavam preocupados em descrever e validar as formas “originais” da música afro-uruguaia e os processos históricos de surgimento, desenvolvimento e aculturação do candombe.

A partir desses primeiros estudos, nota-se que os relatos históricos sobre o candombe aparecem sistematizados com base em etapas evolutivas, frequentemente adotadas por músicos, estudiosos, pesquisadores e ativistas. Em 1953, o musicólogo Lauro Ayestarán definiu as formas de desenvolvimento do candombe em três momentos distintos. Resumidamente, o primeiro estágio está associado às cerimônias secretas das *Salas de Nación*, compostas por músicas e danças rituais africanas somente conhecidas pelos iniciados. O segundo estaria relacionado às manifestações públicas pós-abolição, observadas pelos cronistas do século XIX, cuja característica era baseada na mistura de elementos africanos e europeus. O terceiro momento, segundo Ayestarán (1953), tem início em 1870 e refere-se à formação das *comparsas* carnavalescas, oriundas de associações de negros e brancos (*lubolos*).

³⁸ Dentre os estudos considerados “clássicos” (folcloristas e culturalistas), destacam-se os trabalhos de Suárez Peña (1924), Marcelino Bottaro (1934), Rubén Carámbula (1952 e 1966), Antonio Plácido (1966), Isidoro De Maria (1968), Vicente Rossi (1958, 1968), Pereda Valdés (1965), Lauro Ayestarán (1953, 1967a, 1967b, 1968, 1985) e Paulo de Carvalho-Neto (1962, 1963, 1967).

Interessante observar que, para autor, essa terceira etapa representa o declínio e o fim do candombe propriamente dito. Pois, segundo ele, o candombe origina-se no final do século XVIII e desaparece por volta de 1870, deixando um importante legado às associações carnavalescas: *"el bello detalle coreográfico de su paso, algunos de sus personajes y sobre todo un instrumento privativo, el tamboril"* (AYESTARÁN, 1953, p. 64-65). Essa classificação de Ayestarán é influenciada pelo pensamento do escritor afro-uruguaio Marcelino Bottaro (1934), que concebia os candombes como tentativas degeneradas de preservação dos cultos e rituais religiosos africanos. Como bem observou Carvalho-Neto (1960-1962, p. 240), *"para Bottaro los estudiosos solo deben considerar como tema negro todo lo referente a la primera etapa, pues lo que vino después no exalta al negro, sino lo que disminuye y ridiculiza"*.

Veremos adiante que esse tipo de classificação, centrada na busca pelas origens e sobrevivências da prática, assinalando o seu declínio ao longo dos anos, motiva ainda hoje discursos que desconsideram a importância das atuais configurações sociais e musicais do candombe e de sua inserção no carnaval uruguaio, sempre entendidas no sentido depreciativo em relação às práticas "originais". Alguns tamborileiros, inclusive, usam hoje a expressão "involução do candombe" quando traçam comparações entre o passado e o presente, sendo que "involução" é usada como sinônimo de decadência, declínio e empobrecimento. As características essencialistas dos primeiros estudos, os quais muitas vezes constroem uma ideia congelada do candombe e uma imagem estereotipada da população negra e afrodescendente, já foram suficientemente criticadas por Frigerio (1995), Rodriguez (2015) e Parody (2017).

No entanto, o entendimento sobre o candombe dificilmente pode desconsiderar a narrativa construída por estes relatos históricos e folclóricos publicados na primeira metade do século XX (FRIGERIO, 1995, PLASTINO, 2013). É preciso reconhecer, em especial, o mérito dos trabalhos de Lauro Ayestarán, por terem colocado o candombe num patamar importante dentro do contexto geral da música popular uruguaia, sem reproduzir a visão depreciativa do negro que figura nos textos de seus antecessores, em especial nos ensaios de Vicente Rossi (FRIGERIO, 1995, p. 415). Isso porque a linha teórica de Ayestarán se delineia sob forte influência da antropologia norte-americana da

primeira metade do século XX, representada pioneiramente por Melville Jean Herskovits, discípulo de Franz Boas. A influência do culturalismo relativista de Boas e Herskovits se manifesta na obra de Ayestarán como contraponto ao postulado do “racismo científico” do século XIX que advogava a inferioridade negra e o desaparecimento de suas manifestações culturais no contexto americano. Assim como esses autores, Ayestarán estava preocupado em mostrar que a importante herança cultural africana permanecia viva no contexto uruguaio, apesar das mudanças sincréticas aparentes, destoando assim da perspectiva de Rossi e Bottaro.

Além disso, o trabalho de Ayestarán se destaca pela riqueza de detalhes com que descreve a música, as personagens e as danças, reconstituídas tanto a partir dos relatos coletados por Bottaro (1934) como de observações próprias, entrevistas com figuras referentes da tradição, bem como de pesquisas em arquivos documentais. Ayestarán nos legou também importantes gravações sonoras dos candombes, feitas por ele entre 1943 y 1966 e hoje disponibilizadas publicamente no site do *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán* (CDM).

Por mais que se tente manter uma postura crítica quanto às divisões por etapas evolutivas bem demarcadas e pelas noções de aculturação presente nesses trabalhos, eles se tornaram referências obrigatórias para uma primeira aproximação a esse gênero da música afro-uruguaia, ainda mais quando direcionadas ao contexto brasileiro. Por conta disso, e por comodidade, julguei prudente seguir a linha histórica de desenvolvimento do candombe como modo de acercarmo-nos do assunto, ainda que de maneira mais geral. Outros riscos dessa escolha envolvem, em primeiro lugar, a possibilidade de deixarmos de lado algum fator relevante da história, pois seria impossível repetir a totalidade dos relatos já produzidos e amplamente disponibilizados. Em segundo lugar, ao adotarmos um plano de continuidade histórica, baseado na cristalização de estágios cronológicos descritos na divisão entre passado, presente e futuro, corremos o risco de trair o próprio tempo rítmico do candombe, e sua característica circular. Para fazer jus à polirritmia sincopada dos tambores seria necessário, na verdade, adotar não a temporalidade cronológica, mas o valor do contratempo firmado na “coexistência de durações heterogêneas” (DIDI-

HUBERMAN, 2015, p. 44). Fazer a história de alguma coisa, como escreve Didi-Huberman (*idem*, p. 34), é fazer, pelo menos, um anacronismo, que nada mais é do que a composição de múltiplas temporalidades. É quando todos os tempos se cruzam num mesmo acontecimento. Se, para Didi-Hubermann, a cronologia se caracteriza por uma “linha melódica”, o anacronismo evoca, bem ao estilo dos tambores afro-uruguaio, uma “polirritmia histórica” (*idem*, p. 45). Retomarei este assunto no final do capítulo.

Percurso afro-diaspórico

Para facilitar o entendimento do público somos, muitas vezes, impelidos a traçar comparações entre o candombe uruguaio com, por exemplo, o candombe brasileiro praticado em regiões tradicionais de Minas Gerais, ou então com as festas do congado, com o maracatu pernambucano, com as escolas de samba do Brasil ou com o candomblé brasileiro. É possível observar elementos de ligação entre essas manifestações que contam com a presença de tambores, sendo que o elo entre elas é mais ou menos comum³⁹: são experiências sonoras transatlânticas, com forte registro africano, provenientes da África Central e Ocidental. Tais comparações, no entanto, não são suficientes para uma compreensão adequada do fenômeno do candombe afro-uruguaio, dado que a forma de organização das populações negras sobreviventes da diáspora africana adquire contornos específicos em cada país e região da América. Além disso, como se sabe, não há uma unidade homogênea ou uma única cultura que defina as populações forçadamente trazidas de diferentes regiões de África.

O saber difundido entre pesquisadores(as), famílias *candomberas* e ativistas do movimento negro uruguaio convergem ao situar o processo histórico de surgimento dos candombes a partir do violento processo de escravidão sofrido pela população africana entre os séculos XVI e XIX. A imigração forçada de regiões específicas do continente africano para a América colonial movimentou mais de cem milhões de pessoas e representou, como se sabe, o

³⁹ Segundo Picún, (2016, p. 33) “*el vocablo [candombe] se utiliza tanto en Argentina como en Brasil para designar otras manifestaciones musicales con un origen cercano al referido candombe [uruguayo]; asimismo, la ejecución del tambor, su principal instrumento, trasciende el espacio geopolítico de Uruguay*”.

maior genocídio que temos conhecimento na história humana. Nesse contexto, no final do século XVIII, o Porto de Montevideo era considerado um dos mais importantes na expansão comercial de escravizados, onde verificou-se a chegada de 270 navios no período de 1742 a 1810 (MARTÍNEZ, 2020, p. 88). Cerca de 71% das etnias forçadamente trazidas ao Rio da Prata eram de origem bantu, provenientes de diferentes localidades da África Central, principalmente de Angola e Congo (CARÁMBULA, 1966; FERREIRA, 1997). Um dado relevante é que, no início, não havia uma rota direta de comércio com a África. Estima-se que 60% da população africana escravizada que desembarcou no Rio da Prata partiu do Brasil, em especial do Rio de Janeiro e Salvador da Bahia (BORUCKI, 2017). Há registros e documentos convincentes também de que grande parte do contingente populacional africano ingressou pelas regiões de fronteira terrestre entre Brasil e Uruguai (PALERMO, 2005; LIMA, 2016). Só a partir do século XVIII é que os comerciantes rio-platenses estabeleceram uma rota direta de tráfico com os portos negreiros da África centro-ocidental. Desse modo, o Atlântico serviu de “lugar de incubação” para a experiência de transnacionalização da condição negra, momento crucial da constituição da modernidade (MBEMBE, 2014, p. 34).

Não nos deteremos aqui no modo como a população africana foi inserida como força de trabalho nas colônias. Interessa-nos descrever sucintamente os meios de organização possíveis que deram origem às práticas que hoje denominamos de *candombes*. Os historiadores apontam que durante o regime colonial de dominação espanhola, os mais de vinte povos africanos⁴⁰, tanto escravizados como livres e libertos, se congregavam nas antigas *Salas de Nación*⁴¹ por afinidades linguísticas e lugares de origem. López (2012) discute os dados relativos aos usos, origem e evolução histórica dos nomes de nação presentes tanto em Montevideo como no Rio Grande do Sul, com atenção especial às suas referências geográficas e linguísticas. As referidas *Salas de*

⁴⁰ Nos diferentes documentos bibliográficos consultados aparecem as seguintes nações e etnias: Angola, Benguela, Bolo, Caranllí, Casampí, Cambundu, Cambundá, Cambindá, Costa de África, Costa de Guinéa, Congo, Criollos, Guinéa, Lubolo, Mina, Mozambique, Munyolo, Mufunví, Muyumbí, Rebolo e Visamón.

⁴¹ Conforme Borucki (2017, p. 27), diferentemente do conceito moderno de Estado-Nação, o termo “nación” foi empregado por espanhóis e portugueses para classificar de modo arbitrário os diferentes grupos de africanos e indígenas escravizados da região, principalmente em Buenos Aires, Montevideo e Brasil.

Nación eram locais especialmente destinados à realização de cerimônias religiosas, festas e danças regadas ao som de tambores e outros instrumentos musicais africanos, todos com poderes de comunicação, convocação e evocação (OLIVERA CHIRIMINI e VARESE, 1996). Além de instâncias de manifestação ritual e de culto às divindades ancestrais, as *Salas de Nación* eram associações não autorizadas e constantemente vigiadas pelo regime colonial – diferentemente das *Cofradías negras*⁴² – e, por isso, cumpriam também um papel político de proteção social, de resistência à dominação colonial espanhola e de legitimação perante a sociedade envolvente (BORUCKI, 2017, p. 16).

Estos campos de experiencia constituyeron los hilos con los cuales los africanos y sus descendientes tejieron identidades colectivas, que les permitieron interactuar con los sectores dominantes de la sociedad. A partir de estas redes sociales, los africanos y sus descendientes resistieron los límites de la dominación dentro del régimen colonial español. (BORUCKI, 2017, p.16).

Não há informações na literatura sobre definições mais precisas da execução rítmica dos tambores entre as “*naciones*” desse período. Tampouco há documentação suficientemente produzida e conservada sobre as cerimônias religiosas realizadas com os tambores (BORUCKI, 2017, p. 27). De María (1938) oferece algumas pistas importantes a esse respeito, baseada na descrição de instrumentos, cantos, trajes e adereços usados pelos participantes, bem como aponta as localizações geográficas de algumas Salas de Nações. Os rituais se caracterizavam pelo sincretismo entre divindades bantus e santos católicos, representadas pelas cerimônias de Coroações dos Reis Congos e nas celebrações em homenagem a San Baltazar (Dia de Reis), a San Benito de Palermo e a Virgen del Rosario (ROSSI, 1968; AYESTARÁN, 1953; OLIVERA CHIRIMINI e VARESE, 1996, MONTAÑO, 2007). Alguns autores reconhecem hoje que o sincretismo com santos católicos era uma brecha encontrada pela população negra escravizada e liberta para manter suas memórias vivas, atualizadas e renovadas, ainda que sob a aparência de uma cosmologia cristã.

⁴² Segundo Borucki (2017, p. 26), as *Confradías* eram associações negras urbanas vinculadas às autoridades católicas, mas encabeçadas, em sua maioria, por lideranças africanas livres. Foram fundadas em 1787, antes das *Salas de Nación*, e tinham como objetivo principal a devoção católica por meio de procissões e da realização de rituais funerários para seus membros.

Até hoje, o 6 de janeiro (Dia de Reis) é uma data especial do calendário *candombero*, momento em que a população celebra San Baltazar, o santo negro, e realiza as “*verdaderas llamadas*” pela avenida Isla de Flores em Montevideo, reunindo diversas *comparsas* de candombe e um público bastante numeroso. Como dizem frequentemente os atuais tamborileiros, “*si nunca fuiste a las llamadas de San Baltazar no sos un legítimo candombero*”.

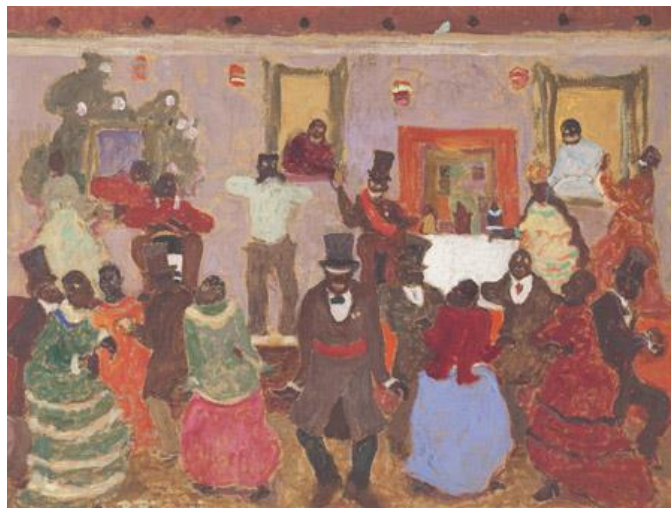


Figura 1. Candombe. Pedro Figari. Óleo sobre cartón. Fonte: www.museofigari.gub.uy

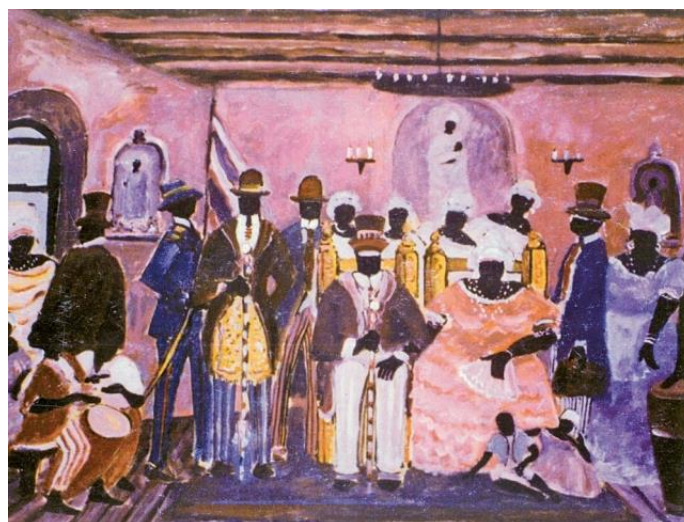


Figura 2. Ruben Galloza. Coronación de los Reyes Congo. Fonte: Oscar Montaña (2007)

As pinturas dos artistas Pedro Figari e Rubén Galloza mostram com riqueza de detalhes algumas características das cerimônias nas *Salas de Nación*. Ali podemos visualizar a presença dos tambores, o movimento dançante

dos corpos, o vestuário e os acessórios típicos da época. Há também a presença de altares consagrados a San Baltazar e San Benito e a presença de figuras indispensáveis como o Rei e a Rainha de nações africanas (sentados normalmente ao fundo, nas obras de Figari). Ainda que se possa fazer inúmeras objeções quanto às formas de representação dos corpos negros, como advertiu Rodriguez (2019) em relação à obra de Figari, as pinturas desses artistas se tornaram documentos iconográficos valiosos sobre as práticas sociais musicais e os ritos sagrados das *Salas de Nación*, principalmente pela forma como reconstituíram, através da imaginação artística, as cerimônias de coroação dos Reis Congos e o Dia de Reis.

Conforme esse breve percurso, o candombe passa a ser posteriormente definido nos dicionários de música como “*una fiesta popular de origen bantú de los negros del Río de La Plata*” (OLIVERA CHIRIMINI e VARESE, 2018, p. 07). O termo tem significado de “*festejo, baile con tambor y baile en las salas de Nación, incluyendo ceremonias rituales entre las que se destacó, de acuerdo a Ayastarán, la coronación de los reyes Congo*” (FERREIRA, 1997, p. 47). Para Ferreira, naquele período, o candombe estava associado, portanto, às “*ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen*” (FERREIRA, 1997, p. 36).

Desse modo, na medida em que foi desterritorializada das regiões africanas, a população escravizada e livre elaborou um outro conceito de “nação” em solo sul-americano, marcado por relações construídas, dentre outras, na fusão das cosmovisões centro-africanas bantu com a tradição cristã do catolicismo popular, assinalando assim o caráter híbrido e heterogêneo das manifestações culturais. Alguns autores como Borucki (2017), por exemplo, denominam de “etnogênese” esse processo pelo qual as identidades passam a ser reelaboradas conforme o novo contexto de relação, adaptação e resistência. Importante lembrar que os contatos e interpenetrações da triangulação África, Europa e América não ocorrem apenas nas águas do Atlântico ou no contexto exclusivamente colonial, mas são processos já estabelecidos anteriormente na África Central e Ocidental (PARÉS, 2006; THORNTON, 2004). As relações assimétricas entre os panteões africanos e o catolicismo europeu são, portanto,

anteriores à América. Desnecessário dizer que estas se apresentam de um jeito no contexto africano e de outro no americano.

Estamos lidando, portanto, com tradições não homogêneas precedentes da África Central, associadas aos povos bantus. Os estudos afro-americanos sobre religiões consideram que o panteão bantu, a exemplo dos inquíces no candomblé de Angola e Congo, é construído de maneira muito mais complexa e difusa que nas tradições iorubás da África Ocidental, a exemplo dos jêje (voduns) e nagô (orixás). Esse é, por exemplo, o argumento de Parés (2006). Segundo o autor, o panteão religioso bantu é visto como sincretizado, aberto e difuso, enquanto o panteão jêje com nagô é concebido como sendo mais fechado e tradicional. José Jorge de Carvalho comenta algo semelhante em relação às culturas afro-brasileiras, também formadas por populações oriundas da África Central e Ocidental. Embora reconheça que a discussão exigiria mais pesquisas empíricas, Carvalho (2010, p. 131) afirma que o modelo do candomblé da Bahia (jeje-nagô) se manteve bastante coeso e em grande parte alheio às influências externas. A força dos seus ritos de iniciação provém justamente da conservação de características particulares, com um idioma próprio (yoruba, fon, kikongo e kimbundu), limitando assim toda a execução musical à dimensão litúrgica. Devido às características conservadoras de sua estética musical, o candomblé se manteve reticente às transformações pautadas pela “voracidade fetichista” da sociedade contemporânea, que o concebe como um exótico objeto de consumo (CARVALHO, 2002, p. 12). Já nas tradições religiosas de origem bantu, a exemplo do candomblé angolano, a liturgia possuiu um caráter misto, mais dinâmico e aberto a ambiguidades. Sua linguagem musical não ficou restrita aos ritos sagrados, permitindo assim a influência de outras sonoridades. São dois modelos distintos de tradições religiosas que refletem organizações musicais diferentes (CARVALHO, 2010, p. 131). Por conta de seu aspecto polissêmico e híbrido, as tradições bantu foram reconhecidas como “impuras” e “inautênticas” e muitas vezes concebidas como “desprovidas de elementos religiosos”.

Este é um ponto que pode ajudar a entender as razões pelas quais a religiosidade no candombe afro-uruguaio se manifesta, na visão de tamborileiros, de maneira bastante contraditória, dada a sua forma complexa e nada convencional se comparada à compreensão ocidental habitual da

“religião”⁴³. Diferentemente de outros casos brasileiros, os usos atuais dos tambores de candombe não se restringem aos cuidados típicos de ambientes sagrados e privados. Ao contrário, eles são postos no ambiente profano da rua, e seu sentido está intimamente ligado ao que acontece no espaço público, no ambiente dos bairros, avenidas e praças. Isso não quer dizer, no entanto, que a dimensão sagrada não esteja aí presente. O candombe sacraliza a rua ao mesmo tempo em que é profanado por ela. Muitos tamborileiros reconhecem a existência de uma dimensão sagrada, mas a restringem a uma intimidade doméstica relativa a cada pessoa. Ou seja, tem a ver com os valores compartilhados em cada ambiente familiar e o que se cultua em “*las puertas adentro*”⁴⁴. Grande parte dessa intimidade transcendental é colocada ao público através do evento ritual das *llamadas*, mas nos termos de uma espiritualidade imanente, potencializada pela força, potência e energia dos tambores.

Os conventillos como primeiras “escolas candomberas”

A prática do candombe sofreu inúmeras transformações e ressignificações ao longo dos séculos. Essas transformações acompanham o processo que marcou a substituição formal das estruturas coloniais do mundo atlântico pelo moderno estado-nação, com a formação da República Oriental do Uruguai em 1830. Depois da denominada Grande Guerra (1839-1852), que levou à morte um contingente expressivo da população negra, ingressada nas linhas de frente de inúmeros combates, inicia-se um período de dissolução das *Salas de Nación*. Os autores consideram este um momento de crise para o candombe e para a própria população negra, que teve de lidar com novas situações de vulnerabilidade social após a abolição da escravidão (ocorrida em 1842), ocupando os estratos mais baixos da sociedade. Ademais, o período pós-abolição é marcado por formas institucionalizadas de dominação da população negra, através dos recrutamentos forçados para guerras civis e regionais, prisões arbitrárias e perseguições às suas manifestações culturais legítimas.

⁴³ Para um conhecimento mais aprofundado sobre a religiosidade no candombe, ver principalmente Plastino (2013) e Ferreira (1999a e 1999b).

⁴⁴ Devo essa informação ao bailarino Ernesto Robledo, em uma conversa realizada em Rivera, em 8 de dezembro de 2019.

Embora tenha desempenhado um papel crucial na constituição do estado-nação, a população afrodescendente será concebida e referenciada constantemente sob o signo do racismo, permanecendo em condições sociais subalternas em comparação com o poder hegemônico exercido pela nova elite de descendência europeia na nova República. Em contrapartida, há o surgimento de uma intelectualidade afro-uruguaia inspirada em pensadores afro-americanos e caribenhos oriundos de movimentos abolicionistas em toda a América Latina, e que exerceram influência na organização política de coletivos negros do Uruguai (FERREIRA, 2003).

Se o candombe estava primeiramente associado às cerimônias secretas, festivas e religiosas das Salas de Nação, encontra posteriormente um novo reduto nos antigos *conventillos* surgidos entre o final do século XIX e início do XX. Muito frequentes em diversos países sul-americanos, os *conventillos* funcionavam como pensões ou casas de inquilinato precárias (também chamados de “cortiços”) de pequenas dimensões e com espaços de uso comum compartilhados por famílias afrodescendentes e imigrantes europeus. Dentre essas habitações, que só nas zonas centrais de Montevideo totalizavam 357, conforme dados de Bolaña (2020, p. 183), as mais importantes eram os *conventillos* Medio Mundo (no barrio Sur), Reus al Sur ou Ansina (no bairro Palermo) e Gaboto (bairro Cordón). A convivência diária entre os habitantes permitiu a sobrevivência dos tambores e marcou suas formas de execução rítmica ainda hoje observadas. Os *conventillos* se tornaram, naquele momento histórico, o novo símbolo da cultura do candombe.

Desse modo, grande parte do saber difundido hoje entre gerações, a respeito da cultura dos tambores, provém das formas de socialidade ali vivenciadas. Costuma-se dizer que cada um desses conjuntos habitacionais representava uma espécie de “*escuela candombera*” (GUTERRES, 2003), associada não apenas a estilos diferentes de toques, mas também a diferentes formas de sentir e viver o candombe, conforme a sociabilidade característica de cada bairro. A tradição do candombe formada no século XX, e reivindicada hoje como patrimônio, diz respeito aos padrões rítmicos conservados por famílias

afrodescendentes que viviam nestas habitações coletivas⁴⁵. Temos, assim, a escola de Cuareim no bairro Sur, originada no *conventillo* Medio Mundo e representada pelas famílias Silva, Suárez e Núñez; a escola de Ansina no bairro Palermo, praticada no conjunto habitacional Reus al Sur e mantida pelo legado das famílias Oviedo, Giménez e Gularte; e a escola de Cordón no bairro Cordón, representada pelo *conventillo* Gaboto e pela família Pintos. O conceito de “escola” não deve ser confundido aqui com suas formas institucionais modernas e ocidentais, posto que os processos de ensino e aprendizagem no candombe em nada se assemelham a um sistema educativo formal, tal como o concebemos.



Figura 3. Área interna do conventillo Medio Mundo. Fonte: reprodução dos arquivos de Héctor Devia

⁴⁵ Sobre a relação entre sistema familiar, bairro e os diferentes padrões rítmicos do candombe em Montevideo, ver Ferreira (1999a), Guterres (2003) e Plastino (2013).



Figura 4. Área externa do Reus al Sur (Ansina). Fonte: <https://montevideoantiguo.net/>



Figura 5. Pátio do conventillo Gaboto. Ao centro, Aquiles Pintos. Foto: Lauro Ayestarán, 1966.

Dos *conventillos* surgiram as primeiras *Agrupaciones de Negros y Lubolos*, as quais até hoje atuam como principais expressões do carnaval uruguaio. As *Comparsas de Negros y Lubolos* se apresentam nos *Desfiles de Llamadas* do carnaval uruguaio, nas *llamadas* não oficiais e nas *salidas de tambores* pelos bairros. Traçando um paralelo pouco apropriado, mas útil para fins de entendimento do público brasileiro, as *comparsas* e *agrupaciones* são como as escolas de samba do Brasil, mas configuradas rítmica e socialmente de maneiras absolutamente distintas do carnaval brasileiro. Grande parte do que se

entende por *candombe* está, assim, relacionada (mas não limitada) à “*performance de un conjunto de personas que se agrupan bajo la denominación de ‘comparsa’*”. (RODRIGUEZ, 2015, p. 70). Essa associação direta entre *candombe* e *comparsa* é muitas vezes questionada por pessoas que vivenciam o *candombe* cotidianamente, uma vez que “*comparsa es una de las partes visibles del candombe*”, como afirma o bailarino Ernesto Robledo⁴⁶. A diferenciação entre *candombe* e *comparsa* está no cerne da diferenciação entre *candombe* e carnaval, como veremos mais adiante.

Com a demolição dos *conventillos* a mando da ditadura cívico-militar, no final da década de 70 do séc. XX⁴⁷, ocorre um novo deslocamento forçado da população negra para outros bairros da cidade. O desalojo dos *conventillos* e a consequente expulsão dos moradores para as áreas periféricas da cidade fazia parte do projeto de “modernização” e higienização da área urbana costeira, sob o argumento das péssimas condições estruturais dos prédios. Além disso, como adverte Guterres (2003, p. 96), os *conventillos* remetiam a conotações pejorativas que o associavam à “desordem, falta de higiene, desvio social, promiscuidade sexual, habitações amontoadas e diversidade étnica”. Como consequência inesperada do despejo forçado e da demolição dos prédios, a prática do *candombe* acompanha o deslocamento da população e se espalha para outras regiões, ganhando novos adeptos e se difundindo cada vez mais pela cidade. Essa dispersão não foi definitiva, como lembra Guterres (2003), pois parte da população retornou posteriormente aos bairros da zona central costeira, o que tornou possível o reconhecimento do *candombe* como tradição típica dos bairros Sur, Palermo e Cordón.

Se a conotação política do “*candombe como resistência*” já estava presente nos primórdios, quando os toques evocavam memórias ancestrais, com forte conotação sagrada, o aumento da repressão militar, a demolição dos *conventillos* e o desalojo de grande parte da população negra do centro de Montevideo, consolida o tambor como elemento de protesto popular. Apesar das más condições das habitações e da vida materialmente precária vivida em seu

⁴⁶ Ernesto, natural de Montevideo, explicitou as diferenças entre *candombe* e *comparsa* numa oficina de dança que organizamos em Bagé, no ano de 2019.

⁴⁷ A ditadura cívico-militar no Uruguai compreende o período de 1973 a 1985.

interior, onde praticamente uma família inteira habitava uma única peça, os *conventillos* ocupam um lugar importante na memória afetiva da coletividade negra e afrodescendente de Montevideo. Eles são costumeiramente lembrados num misto de nostalgia e dor, como espaços que possibilitaram o fortalecimento do espírito coletivo e de ajuda mútua, um lugar potencialmente vital no imaginário das famílias *candomberas* (GUTERRES, 2003, p. 96)⁴⁸.

Candombe e carnaval

O carnaval uruguaio, já definido por Carvalho-Neto (1967) como “carnaval de espetáculos”, é considerado o maior evento popular e turístico do país, totalizando mais ou menos cinquenta dias de festa, realizada desde fins de janeiro a início de março. O “*carnaval más largo del mundo*”, como é conhecido, abarca diferentes expressões da cultura popular, elencadas nas seguintes categorias: *Murga*, *Humoristas*, *Parodistas*, *Revistas* e *Sociedad de Negros y Lubolos*. Esta última congrega grande parte da comunidade *candombera* com suas *comparsas* e *agrupaciones* de longa tradição e com boa capacidade de organização ao longo do ano. As *comparsas* de candombe se apresentam em três momentos distintos do carnaval: no *Concurso Oficial de Carnaval*, no *Desfile Inaugural del Carnaval*, no *Desfile Oficial de Llamadas* e nas apresentações artísticas em diversos palcos e auditórios instalados ao ar livre, denominados de *tablados*. Os *tablados* são espalhados por diferentes bairros de Montevideo, sendo que o principal deles é o *Teatro de Verano*. No carnaval do interior do Uruguai o candombe se manifesta unicamente nos *Desfiles de Llamadas*, sem a participação nos espetáculos artísticos de *tablados*.

Ainda que os *Desfiles de Llamadas* tenham se tornado, depois da *Murga*, uma das mais importantes manifestações culturais do carnaval uruguaio, é comum observar tanto na literatura como nos discursos de alguns tamborileiros a distinção entre candombe e carnaval, cuja crítica se refere principalmente à

⁴⁸ Como lembra muito bem Guterres (2003, p. 96), “O termo *conventillo* traz uma forte conotação pejorativa, pois estão associados à desordem, falta de higiene, desvio social, promiscuidade sexual, habitações amontoadas e diversidade étnica. Para aqueles que ali viveram, entretanto, e que lembram com emoção destas moradias, o significado é outro, estão relacionados com as idéias de comunidade ou “bairro”, famílias aparentadas, relações de amizade e vizinhança, ajuda mútua e apoio nas dificuldades econômicas e cotidianas.”

redução do primeiro ao segundo. Candombe é entendido como manifestação ancestral da cultura afro-uruguaia, ao passo que o carnaval é concebido de maneira mais abrangente como festa popular nacional. Há também diferenciações importantes que implicam ordens de valores distintas entre “*Desfile Oficial de Llamadas*”, que acontecem no período de carnaval, “*Llamadas*”, de caráter mais integrador, organizadas pelas próprias *comparsas* ao longo do ano, e as “*Salidas de tambores*”, estas mais espontâneas, praticadas semanalmente em bairros específicos.

Atualmente, tanto os desfiles como as *llamadas* são realizadas na forma de cortejo de rua, composto por múltiplas formas e expressões estéticas como música percussiva dos tambores, dança, pintura, dramatizações, figurações e símbolos ancestrais. As *comparsas*, por sua vez, abrangem uma estrutura de organização relativamente complexa, envolvendo uma quantidade significativa de pessoas que cumprem posições determinadas na performance ritual: porta-estandarte, porta-bandeiras, porta-troféus ou emblemas (luas e estrelas), corpo de baile (bailarinas, bailarinas afro, bailarinos e vedetes), figuras tradicionais (*escoberos*, *gramilleros*, *mamas viejas*) e, por fim, a *cuerda* de tambores.

Os desfiles oficiais de *llamadas* do carnaval uruguaio possuem caráter espetacular e turístico e são, portanto, alvo de críticas por parte de alguns tamborileiros(as) e bailarinas(os) de formação mais tradicional. A preocupação é com a comercialização da prática e o possível esvaziamento do sentido histórico do candombe e sua relação com a autoafirmação política das comunidades negras *candomberas*. De um lado, como já mencionei, algumas pessoas se recusam a participar do “espetáculo” do carnaval devido ao caráter folclorizado, artificial e extremamente competitivo que o candombe adquire nesse período. Afirmam que as regras estabelecidas pelas entidades organizadoras do evento estimulam competições entre *comparsas* e transformações rítmicas que desqualificam a performance musical dos tambores. As mudanças no padrão rítmico se referem, sobretudo, à inserção de *cortes*, *arreglos*, *toques afro* ou outros ritmos extraídos de contextos musicais diferentes. Muitos identificam na performance das *comparsas* uma forte influência das escolas de samba do Brasil, seja no vestuário, nas plumas ou na execução dos *cortes* – quando a bateria realiza aquilo que chamamos no Brasil

de “paradinhas”, isto é, uma interrupção da constância rítmica e a produção de uma variação musical arranjada e ensaiada, muitas vezes oriunda de outros ritmos musicais, como o “toque afro de *comparsa*”, o samba, o funk etc.

Por outro lado, há os que veem a entrada do candombe na agenda oficial do país como modo de reafirmação política por parte da comunidade *candombera*, ou seja, como disputa entre visões de mundo desde dentro do sistema. Para a maioria das *comparsas* do interior do Uruguai, onde o candombe não está tão fortemente consolidado como na capital, o período do carnaval é considerado o evento mais importante do ano para os grupos *candomberos*. Por se tratar de uma apresentação pública de grandes proporções e de grande participação popular, o carnaval em si e os meses que o antecedem são momentos de fortalecimento dos laços e um aumento do grau de responsabilidade e compromisso por parte dos integrantes das *comparsas*.

Já as denominadas *salidas de tambores* são realizadas pelos bairros das cidades, tanto em Montevideo como no interior do país. Possuem um caráter menos espetacular que os desfiles de carnaval e que as *llamadas*. As *salidas* acontecem o ano todo, semanalmente, acompanhadas da performance de bailarinas e, às vezes, de figuras tradicionais: *escobero*, *gramillero* e *mama vieja*. Entretanto, diferentemente dos desfiles de carnaval, as *salidas* não exigem formalidades de vestuário, figurino, pinturas e coreografias. O dia das *salidas de tambores* varia de *comparsa* para *comparsa*, mas cada uma estabelece pelo menos um dia da semana para colocar os tambores na rua, normalmente nas sextas, sábados ou domingos, no final da tarde, a partir das 18h, podendo se estender até às 23h. Cada *comparsa* demarca um território específico e permanente para realizar o cortejo, criando uma rede de relações, valores e compromissos com a vizinhança do bairro. Desse modo, o público participante sabe de antemão o dia, o local e o horário de cada *comparsa*, sem a necessidade de aviso prévio. Trata-se, portanto, de uma manifestação ancestral de rua, de caráter permanente, público e democrático que envolve a participação de moradores da vizinhança e pessoas de outros bairros que ouvem de longe o chamado dos tambores.

Candombe como política de resistência e prática antirracista

Uma nova fase do candombe, demarcada na literatura, tem início nos anos 1990 e se consolida na virada do milênio. Após ampla mobilização de setores da cultura afro-uruguaia, em 30 de setembro de 2009 a UNESCO declara o candombe como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Esse feito impulsionou ainda mais sua popularização e o consolidou como símbolo da identidade nacional uruguaia⁴⁹. Desde então suas formas de expressão têm se difundido cada vez mais na capital, no interior e em outros países⁵⁰. Ainda que seja reconhecida como importante conquista da comunidade *candombera*, essa nova difusão tem como particularidade o contexto político da globalização na América Latina, colocando o candombe no centro dos debates sobre os processos de modernização e mercantilização da vida, próprios do neoliberalismo. Por conseguinte, esse contexto gera novos dilemas e disputas simbólicas em torno dos significados da prática e de sua (re)apropriação. Sobretudo porque, segundo Carvalho (2002, p. 02), o contexto da mundialização da cultura e do “ajuste estrutural” na economia vem acompanhado de processos desiguais de poder e dominação, em que poucos países hegemônicos impõem transformações profundas nas culturas tradicionais locais, especialmente as culturas afro-americanas, consideradas periféricas. *“La música tradicional, la religión, las artes en general, vuelven ahora a teñirse de un nuevo valor afectado por un orden transnacional. (...) Así se observa, ahora, un cierto sentido de extrañamiento de muchos agentes en relación a su propia cultura de origen”* (CARVALHO, 2002, p. 04).

Embora haja muita discussão e pouco consenso acerca deste assunto, o fato é que o candombe foi ganhando cada vez mais espaço na sociedade nacional uruguaia, mesmo em meio a grandes contradições políticas. Os historiadores Olivera Chirimini e Varese (2018) afirmam, sem o risco de exageros, que o candombe é considerado hoje a mais legítima expressão do modo de vida, do *ethos* e da sensibilidade de grande parte da população

⁴⁹ Além disso, em 2006 aprova-se a Lei 18.059, que declara o 3 de dezembro como o Día Nacional del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial. E em 2010, cria-se por Resolución Ministerial o Grupo Asesor del Candombe (GAC).

⁵⁰ Em 28 de abril de 2019 aconteceu a primeira homenagem global ao candombe, organizada pelo *Consejo Consultivo de Los Angeles*, reunindo 50 cidades de diferentes países, incluindo Bagé (RS).

uruguaia, sobretudo a de Montevideo. Inicialmente proibido, discriminado e considerado ritual “bárbaro”, “*grotesca fiesta*” ou simples “*juego infantil*”, nos termos de Rossi (1968, p. 325 e 326), converteu-se num patrimônio comum da cidadania uruguaia.

Nos últimos anos têm surgido novas pesquisas para dar conta das consequências ocasionadas por essas transformações. Os trabalhos publicados em 2015 no documento *Patrimonio Vivo del Uruguay: Relevamiento de Candombe* são exemplos dos esforços pela atualização do conjunto de questões históricas, antropológicas e musicais subjacentes ao candombe. A partir de pesquisas de campo, levantamentos documentais, bibliográficos e entrevistas com as principais lideranças, as autoras Ruiz, Brena, Picún e Márquez (2015) transitam por temas contemporâneos, como a popularização e profissionalização do candombe, sua inserção no carnaval, sua recente patrimonialização até à análise de relações raciais e de gênero conflitivas. Estes estudos buscam compreender o processo de deslocamento do candombe para outras esferas e segmentos sociais, sua imagem primeiramente associada a um grupo étnico específico e a sua transformação em um dos principais símbolos da identidade nacional. Tais estudos representam uma vertente literária mais atualizada surgida como consequência da patrimonialização do candombe e da formação de novos movimentos sociais afro-uruguaios no final dos anos 1980.

Dentre esses movimentos, destaca-se a presença atuante das *Organizaciones Mundo Afro*, originadas da *Asociación Cultural y Social Uruguay Negro* (ACSUN) em 1988. *Mundo Afro* surge primeiramente como Revista e logo se expande em vários núcleos diretivos espalhados pelo interior do Uruguai, como em Rivera e Artigas, e no exterior (Paraguai e Argentina). A atuação de dirigentes e integrantes da ONG inclui participações em cargos importantes de governos progressistas dos últimos anos, administrações públicas municipais e vínculos com instituições internacionais. As organizações, associações, movimentos políticos e grupos partidários têm buscado denunciar a marginalização e a discriminação racial e, ao mesmo tempo, propõem-se a questionar o mito nacional da integração cultural homogênea, das políticas de branqueamento e da suposta origem eurocêntrica da nação (FERREIRA, 2003).

Vale lembrar que a atitude de protesto contra a discriminação racial e a marginalização social da população afro-uruguaia sempre esteve presente nas manifestações culturais e artísticas das *comparsas candomberas*. Isso é facilmente observado no candombe de *tablado* (palco), onde há também, além da música percussiva dos tambores, a presença de canções cantadas. Mas também no candombe de *llamadas*, ou seja, no candombe de rua, em que a apresentação não se dá mediante narrativa ou enredo com canto e letra. Entretanto, como demonstrou Frigerio (1996/1997) em estudo sobre as formas de representação do negro nas *comparsas* carnavalescas, a maneira como a crítica antirracista se expressa, sobretudo nas canções, mas também nos elementos estéticos das *comparsas*, é concebida como abstrata e socialmente descontextualizada. Nas palavras de Frigerio (*idem*, p. 54), a crítica se apresenta como “*reclamo moral de ‘una raza (...) para pedir por um mundo mejor’*”.

Para Frigerio, aquelas críticas eram baseadas em um vago desejo de irmandade e solidariedade humanas, por isso destoam das atuais reivindicações por direitos sociais e políticos concretos em prol de uma comunidade específica. Ao invés de denunciarem o racismo, funcionam em realidade como discurso reprodutor da imagem estereotipada do negro, a mesma difundida na literatura do século XIX e início do século XX. No que se refere às letras das canções apresentadas no espetáculo artístico de *tablado*, Frigerio (1996/1997) identificou os seguintes temas mais recorrentes no carnaval de 1990: o passado histórico da escravidão, a África representada como selva tropical e selvagem, a vida do negro vivida em harmonia com a natureza idílica (mesmo em meio à escravidão), a forma estereotipada e sexualizada da mulher negra, e a representação do homem negro sempre associado ao tambor. Dessa forma, conclui Frigerio (1996/1997, p. 58), a experiência concreta do racismo e as privações econômicas não estão presentes no repertório das *comparsas* carnavalescas. Ao contrário do pretendido, as narrativas e performances apenas reforçam, na visão do autor, a imagem romantizada do negro que já existe na sociedade montevideana, onde a importância desse grupo étnico resume-se a um simples objeto destinado a entreter a sociedade mais abrangente.

A crítica a essa perspectiva idealista das relações sociais, apontadas por Frigerio, consolidou-se apenas recentemente nos estudos sobre o candombe e

a população afro-uruguaia. Como mencionei, são pesquisas surgidas no contexto de emergência dos movimentos organizados por ativistas afrodescendentes, em prol de uma nova “política racial” no Uruguai. Ademais, podemos situar essas pesquisas no contexto intelectual marcado pelo interesse renovado nas discussões sobre “identidades” e “etnicidades”. Com o crescente processo de globalização e mundialização da cultura a partir dos anos 1990, as questões de “identidade cultural” ganharam destaque na teoria social e cultural em diferentes campos de investigação e em diferentes partes do mundo (HALL; DU GAY, 1996). No Uruguai, as investigações questionam os estudos clássicos de vertente folclorista e/ou culturalista e os discursos políticos hegemônicos, bem como a imagem romantizada do negro difundida por meios oficiais, mas também pelos próprios músicos, bailarinos, donos de *comparsa* e diretores artísticos que integram a comunidade *candombera*. Com isso buscam reconstruir a história do candombe dando maior ênfase às relações étnico-raciais e de gênero e nos direitos sociais das minorias. O candombe é visto, assim, como “cultura de resistência” (FERREIRA, 1999a, 2003), como “representação da raça” (RODRIGUEZ, 2010, 2015), como “etnopolítica da emancipação” (CORTÉS, 2016) e como possibilidade do “(auto)reconhecimento étnico negro” (ROSA, 2018).

Diferentemente dos primeiros estudos, as noções de raça, etnia e gênero passam a ser questionadas e repensadas, não em seu sentido biológico, mas como categorias relacionais construídas histórica e socialmente, ou seja, como experiências vividas diariamente. Da mesma forma, a noção de identidade, anteriormente marcada pelo viés essencialista (“identidade originária”, “identidade integral” etc.), passa a ser desconstruída em favor de um enfoque mais processual e discursivo a respeito das práticas. Nessa perspectiva, as identidades são concebidas em seu aspecto político-estratégico, tal como na definição de Barth (2000), e como processo de construção de subjetividades e de identificações contínuas. Nesse caso, as diferenças possibilitam formas de acesso aos recursos e direitos históricos, tendo como justificativa a existência de uma herança comum compartilhada entre grupos candomberos. Assim, a nova abordagem sobre o candombe tenta dar conta de um conjunto de questões

identitárias e de representatividade trazidas para debate público por meio do ativismo de coletivos negros e feministas.

Podemos situar esses estudos no cenário atual de uma nova atitude cidadã que envolve a politização da cultura do candombe, a partir da qual os tambores se tornam o símbolo ritual de uma nova consciência política (FERREIRA, 2003, p. 27). Com as ações do ativismo organizado, o candombe passa, então, a ser reivindicado como importante “instrumento político” ou um “modo de interferir politicamente no cenário público como máximo expoente da ‘cultura afro-uruguaia’” (PLASTINO, 2013, p. 16). A relevância dos estudos contemporâneos está, portanto, em se propor revisitar as pesquisas clássicas e trazer novas abordagens sobre questões étnicas, discriminação racial, disputas simbólicas decorrentes da popularização, profissionalização e nacionalização das práticas afro-uruguaias, questões referentes à apropriação e participação da população branca de classe média, à desigualdade de gênero e às recorrências do machismo nas *comparsas*, bem como à atuação do movimento feminista negro contemporâneo e aos conflitos em torno da representatividade e protagonismo das famílias negras tradicionais.

Ao buscar atender as demandas políticas colocadas por ativistas afro-uruguaios, o conjunto desses estudos afirmam que a nacionalização do candombe no Uruguai, iniciada mais profundamente a partir de 1960 e aprofundada a partir de 1990, teve como consequência um processo paralelo de invisibilização de sua memória e pertencimento à coletividade negra, algo semelhante observado em toda a América Latina, especialmente no Brasil, com o samba, e na Argentina, com o tango⁵¹. Esse dado pode ser mais bem compreendido na chave das políticas de branqueamento e nas investidas ideológicas desses países para apagar a diversidade e as diferenças em nome da criação de uma síntese cultural homogênea e nacional.

Valentina Brena (2015a, p. 83), por exemplo, lembra que a inserção dos tambores na vida cotidiana de Montevideo e na cultura nacional não ocasionou uma sensibilização a respeito da discriminação e da exclusão que atingem as comunidades negras, justamente as que produzem o valor simbólico do

⁵¹ Andrews (2007) analisou esse processo histórico a partir do qual a música e a dança provenientes da África passaram a se configurar como “músicas nacionais” na América Latina.

candombe agora apropriado pelo Estado. De fato, os protagonistas da festa tão difundida e consolidada na vida pública e no imaginário da população encontram-se ainda desamparados e vivendo sob condições vulneráveis. Isso demonstra a persistência do racismo estrutural da sociedade uruguaia, a qual por muito tempo procurou meios para negar a presença de índios e negros em nome da imagem falsa da “nação mais europeia da América Latina”, ou, como se costuma dizer, da “Suíça da América do Sul”.

Para Ferreira (2003, p. 18), a crença numa unidade cultural homogênea minimiza a existência da diversidade cultural no Uruguai (incluindo as minorias), onde circulam expressões recorrentes como “*es un país donde no hay indios y es insignificante el número de negros*”. A população afro-uruguaia representa a minoria étnico-racial de maior presença numérica no país, e contribui fortemente para a construção da identidade nacional (CABELLA, NATHAN, TENEMBAUM, 2013, p.07). Em meados do século XIX, estimativas indicam que a população negra de Montevideo chegou a representar entre 25% e 50% da população total (FERREIRA, 2003, p. 31; MARTÍNEZ, 2020, p. 101). Bem mais tarde, o censo de 2011 indicou que a população autodeclarada “afro” ou “negra” representa hoje 8,1% da população total do país, totalizando 255.074 uruguaios e uruguaiais⁵². Em 2006, de acordo com a *Encuesta Nacional de Hogares Ampliada*, esse dado era de 280.000, ou seja, 10% da população total. Essa população permanece em condições desfavoráveis em matéria de bem-estar e desenvolvimento, apesar das políticas públicas das últimas décadas. Os dados sobre acesso à educação e condições de moradia mostram que a população afrodescendente aparece em condições ainda mais desiguais, se comparadas com o restante da população (CABELLA *et. al.*, 2013).

Os estudos contemporâneos abordam também questões em torno da significativa inserção da população branca nas práticas culturais do candombe. Com a popularização do candombe e sua recente institucionalização e patrimonialização, novos atores e segmentos sociais aderiram à manifestação.

⁵² Dados consultados no *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay*, Fascículo 2. Montevideo: Instituto Nacional de Estadística, 2013. É no interior do país onde se concentra a maior parte da população afro-uruguaia, especialmente na fronteira com o Brasil: Rivera (17,3%), Artigas (17,1%), Cerro Largo (10,9%), Tacuarembó y Salto (9,9%). Ver Cabella, Nathan e Tenenbaum (2013, p. 18).

Brena (2015b), por exemplo, investigou as razões da baixa participação da população afro-uruguaia no candombe a partir de um estudo realizado em doze departamentos do Uruguai, e concluiu que os principais motivos provêm do estigma associado ao candombe. Por ter sido considerado por muito tempo uma prática marginalizada associada a um grupo historicamente estigmatizado, parte da população negra do Uruguai, segundo Brena, afastou-se dos tambores e das *llamadas* como estratégia para driblar o racismo, já que havia uma associação direta entre negros e tambores que prejudicava sua inserção em outras esferas produtivas da sociedade, principalmente, na própria busca por empregos.

Em uma conversa com o bailarino Ernesto Robledo, na ocasião em que atendeu a um convite para realizar uma oficina de dança em Bagé (RS), temos um exemplo interessante sobre a questão do racismo e da participação dos brancos nas comparsas de candombe. Ernesto é natural de Montevideo, mas vive hoje em Tacuarembó, a poucos quilômetros de Rivera, fronteira com o Brasil. Filho de mãe branca com pai negro, Ernesto se apresenta como descendente de família composta por afrodescendentes, guarani, charrua e *criollo*. Tive a oportunidade de conhecê-lo em uma *salida de tambores* da comparsa *Biricunyamba*, em Rivera, em 8 de dezembro de 2019. Ele estava lá a convite de Carlos Dutra, diretor da *comparsa*, com a finalidade de intercambiar experiências na fronteira e preparar o corpo de baile para o desfile de carnaval. Ele defende que o candombe é “um patrimônio imaterial da humanidade pertencente ao coletivo negro afrodescendente”, o qual compartilha seus saberes com o conjunto da sociedade. Ademais, o candombe, segundo suas palavras,

tiene una acción que es de resistencia en contra el racismo. Pero esta palabra “racismo” está muy poco discutida en las puertas adentro de las comparsas de candombe. Este pensamiento eurocéntrico significa que, habitualmente, las blancas y los blancos no se preguntan lo que es ser blanco o blanca como medida impuesta de todo lo que existe. Y esta es una situación que el candombe tal vez puede invitarnos a intercambiar, a seguir profundizando situaciones. (...) Pero esto no tiene que ver con la identidad étnica de la blanquitud, si no con la estructura de lo que decimos y hacemos. Lo que nosotros y nosotras

*hacemos con el candombe, y lo que el candombe hace con nosotros.*⁵³

A manifestação de Ernesto não contraria necessariamente a participação de brancos nas *comparsas*, mas chama a atenção para suas responsabilidades na luta antirracista, a começar pelo questionamento dos próprios privilégios brancos “*como medida impuesta de todo lo que existe*”. O recado aqui refere-se a importância de questionar o pensamento normativo que identifica a pessoa branca a uma representação universal do humano. Vale acrescentar a esse respeito, como diz Mbembe (2014, p. 84), que o branco é “uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar”. Para Ernesto é preciso pensar e refletir sobre como a ideia de “branquitude” atravessa nossas histórias de vida e nossas práticas sociais, não como identidade essencializada e sim produzida historicamente. A definição de branquitude e negritude, para Ernesto, não está relacionada a qualquer fator biológico, mas tem seus sentidos associados a atitudes, formas de relação e atos de fala e de posicionamento. E para ele o candombe joga um papel importante nos processos de conscientização e de transformação das segregações raciais e injustiças históricas cometidas contra a população negra e afrodescendente do Uruguai. Ernesto se destaca, tanto por sua figura expressiva, quanto pela forma como aborda as questões raciais, utilizando-se de um vocabulário incomum no interior das *comparsas*, possibilitando o aprofundamento do debate histórico sobre a persistência do racismo. Esse vocabulário é muito diferente da conotação romântica e abstrata identificada por Frigerio no conjunto dos discursos que circulam nas letras do candombe-canção. Ernesto é o exemplo da nova geração de *candomberos* que alia a prática do candombe com o trabalho social e político em prol de um reconhecimento e pertencimento étnico-racial considerado mais vantajoso para a coletividade *candombera*.

⁵³ Ernesto proferiu essas palavras em um ato público, no microfone, durante um encontro artístico que antecedeu a saída de tambores da *comparsa Biricunyamba*, no dia 8 de dezembro de 2019.

Candombe e polirritmia histórica

Ao longo do texto tentei traçar um panorama breve e geral da narrativa histórica elaborada sobre o candombe, bem como mostrei a forma como os principais estudos reelaboram essa narrativa conforme temas de interesse próprio e abordagens distintas. Embora não tenha sido possível, dentro dos propósitos do capítulo, explorar em profundidade a totalidade das questões apresentadas, é possível observar, de maneira geral, que as categorias trazidas para análise são pensadas conforme o quadro das transformações históricas do candombe. A problemática é comumente apresentada em uma dupla perspectiva: de um lado temos noções relativas à tradição, identidade e etnicidade, marcadas pelo interesse na origem tipicamente africana do candombe, e de outro, as noções que vinculam o candombe a um fenômeno típico da identidade nacional do Uruguai, isto é, um patrimônio cultural e imaterial comum da nação, constantemente submetido a processos de inovação, apropriação, modernização, profissionalização e espetacularização.

Essa discussão se apresenta muitas vezes de maneira dicotômica, conduzindo-nos para caminhos bastante controversos. Se tomarmos a direção desses caminhos, veremos que as separações seriam reforçadas ainda mais e colocadas nos termos da diferença entre “candombe ritual”, vinculado a identidades étnicas enraizadas num passado histórico ou mítico, e “candombe de espetáculo”, marcado pelo signo do nacionalismo, do turismo carnavalesco e da sociedade de consumo (MONTESERIN, 2016). Segue-se, a partir disso, uma série de outras diferenciações possíveis: candombe de resistência *versus* candombe comercial, candombe tradicional *versus* candombe contemporâneo, candombe de bairro *versus* candombe de carnaval. Resulta dessa separação a criação de uma hierarquia de valores, de modo a privilegiar um dos polos como sendo o mais legítimo. Ignora-se, assim, tanto as características propriamente ritualísticas das performances contemporâneas, como também os sentidos espetaculares que conformavam os antigos rituais. O problema, em realidade, refere-se à própria inadequação da segmentação do candombe em infinitos adjetivos, os quais denunciam uma suposta perda de suas referências propriamente “originais”, como se as inovações proporcionadas pela sua inserção no carnaval representassem uma fuga de sua ancestralidade. A meu

ver, essa discussão marcou grande parte das abordagens teóricas sobre o candombe, seja para confirmar um dos polos sobre o outro, para juntá-los ou mesmo contestar a dicotomia presente aí.

Um outro ponto apresentado neste capítulo, cuja perspectiva merece ser problematizada, são as tentativas de instrumentalização política, teórica e moral do candombe. Apesar da justa intenção, as abordagens críticas acabam por atropelar as situações concretas, tal como se apresentam, em favor de um saber compromissado em transformar essas situações. Há uma diferença grande entre saber como as coisas se apresentam e como elas deveriam ser. Ignorar essa distinção faz com que as ações vivenciadas no ambiente das *llamadas*, bem como nas apresentações artísticas, nos ensaios, nos desfiles, nas oficinas sejam colocadas sob suspeita pelo conhecimento mais “esclarecido”. Tal como na pesquisa de Frigerio sobre a imagem do negro nas *comparsas*, o candombe feito pelos próprios integrantes torna-se um conjunto de textos a espera de uma decifração, de uma operação interpretativa. Aquilo que os negros tocam, cantam e contam sobre suas próprias histórias é posto à prova pela razão crítica ou interpretativa, que ao fazer uma “interpretação da interpretação” do discurso dos praticantes, deduz que este é baseado em noções vagas, idealistas e românticas. Considera-se, assim, que as *comparsas* carnavalescas “perdem a oportunidade” de apresentar o contexto de exclusão e de discriminação racial em que estão submetidas. Mbembe (2015, p. 19) analisa muito bem a maneira pela qual os negros são transformados em “espectadores de qualquer coisa que era e não era a sua própria vida”. Nos estudos de etnomusicologia, Carvalho e Segato (1994, p. 10) analisam, por sua vez, esse processo pelo qual “o caráter identificador da música se desloca de suas próprias características estilísticas para transformar-se numa função do conjunto de discursos que sobre elas se formulam”. Embora reconheçam que a negociação do sentido seja importante, eles mostram que os “discursos criam o efeito de fixação – muitas vezes arbitrária - de um estilo, sempre híbrido ou sincrético, a um território delimitado por convenções de outra ordem” (*ibidem*).

A meu ver, a perspectiva crítica prioriza uma abordagem discursiva do fenômeno dos tambores, na qual não há palavra ou outra textualidade qualquer que não seja colocada sobre suspeita, como se a palavra (ou o gesto) fosse a

fonte de alguma outra coisa que se oculta por trás, e que é preciso “revelar” e “denunciar”. Dessa forma, o candombe, que é concebido pelos seus praticantes como fonte de valiosa sabedoria, transforma-se num espaço de alienação dos próprios sujeitos que o praticam. Embora não seja a intenção, esse pressuposto pode muito bem ser confundido com uma forma de invisibilização do regime de verdade do próprio saber *candombero*. O modelo discursivo e interpretativo que predomina nas teorias críticas sobre o candombe, apoia-se em perspectivas de natureza política e epistemológica, sem conseguir, contudo, ir além das concepções “ocidentais” da política. Nessa abordagem, há um pressuposto de que podemos entender aquilo que alguém diz ou faz pelas palavras e gestos que estes usam, sem compreender que a maneira como os conceitos e ações operam no interior de um grupo fazem parte de um sistema conceitual diferente do nosso. Nem sempre as palavras e ações que operam em diferentes grupos sociais são usadas da mesma maneira como nós as usamos⁵⁴.

Apesar da importância desse debate, minha proposta de pesquisa segue por outros rumos e por isso mesmo explora outras camadas do mesmo tema. Meu ponto de partida não poderia ser outro senão aquele que tornou possível meu envolvimento com a prática musical dos tambores, através da participação na criação e formação de um grupo de candombe na cidade de Bagé, Rio Grande do Sul, fronteira com Uruguai. Por conta disso, a ênfase recai nas situações particulares vividas na companhia dos tamborileiros do Uruguai, dando ênfase ao que efetivamente fazem nos rituais dos tambores, em relação permanente com seus modos de aprender.

Desse modo, diferentemente de um saber “esclarecido” que coloca sob suspeita a prática do candombe, minha intenção é justamente inversa, ou seja, colocar à prova os discursos sobre o candombe pela experiência prática com os tambores, como recomendam os próprios tamborileiros. Pois, veremos depois que, no ambiente das *llamadas*, a conduta prática e pragmática é muito mais valorizada entre os tamborileiros do que os atos discursivos, as representações ou problemas teóricos relacionados ao candombe. Ferreira (2001) e Gilroy (2012) já mostraram muito bem que as experiências da cultura musical afro-

⁵⁴ Essa é uma das mais valiosas contribuições do “perceptivismo ameríndio” para pensar as questões políticas do nosso tempo. A esse respeito, ver Viveiros de Castro (2002, 2015).

atlântica presente nas américas não são redutíveis ao cognitivo e tampouco às formas textuais escritas e faladas, por isso devem ser apreendidas em performance. Portanto, nosso interesse recai, não num suposto significado *a priori* do candombe, mas na sua expressão e capacidade de afetação.

Considero, assim, que todo saber antecipado sobre o fenômeno das *llamadas* de tambores é, não apenas, insuficiente, como pode funcionar também como obstáculo para a sua compreensão mais profunda. A questão toda parece ser decidida na rua, “*cuando uno colga el tambor*” ou “*cuando uno se pone a bailar*”, como se costuma dizer. A força instituinte do candombe, capaz de questionar os fundamentos políticos e epistemológicos da colonialidade e do racismo estrutural, passa por um envolvimento de corpo inteiro e por habilidades performáticas sensoriais exigidas pelo tambor. Desse modo, é importante que a construção do pensamento sobre o candombe obedeça aos próprios fundamentos sonoros dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, com suas execuções rítmicas assentadas, respectivamente, num movimento relacional complexo que contempla a base, a métrica e o improvisado. Se, como veremos no capítulo 6, esse movimento é caracterizado por uma polirritmia sincopada, seria necessário, em realidade, adotar não a temporalidade cronológica, mas o valor do contratempo firmado na confluência de temporalidades dissonantes e transversais. Nesse caso, a noção de temporalidade no candombe não aparece associada a um tempo fixado num passado, seja ele histórico ou ancestral. Trata-se, ao contrário, de um tempo percebido no próprio fluxo dos acontecimentos performados em ambientes específicos onde as *llamadas* e desfiles se realizam, atualizando e recriando permanentemente as tradições. Trate-se de um tempo que se repete continuamente como diferença, tal como na lógica rítmica protagonizada pelos tambores de candombe.

Os desafios oferecidos pelo campo de estudos sobre o candombe passam, portanto, pela composição de uma “polirritmia histórica”⁵⁵ firmada na superposição de tempos que interrompem o curso linear das narrativas e

⁵⁵ A expressão aparece em Didi-Huberman (2015 [2000], p. 42) – “*polyrythmie historique*” – e faz referência ao jogo rítmico entre cronologias e anacronismos que caracteriza as imagens na história da arte. Se, para Didi-Huberman, a cronologia se caracteriza por uma “linha melódica” (continuidade histórica), o anacronismo evoca uma “polirritmia histórica” (coexistência de durações heterogêneas).

discursos. Ao considerarmos a temporalidade polirritmada da história estamos assumindo, assim, a existência própria de uma temporalidade *candombera*, cuja característica circular e pulsante é tecida pelo fluxo sonoro ondulatório dos três tambores postos em diálogo. Em outras palavras, trata-se de um tempo que permite o contratempo e a variação de intensidades, isto é, o vai-e-vem entre constâncias e dissonâncias, repetições e diferenças, passado e presente, em suma, o tempo da contrametricidade⁵⁶. Mas aqui já estou me antecipando muito. Por priorizar as ações praticadas na companhia de tamborileiros uruguaioes durante as *llamadas* de tambores, penso que é prudente fazermos uma revisão dos estudos mais recentes sobre o candombe. Veremos no próximo capítulo que esses estudos destoam em grande parte da literatura apresentada até aqui, justamente por priorizar a abordagem performática associada às noções de aprendizagem.

⁵⁶ Guardem esse termo, pois será retomado posteriormente, com maiores detalhes no capítulo 6.

CAPÍTULO 2

Candombe, performance e aprendizagem

Dada a própria natureza do tema, a literatura mais recente sobre o candombe tem priorizado as abordagens relacionadas à performance, tanto dos músicos tamborileiros como das bailarinas e das figuras tradicionais que compõem uma *comparsa*. Assim, as noções relativas às experiências práticas dos atores ganham relevância em comparação às abordagens mais gerais que priorizam a narratividade histórica e textual dos discursos e seus conteúdos. Segundo Hartmann e Langdon (2020, p. 19), “*performances* são atos de comunicação nos quais o modo de expressar é tão ou mais importante do que o conteúdo da mensagem”. Esse deslocamento de perspectiva, do conteúdo para as formas expressivas, provocou mudanças significativas no próprio modo de produção de conhecimento, especialmente na antropologia, questionando fronteiras tradicionais disciplinares antes consolidadas (HARTMANN, LANGDON, 2020). Conforme as autoras, a antropologia da performance se caracteriza, dentre tantos outros fatores, por apresentar uma produção mais horizontal, corporal, dialógica e descolonizadora dos conhecimentos (*idem*, p. 17)⁵⁷.

A meu ver, semelhante mudança de foco motivou grande parte da abordagem teórica de Luis Ferreira Makl, um dos mais notáveis pesquisadores atuais do candombe. Em comparação aos estudos considerados “clássicos” sobre o tema, o aspecto diferencial do trabalho de Ferreira está em pensar a música “enquanto um fazer em performance”, de modo que seja possível considerar os sistemas simbólicos musicais para além da perspectiva textual e oral, centrada na retórica discursiva denotativa. Nas palavras de Ferreira (1999a,

⁵⁷ Luciana Hartmann e Esther Jean Langdon oferecem, nesse artigo, um levantamento bastante proveitoso da produção relativa às relações entre antropologia e performance, apontando as tendências clássicas e mais recentes, bem como as contribuições da antropologia brasileira aos estudos da performance. Ver Hartmann e Langdon (2020).

p. xvi), “*descubrí que cualquier estudio en profundidad [no caso dos tambores de candombe afro-uruguaio] era una ilusión si no participaba en el lenguaje no verbal de ese mundo.*”

A obra de Ferreira situa-se nos campos da antropologia, etnomusicologia e estudos da performance, a partir dos quais produziu uma série de estudos sobre a música afro-latino-americana e suas relações com a cultura, com os sistemas simbólicos de poder e comunicação (culturas de resistências) e com as identidades sociais racializadas. Seu principal livro intitulado *Tambores de Candombe*, publicado em 1997 antes mesmo de sua dissertação de mestrado, defendida em 1999 na Universidade de Brasília (UnB), é ainda hoje amplamente usado como “porta de entrada” aos estudos do candombe, tanto para músicos e tamborileiros, como para pesquisadores interessados no tema. Mas é na quantidade significativa de artigos produzidos sobre o candombe que está o interesse propriamente acadêmico das contribuições de Ferreira. Aliando pesquisas etnográficas e experiências como músico de jazz e de candombe nos anos 1990, Ferreira (1999a, 1999b, 2001, 2003, 2005, 2008, 2011a, 2013) se dedica a pensar o candombe uruguaio levando em conta os estudos mais gerais produzidos na América Latina sobre artes performáticas musicais e diáspora africana.

De maneira geral, a obra de Ferreira dialoga com questões e problemas próprios da tradição antropológica associada aos estudos afro-americanos. Para melhor entendê-la, seria preciso levar em conta as discussões oriundas desse campo, em que as noções de música, religião e identidades são pensadas nos termos clássicos da oposição entre “sobrevivências” e “inovações” no Novo Mundo⁵⁸. Como demonstrou Parés (2006), no estudo sobre a formação do candomblé e a manutenção de identidades étnicas dos africanos no Brasil, o primeiro conjunto de estudos, o das “sobrevivências”, defende a existência de elementos da antiga cultura africana que foram conservados nas américas, apesar das mudanças sincréticas aparentes. Sobrevivência, como o próprio nome diz, é tudo aquilo que permanece e que fica retido num processo de transformação. Essa abordagem prioriza o “resgate do passado” e a “tradição

⁵⁸ Nomenclatura oficial da História para caracterizar a terra “descoberta” por colonizadores. A Europa é denominada de Velho Mundo.

como repetição invariável” (PARÉS, 2006, p. 17), e caracteriza a antropologia norte-americana da primeira metade do século XX. Essa antropologia é representada pioneiramente por Melville Jean Herskovits⁵⁹, discípulo de Franz Boas, e retomada posteriormente por Roger Bastide, especialmente nas pesquisas sobre religiões afro-brasileiras (BASTIDE, 1971). Na segunda corrente, diferentemente da primeira, as transposições culturais do Novo Mundo são entendidas do ponto de vista das “descontinuidades” marcadas por processos híbridos. A ênfase recai não numa suposta “origem primordial” das manifestações culturais e sim nos processos históricos atualizados por novos contextos e reconfigurações nacionais (PARÉS, 2006, p. 17). Nesse segundo arranjo, as comunidades diaspóricas não seguem estatutos essencializantes ou universalizantes e são entendidas como “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), ou seja, comunidades que não se formam autonomamente, mas são frutos de processos políticos estratégicos e criativos.

Tendo conhecimento sobre esse debate clássico dos estudos afro-americanos, Ferreira (2008) propõe-se a revisar os conceitos de “africanidade”, “africania”, “africanismos” e “matrizes culturais”, aliando a perspectiva afrocêntrica com a transcultural, ou seja, considerando tanto as primordialidades africanas quanto as transformações operadas por sujeitos situados localmente (FERREIRA, 2008). Ele sugere que as duas posições, pensadas separadamente, não dão conta da flexibilidade de adaptação e mudança das culturas africanas nas américas. A respeito da música dos tambores, Ferreira (2001) enfatiza elementos invariantes (sobrevivências) trazidos por músicos africanos e outros resultantes de mudanças culturais (descontinuidades). Nos elementos de continuidade com a África estão, por exemplo, segundo o autor, a organização social baseada nos princípios de senioridade dos tamborileiros, o sistema de perguntas e respostas, também chamados de “antífona”⁶⁰, a

⁵⁹ Herskovits foi orientado por Franz Boas e defendeu sua tese de doutorado na Universidade de Columbia, em 1923, intitulada *The Cattle Complex in East Africa*. Segundo Yelvington (2016, p. 344) “suas teorias sobre as sobrevivências culturais africanas, que ele chamava de “Africanismos”, foram retomadas nos anos de 1960 e 1970 na esteira da luta pela ampliação dos direitos civis e afirmação e valorização da identidade afro-americana.”

⁶⁰ Paul Gilroy considera a antífona (chamado e resposta) a principal característica formal das tradições musicais negras. “Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, a montagem e a dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras” (GILROY, 2012, p. 167).

polirritmia, a improvisação, a ênfase na dimensão cenestésica no lugar dos aspectos cognitivos, e a síncopa, considerada por ele uma lógica rítmica não europeia (FERREIRA, 2001).

Por outro lado, os processos de transformação aparecem, por exemplo, associados ao novo contexto urbano da classe trabalhadora de Montevideo, nas novas questões de legitimidade e competitividade favorecidas pela inserção no carnaval, o reconhecimento do candombe como expressão da música nacional (FERREIRA, 2001). As mudanças culturais associam-se também às novas habilidades perceptivas incorporadas na performance de rua e no ajuste de categorias étnicas associadas a outros critérios de identidade, como por exemplo, a substituição de categorias étnico-raciais pelo pertencimento ao “bairro”: *“Las categorías relacionales “negros” y “blancos” son reunidas por los actores en la relación de pertenencia al barrio”* (FERREIRA, 2001, p. 45). O candombe deve ser percebido, para Ferreira, em seus processos de preservação, transformação e transmissão. Performance e aprendizagem são, para o autor, “instâncias indissociáveis” (FERREIRA et. al., 2011b, p. 90).

Performance como comunicação simbólica

Com base em um extenso trabalho etnográfico, Ferreira (1999) explora a dimensão social e cultural do ritual dos tambores e de sua narrativa sonora. A relação entre representação e ação é colocada em foco, de modo que a noção de performance passa a ser pensada, tal como em Schechner (1985), como comportamento de restauração constante de um passado, ou seja, como comportamento que se renova em cada evento dos tambores. Isso permitiu a Ferreira sustentar algumas hipóteses que se tornaram centrais em sua obra. Uma delas diz respeito à criação, por parte dos músicos afro-uruguaios, de um sistema próprio de comunicação, uma metalinguagem composta por “jogos ambivalentes e táticas de dupla voz em que uma mensagem pode ter mais de um sentido, segundo o código utilizado” (FERREIRA, 2011a, p. 59). Foram esses *códices* introduzidos nas práticas musicais negras, especialmente na música instrumental-percussiva, que tornaram possíveis práticas vitais e de resistência ao escravismo e ao racismo em diversos momentos da história (*ibidem*). Nas

palavras de Ferreira (2011a, p. 59), “Nos interstícios e dobras da dominação simbólica, por trás de estereótipos e estigmas, os músicos e seus públicos fizeram desvios e leituras alternativas aos sentidos e significações impostos pela cultura dominante”.

Os estudos de performance de Victor Turner permitiram a Ferreira observar o comportamento ritualizado nas *llamadas* de tambores em sua dimensão antiestrutural, a partir da qual emergem possibilidades de transformação das estruturas sociais e dos significados hegemônicos da sociedade montevideana. A novidade aqui é que esses desvios de significados não são tratados como redutíveis à analogia da língua e da textualidade das palavras, mas advém da própria organização sonora e musical, do movimento corporal e da gestualidade dos músicos e bailarinos. Sobre este aspecto, Ferreira (1999a e 1999b) ressalta a dimensão mítica heroica e o *ethos* guerreiro dos tamborileiros, um tipo ideal de comportamento combativo baseado na visceralidade, na garra e na força com que as performances dos músicos são executadas.

Ferreira inspira-se também na teoria etnomusicológica de John Blacking, interessada nos estados emocionais do corpo e nas “estruturas profundas do comportamento musical” (BLACKING, 1977, p. 24). Nessa perspectiva, a performance musical é interrogada enquanto sistema cultural de interação social e como modo de pensamento, afetividade e ação, cujos significados simbólicos (e profundos) só são compreendidos em conjunto com outros sistemas ou eventos (BLACKING, 2007, p. 204). Se, para Blacking e Ferreira, a música é um sistema cultural, a cultura é pensada como “sistema organizado de símbolos significantes”, tal como defendia Clifford Geertz⁶¹, em *A interpretação das culturas*. Apesar de ambíguo e muitas vezes inapreensível, o significado dos símbolos e signos musicais só são apreendidos num contexto culturalmente definido, ou seja, são produtos de processos cognitivos específicos de uma determinada cultura. Daí que um dos principais postulados da etnomusicologia

⁶¹ Blacking concorda com Geertz na busca por uma prática artística situada socialmente, mas adverte que, na etnomusicologia, esse processo deve ser invertido, de modo que a prática musical ganhe primazia sobre realidades sociais. Segundo Blacking (2007, p. 210), “o procedimento analítico crucial não é tanto ajustar a música dentro de um sistema social, mas iniciar com um sistema musical e seus símbolos, com estilos e grupos sonoros, e então ver como e onde a sociedade se ajusta no interior da música.”

de Blacking ([1977], 2007) vai ressoar nos estudos de Ferreira sobre o candombe, a saber: de que é preciso buscar as correspondências entre organização social/cultural e as configurações sonoras/musicais decorrentes de uma dada interação humana.

De qualquer modo, o que é importante assinalar neste momento é que o foco no modelo performático coloca as experiências corporais musicais num campo de múltiplas significações, uma vez que a música é essencialmente não-verbal⁶². Trata-se de um avanço nos estudos sobre o candombe porque, conforme reconhecia também Gilroy (2012), a abordagem performática é a que mais se ajusta às formas musicais da diáspora africana, desenvolvida em contraposição às “premissas estéticas etnocêntricas da modernidade”. Estas formas têm como característica a distintiva relação e expressão corporal que marca as populações afro-americanas, de modo que as tradições de performance continuam “a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora” (GILROY, 2012, p. 162 e 164).

A superação da textualidade como único modelo comunicativo de enquadramento das relações sociais na música dos tambores, oferece possibilidades políticas que vão além da nossa restrita compreensão moderna e pública do termo. Pois, ao exigir diferentes registros analíticos, a prática da música negra opera também diferentes ações e reflexões políticas que destoam do entendimento usual do processo político na esfera pública e na democracia burguesa (GILROY, 2012). Podemos pensar, assim, que a impressão corrente de que o racismo é um tema insuficientemente “debatido” nas letras do candombe-canção ou nos espetáculos artísticos de *tablado*, ou que é um assunto pouco “falado” em “*las puertas adentro de las comparsas*”, não significa dizer, por outro lado, que a crítica ao racismo não se manifesta por outras vias, além das verbais e literais⁶³. Pois a organização rítmica e suas formas de

⁶² Conforme Blacking (2007, p. 203), “O discurso musical é essencialmente não-verbal, embora obviamente as palavras influenciem suas estruturas em vários casos, e, ao analisar linguagens não-verbais através da linguagem verbal, corre-se o risco de distorcer a evidência”.

⁶³ A textualidade das palavras é, conforme Gilroy (2012, p. 166), “um meio de esvaziar o problema da ação humana, um meio de especificar a morte (por fragmentação) do sujeito e, na mesma manobra, entronizar o crítico literário como senhor do domínio da comunicação humana criativa”. Gilroy sugere que os subversivos músicos e usuários da música negra são, na verdade, um “um tipo diferente de intelectual” (*idem*, p. 167).

execução contém em si o elemento de crítica e de resistência dos povos racializados e subalternizados pelo colonialismo, como defende Ferreira. Como afirma também Gilroy (2012, p. 160), “A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos”.

Para uma melhor compreensão da importância dessa noção ampliada da “política”, recorro a uma situação exemplificadora dada pelo professor e historiador carioca Luis Antônio Simas⁶⁴, a respeito das escolas de samba do Brasil. Abro um breve parêntese porque o exemplo é bastante elucidativo para pensar também o candombe, desde a perspectiva colocada por Ferreira. Simas parte da ideia, bastante comum na historiografia e no entendimento geral do público que assiste ao carnaval, de que as escolas de samba só faziam enredos sobre temas da história oficial do Brasil. Enredos com temáticas de interesse nacional eram, inclusive, um requisito obrigatório que constava no regulamento dos desfiles. Já tivemos uma série de sambas que narram a história do país ou do próprio Rio de Janeiro como, por exemplo, a expulsão dos franceses pelo “bravo Estácio de Sá”, fundador do Rio (cantado pela Acadêmicos da Rocinha em 2000), o ciclo do café (samba da Salgueiro em 1992), a chegada da família real portuguesa (Mocidade e São Clemente em 2008), a Batalha Naval do Riachuelo (Império Serrano em 1950), enfim, os exemplos são inúmeros. Temos aí, conforme Simas, um problema que a historiografia do samba vai denunciar: “por que as escolas majoritariamente pretas cantavam e contavam a história oficial do branco?”

Para Luis Antônio Simas, no entanto, essa questão configura justamente o erro da historiografia. Pois, para mergulhar na história do samba é preciso, segundo Simas, ter a percepção de que as escolas trabalham com “gramáticas próprias”. Ele cita o exemplo da Portela, cuja bateria foi batizada em 1928 e dedicada a São Sebastião/Oxóssi. Por causa disso, o naipe de caixas da Portela sempre toca o *agueré*, batida rítmica característica de Oxóssi. Outro exemplo é

⁶⁴ O exemplo dado por Simas foi extraído de sua palestra sobre o samba, realizada na Universidade de São Paulo (USP), em 2017, ocasião em que cursei algumas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Antropologia desta Universidade. A palestra foi organizada por colegas da disciplina “Do Afro ao Brasileiro: religião e cultura nacional”, ministrada pelo prof. Vagner Gonçalves da Silva.

a bateria da Mangueira, que desde a década de 30 se caracteriza pelo toque de caixa que mistura a batida de folia de reis, muito presente no morro de Mangueira, com o toque de Ilú, correspondente ao *agueré* de Oyá ou Iansã. Sendo assim, Simas conclui: para quem não entende a “gramática do tambor”, as escolas de samba passam duas horas falando da Batalha Naval do Riachuelo, de Tiradentes, de Marechal Deodoro etc., e não percebem, assim, que elas desfilam cantando e contando a história de uma caçada, em homenagem a seu orixá Oxóssi, ou então a história de todos os relâmpagos, trovões e ventanias, em saudação à Iansã. Para quem desfila naquele contexto pouco importa o que a letra diz, uma vez que o foco está dirigido ao ritmo da bateria. Se o projeto colonial se fundamenta na colonização do corpo, transformado em arado pela lógica do trabalho, o corpo do samba subverte completamente essa lógica. Trata-se de uma história contada por uma “gramática não normativa”, ou seja, contada pela linguagem do corpo, da dança, das alegorias e da batida do tambor. Uma linguagem centrada na perspectiva do não-dito.

Se adotarmos o exemplo de Simas sobre o caso particular do samba para pensar o candombe, desde a antropologia simbólica de Ferreira, podemos chegar as mesmas conclusões. Se o corpo conta uma história, se o gesto fala e se o tambor comunica um discurso, que histórias são contadas pelos tambores das *comparsas* de candombe? Para Ferreira (1999a, p. 89), eles narram histórias dos antepassados, de personalidades ancestrais, da vida nos *conventillos*, histórias de famílias afro-uruguaias, de bairros tradicionais, de *comparsas* etc. A performance narrativa corresponde, assim, à qualidade mítica da música dos tambores, ainda muito ofuscada pelo “*efecto del ‘desencantamiento’ del mundo que hace más de un siglo alcanzó al universo Afro-uruguayo*” (FERREIRA, 1999a, p. 89). A narratividade da performance sonora dos tambores envolve também a manifestação de um passado sempre renovado pela dramaticidade do rito e pela experiência corporal e emocional⁶⁵. A linguagem musical pode ser considerada, assim, a manifestação de uma memória incorporada dos atores

⁶⁵ Ferreira (1999) faz referência aqui à observação de Rita Segato (1992, p.130), para quem a performance narrativa está associada ao mito, ao passo que a performance dramática associa-se ao rito.

tamborileiros, muito próximo daquilo que Pierre Bourdieu chamou de *habitus* (FERREIRA, 2005, p. 09).

Como se pode notar, as contribuições de Ferreira consolidam a passagem importante dos interesses centrados na linguagem literal e textual para a linguagem simbólica. No entanto, ao mostrar as correlações do sistema sonoro dos tambores com os significados da organização social de importante tamborileiros de Montevideo, reforçadas pela persistência ritual, sua abordagem permanece ainda centrada na narratividade própria do campo discursivo e na busca pelo sentido das performances. Assim como Simas, Ferreira busca pelo significado do discurso musical, obviamente não nos atos enunciativos da fala ou do texto propriamente dito, mas dos sistemas simbólicos musicais e do próprio som. Há aqui um deslocamento do texto para o som sem que haja uma mudança nas formas de abordar o som, visto que este permanece no domínio semântico da linguagem e da cultura humanas.

Por conseguinte, a experiência sonora dos tambores aparece como um conjunto signifiante, ainda que percebido em seu sentido polissêmico. O som, o corpo e os gestos, apanhados na performatividade do ritual das *llamadas*, são entendidos como representações de outras coisas que estão além da própria experiência performática. Os sentidos dessas representações serão apreendidos pelo domínio cognitivo do pensamento e vão depender, assim, de um ponto de vista relativo, conforme a perspectiva do sujeito: pode ser tanto uma organização social, uma mapa geográfico dos bairros, uma estrutura de parentesco, quanto um modo de resistência ou processos de ruptura com a normalização cotidiana ou uma transformação social etc. Para compreender o fenômeno dos tambores é preciso, pois, mover-se no terreno pantanoso das intencionalidades das ações e da possibilidade restrita de acessarmos a consciência, a mente e a crença desses sujeitos que vivem e interpretam os fenômenos musicais expressivos.

Há um paradoxo que se apresenta a partir do exposto e que pode ser formulado da seguinte maneira: é possível falar em linguagem quando nos referimos ao domínio próprio dos tambores e suas possibilidades rítmicas?

Existe realmente uma gramática e uma semântica dos tambores?⁶⁶ Dizer que o tambor fala ou que o tambor produz um discurso sobre o social não equivale a uma tradução motivada pelos parâmetros da compreensão e significação humanas aplicada ao domínio propriamente não-humano? Até que ponto estes parâmetros de compreensão não estão ancorados na razão iluminista ou moderna que preconiza uma certa “ordem racional e universal” dos fenômenos? Dito de outro modo, em que medida as experiências emocionais, afetivas e *afectivas* de ações performáticas não são assim reduzidas a uma estrutura racionalizada de ideias e esquemas sobre necessidades sociais e culturais? Como assinalou Segato em um contexto diferente do nosso, pode parecer que só quem compreende os significados “coloca a experiência em seu justo contexto, e que somente através do sentido cumpre a experiência o seu destino” (SEGATO, 1992, p. 130)⁶⁷.

Performance como experiência corporizada

Outra maneira de abordar o candombe como performance é seguirmos as orientações fenomenológicas centradas principalmente no paradigma do corpo como “*embodiment*”, como “engajamento corporal” que se realiza no plano perceptivo e sensorial (CSORDAS, 1999). Os “comportamentos kinésicos” (CITRO, 1997) e a produção de experiências sensoriais e emocionais configuram a própria eficácia da performance. É esse paradigma do corpo e da performance que fundamenta as pesquisas de Manuela Rodriguez sobre a dança no candombe uruguaio.

A antropóloga argentina, especializada nos estudos da Antropologia do Corpo, propõe-se a investigar a construção performativa de processos

⁶⁶ O antropólogo Alfred Gell, na tentativa de evitar as frequentes associações entre arte e linguagem, afirma que “não existe nada equivalente à gramática na natureza”. Ele rejeita totalmente “a ideia de qualquer coisa, com exceção da própria linguagem”, possua significado (GELL, 2018, p. 30). As inferências e a busca por significar os dados de pesquisa são, em realidade, “abduções”, ou seja, uma ordem de inferências distintas das do campo da linguagem (*idem*, p. 42 e 43).

⁶⁷ Rita Segato elabora esse pensamento com base em uma pesquisa de campo sobre crenças religiosas. A partir de uma situação vivenciada com interlocutores, na ocasião em que realizava entrevistas, ela se depara com algumas objeções feitas pelos religiosos: “Você está em busca de razões humanas, enquanto nós acreditamos em razões divinas”. “Não poderemos nos entender. Você está à procura do racional, e para nós se trata de algo emocional: o nosso coração foi tocado, comovido etc.” (SEGATO, 1992, p. 116-117).

identitários da cultura afro-americana do Rio da Prata, sobretudo dos contextos rituais e festivos com enfoque na dança. Para pensar a experiência corporizada das bailarinas de candombe, Rodriguez (2015, p. 156) vai além das tendências clássicas da antropologia do corpo dos anos 70, a qual concebia os atos corporais como atos de comunicação. Conforme a autora, as perspectivas predominantemente semióticas e/ou simbólicas utilizam em suas análises conceitos e categorias provenientes de outros campos do conhecimento, enfatizando a analogia entre corpo e linguagem: “códigos”, “signos”, “linguagens”, “metáforas”, “léxicos”, “gramáticas” e “semânticas”. Segundo Rodriguez,

La analogía entre lo corporal y el lenguaje verbal reducía al cuerpo al estatus de signo, dejando de lado todo el ámbito de la diversidad de experiencias que el propio movimiento corporal genera. Y esto concuerda con el análisis simbólico de los rituales en donde se toma lo corporal – dimensión sobresaliente en estos acontecimientos – como “representante” de la estructura social. (RODRIGUEZ, 2015, p. 156).

Desse modo, temos um redirecionamento do interesse teórico, antes centrado nos atos de comunicação da performance, para um modelo analítico que prioriza a experiência prática e direta dos sujeitos com o mundo. Rodriguez toma a corporeidade não somente como representante do social, mas também como condição existencial dos sujeitos em performance (*ibidem*). Para ela, o corpo não é apenas um ato de comunicação, mas também de experiência. Sendo assim, a dança (e poderíamos pensar também a performance dos tambores) forma parte dos comportamentos *kinésicos* e sensório-emotivos que pertencem a processos sociais mais amplos, não apenas aqueles restritos à linguagem. Rodriguez toma emprestado o conceito grego de *kinesis* (cinética), utilizado pela antropóloga Silvia Citro (1997), para dar conta da noção de movimento corporal, das manifestações gestuais e posturas do corpo, bem como ao uso do espaço em relação com outros elementos que compõem a “imagem corporal” (*embodied imagery*, de Csordas) como a vestimenta, adereços etc. Baseia-se também na fenomenologia cultural de Thomas Csordas (1999, 2009) e nos “modos somáticos de atenção” (*somatic mode of attention*) elaborados pelo

autor, a partir do qual os sujeitos em ação são tomados como presenças corporizadas.

A grande inspiração destes estudos sobre a performance é a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, a qual propõe romper a separação entre corpo e mente, sujeito e mundo. Ao priorizar o “ser-no-mundo”, o intento de Merleau-Ponty (1999) é dar atenção às coisas mesmas ao invés de sua significação, reflexão e explicações históricas e/ou sociológicas. Qualquer forma de pensamento deve ser buscada na experiência vivida, no sentido de que as ações rituais e as performances que a compõem produzem uma relação prática do sujeito em confluência direta com o mundo. O foco no conhecimento/saber será substituído, assim, pelo interesse naquilo que é vivido, sentido e experienciado. E quem media essa relação do sujeito com o mundo não é propriamente o pensamento reflexivo ou os processos psicológicos (estados de consciência), mas o corpo vivo, o corpo de “existência encarnada”⁶⁸. “Ser corpo, diz Merleau-Ponty (1999, p. 205), é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço”.

Com base nesse pensamento, Rodriguez (2015) analisa dialeticamente as experiências corporais e subjetivas das bailarinas de candombe com os significados sociais próprios do universo *candombero*. As ferramentas analíticas da fenomenologia cultural de Csordas são fundamentais para ela, uma vez que relaciona a noção de “sujeito-no-mundo” de Merleau-Ponty com as representações culturais, superando a separação entre ação e representação. Segundo a autora, é possível situar a prática da dança no candombe “*como una experiencia corporizada que produce representaciones y sentidos, de la misma manera que simboliza representaciones sociales ya instituidas*” (*ibidem*, p. 158). Csordas (1999) alia experiência prática do corpo com a multiplicidade de significados culturais decorrentes do contexto social, ritual e festivo em que este corpo se insere. A questão diferencial aqui é que, para Rodriguez, esses sentidos

⁶⁸ Merleau-Ponty realiza um exame crítico do corpo como objeto, tal como concebido nas tradições filosóficas do pensamento objetivo (realismo e empiricismo) e do pensamento idealista (intelectualismo). Para ele, ao contrário, “o corpo é concebido como ponto de vista sobre o mundo, em lugar de um objeto, o corpo faz emergir a estrutura espaço-temporal da experiência perceptiva. (...) a consciência do corpo é inseparável do mundo percebido” (SANTAELLA, 2012, p. 22).

devem ser buscados na própria experiência corporizada das bailarinas em contexto ritual e festivo do candombe.

Seguindo a tradição fenomenológica, Rodriguez postula que a linguagem corporal dá a conhecer não um discurso, mas a própria experiência. Seguindo as sugestões de Csordas, como se vê, Rodriguez não necessariamente abandona a noção de representação, apenas a situa no campo fenomenológico onde a percepção aparece como experiência corporal (*reflexidad corporizada*) que possibilita aos sujeitos objetivar a realidade: “*para estas mujeres encarnar a los personajes de la danza era vivenciar imágenes, cuerpos, roles y sentidos, que a su vez permitían experimentar corporalmente el mundo bajo ‘nuevos cuerpos’ legitimados por la performance*” (RODRIGUEZ, 2014, s/p). Além de representar corpos femininos, a performance da dança no candombe abre a possibilidade para a criação de novos corpos, novas sensibilidades perceptivas e outros sentidos. Portanto, através da expressividade da dança, as mulheres afro-uruguaias passam por um processo de empoderamento, “*apropiándose de las imágenes construidas sobre ellas – en respuesta a la revalorización del candombe a nivel nacional, así como a su difusión y apropiación por parte de otros grupos sociales no-negros*” (*ibidem*, s/p).

Como se pode notar, os trabalhos de Luis Ferreira e Manuela Rodriguez apresentam as práticas do candombe desde uma perspectiva distinta em comparação com os estudos clássicos e folclóricos. Priorizando elementos sensíveis da performance musical e da dança, fazem um contraponto também às teorias críticas que denunciam a suposta captura do candombe por parte de setores sociais dominantes e pelos valores morais hegemônicos da sociedade uruguaia. Ferreira e Rodriguez mostram, cada um à sua maneira, que a manifestação do candombe está permeada por relações de negociação, conflitos, resistências e inovações, muitas das quais se manifestam na construção social da raça, gênero e classe. Seja priorizando os aspectos mais formais da música dos tambores ou o movimento dos corpos na dança, ambos mostram como os sujeitos se utilizam do candombe para construir identidades socialmente situadas. Através da experiência musical intersubjetiva, os sujeitos “representam a sua raça”, conquistam poder frente à sociedade excludente e

constroem, assim, suas subjetividades e formas de conhecimento específicas em relação aos grupos não negros, dando outros sentidos para suas vidas.

Performance como ecologia e ontologia das práticas

Por conta mesmo das necessidades relativas ao meu processo de iniciação à musicalidade dos tambores junto ao grupo de Bagé, acabei por dar mais atenção aos processos de aprendizagem dos toques dos tambores *chico*, *repique* e *piano*. Trata-se não mais de querer saber o que é o candombe em si ou o que ele significa para as pessoas que o praticam, e sim o que elas podem aprender com o envolvimento nas práticas musicais, no ambiente da rua. Isso equivale a considerar a contribuição dos próprios tambores na composição das relações de aprendizagem, não apenas como partes constituintes do que se entende por candombe, mas como forças materiais sonoras e *afectantes* que mobilizam habilidades perceptivas e agenciam o encontro entre pessoas ao seu entorno. Aqui, a noção de performance se constitui no próprio ato de fazer música no ambiente das *llamadas*, o que envolve o aprendizado de habilidades específicas desenvolvidas no engajamento prático das pessoas com os tambores. Essas habilidades (*skills*), como defende Ingold (2000, 2015a), são construídas permanentemente por meio de uma “educação da atenção”, ou seja, por uma “descoberta orientada” que pressupõe a indissociabilidade entre percepção e ação.

Isso nos exige a formulação de uma passagem bem mais desafiadora que o deslocamento da perspectiva simbólica para a fenomenologia do vivido e da experiência em sua dimensão multissensorial, a partir das quais a música, a dança e os tambores são entendidos como formas de produção de sentidos dependentes da “cultura”, das “estruturas e sistemas simbólicos” e da “subjetividade” dos sujeitos envolvidos. Apesar das diferenças entre elas, as duas abordagens apresentadas acima – as quais considero como representativas dos estudos da performance associados ao candombe afro-uruguaio – convergem na busca dos significados e das representações da prática musical dos tambores e dos movimentos corporais na dança. De nossa parte, levar a sério o que os tambores ensinam, exige o reconhecimento dos

limites da noção de linguagem como parâmetro de descrição e entendimento da música dos tambores e das relações sociais que a compõem.

Aqui eu sigo as orientações de Ingold (2000, 2015a) em sua crítica às concepções semióticas da cultura como linguagem simbólica⁶⁹ ou como “teias de significados” atribuídos por humanos, em favor de uma antropologia da vida que inclui o mundo dos materiais e dos organismos não humanos. Ao considerar o pensamento de Susanne Langer a respeito da música, Ingold (2000, p. 22) vai questionar os usos que as sociedades ocidentais fazem da arte musical, ao tratá-la como “forma representativa de outra coisa” que está além do próprio objeto da arte ou das performances musicais. Assim como “esperamos que cada imagem tenha um título”, provoca Ingold, assim também esperamos que a arte e a performance se confundam com as nossas respostas àquilo que elas deveriam representar⁷⁰. Essa premissa é, para ele, bastante problemática. Ao contrário das concepções semióticas, em que os significados estariam restritos à noção de cultura e da linguagem humana, Ingold (2015a, p. 129) propõe então uma maneira diferente de abordar o problema: o significado não seria encontrado “na correspondência entre um mundo externo e sua representação interior, mas no acoplamento imediato entre percepção e ação”. Ingold considera absurda a ideia segundo a qual os organismos não humanos habitariam um mundo sem sentido, pois, para ele, as relações entre ação e percepção “são comuns a todos os organismos que habitam a atmosfera” (STEIL e CARVALHO, 2012, p. 43).

⁶⁹ Reconheço também a importância das contribuições de Gell (2018) na formulação inicial do meu argumento, ao comparar algumas de suas proposições sobre os objetos artísticos na teoria antropológica com os tambores de candombe e seus artefatos. Gell questiona as teorias dualistas segundo as quais a obra de arte carregaria propriedades semânticas e/ou estéticas usadas e pensadas como linguagem, para fins de representação, comunicação ou significação. Ao questionar a associação direta entre arte e linguagem, Gell coloca a primeira no domínio próprio da antropologia, afastando-se das teorias semióticas, estéticas, simbólicas e institucionais da arte que, segundo ele, são próprias da cultura ocidental. Em vez de enfatizar o significado (simbólico ou não) da arte, Gell está preocupado com o papel prático dos objetos artísticos, daí sua ênfase na “agência” que os artefatos adquirem no tecido das relações sociais.

⁷⁰ Reproduzo a citação na íntegra e no original: “*Langer contends that the meaning of art should be found in the art object itself, as it is presented to our awareness, rather than in what it might be supposed to represent or signify. If people in Western societies find this hard to grasp, it is because they are so used to treating art as somehow representative of something else – for we expect every picture to have a title – that the ways in which we respond to objects or performances themselves are forever getting confused with our responses to whatever they are supposed to stand for*” (INGOLD, 2000, p. 22).

Conforme análise precisa de Steil e Carvalho (2012, p. 43), a crítica de Ingold “dirigir-se ao axioma de que o sentido é um produto exclusivo da cultura humana e avança em direção à possibilidade de se imaginar a produção de sentidos sem a mediação da cultura”. Ou seja, “não se trata de apropriar-se do ambiente pela mediação da cultura, incorporando-o na nossa teia de significados humanos, mas de reconhecer a singularidade das perspectivas dos diversos organismos no seu habitar o mundo” (*ibidem*). Portanto, há no pensamento de Ingold uma “equivalência entre a ação humana e a dos demais seres”, sejam eles animais ou coisas (*idem*, p. 44). Ainda que Ingold considere outras formas de produção de sentido, ele procura evitar ao máximo as contradições inerentes dos sistemas de significação simbólica, justamente por presumirem “o corolário absurdo de que os animais não humanos habitam mundos sem sentido” (INGOLD, 2015a, p. 112).

Sendo assim, Ingold (2000) propõe um modo distinto de abordar e combater o problema da separação entre mente e corpo, sem necessariamente reforçar as dicotomias entre cultura e biologia, cultura e natureza, tarefa esta que o “paradigma da corporificação” (*paradigm of embodiment*) de Thomas Csordas não conseguiu realizar totalmente⁷¹. Para Ingold, o corpo não é nem objeto nem sujeito da cultura, mas um “organismo humano” cujo processo de “incorporação” (*embodiment*) realiza-se por meio do próprio desenvolvimento desse organismo em atividades ambientalmente situadas (INGOLD, 2000, p. 170). Aqui Ingold segue as premissas antropológicas de Gregory Bateson (1986), para quem a mente e a natureza não são instâncias separadas. Corpo e mente não são meras representações internas (simbólicas) de coisas externas. Consequentemente, o ato de aprender, de pensar, de imaginar e perceber devem ser recolocados no seu devido lugar, ou seja, no “contexto ecológico das relações” entre pessoas e entre humanos e não humanos em seus ambientes. O ato de aprender, aqui, não é mais concebido como atividade fornecida pela entrada do indivíduo no mundo social ou no mundo da cultura, mas como envolvimento mútuo com

⁷¹ Nas palavras de Ingold (2000, p. 170), “*Even anthropologists who would readily accept the idea of embodiment as a paradigm for the study of culture, and who denounce the mind/body distinction, tend to balk at attempts to soften the conventional dichotomy between culture and biology (for example, Csordas 1990: 36). In effect, the dichotomy remains as strong as it always was; only the body has been repositioned.*”

outros seres ao longo da vida, ou seja, como imersão no mundo material da experiência.

For we now recognise that such processes as thinking, perceiving, remembering and learning have to be studied within the ecological contexts of people's interrelations with their environments. We recognise, too, that the mind and its properties are not given in advance of the individual's entry into the social world, but are rather fashioned through a lifelong history of involvement in relationships with others. (INGOLD, 2000, p. 171).

Seguindo a linha da argumentação de Ingold, considero que o ato performático de aprender por meio dos tambores pressupõe, assim, muito mais o envolvimento com forças materiais e com intensidades rítmicas, pensadas desde a "educação da atenção" (INGOLD, 2010, 2015c, 2018), do que com interpretações, aquisições e incorporações de sentidos, significados ou representações. Noutras palavras, a proposta que apresento neste trabalho vai ao encontro da tentativa de assumir, ainda que timidamente, a possibilidade de aprendermos *com* os tambores, reconhecendo-os como alteridades legítimas no desenvolvimento de nossas habilidades práticas e perceptivas. Isso requer o envolvimento com elementos materiais e sonoros que estão além das presenças e ações estritamente humanas, como por exemplo, o ritmo dos corpos-tambores em estado de afetação e as propriedades materiais que fazem *sonar* os tambores (pele, madeira, fogo, sangue, *palos* e *talíns*). Todas essas presenças multiontológicas, humanas e não humanas, são apresentadas por meio de situações e descrições etnográficas oriundas da minha participação como tamborileiro nas *llamadas* e saídas de tambores, as quais incidem também no próprio ato de fazer música. Há, portanto, um diálogo entre fenomenologia, ecologia e ontologia, no sentido de que as *llamadas* dos tambores podem ser percebidas também em termos de sensações, de descoberta orientada por tambores, de *afectos*, de sentimentos, ressonâncias e atmosferas do ambiente fluido.

Para uma melhor compreensão do meu argumento, é necessário antes fazer uma breve revisão a respeito do modo como o tema da aprendizagem tem figurado até então nas pesquisas sobre o candombe. Embora o assunto apareça

recorrentemente em diferentes autores e autoras, dado a sua importância, ele não é tratado como categoria central de análise, o que dificulta muito o seu aprofundamento enquanto parte constituinte do sistema de conhecimentos *candomberos*. Isso se explica, em grande parte, pela dificuldade que o tema da aprendizagem envolve, pois há um consenso entre tamborileiros e pesquisadores de que este é um aspecto de difícil apreensão. A dificuldade de lidar com situações imponderáveis faz com que elas sejam abordadas ligeiramente ou mesmo deixadas de lado.

Candombe e aprendizagem

Nas pesquisas sobre o candombe, as técnicas de aprendizagem são muitas vezes entendidas como formas de “transmissão cultural”, um saber que é “passado de geração a geração” e que está, fundamentalmente, inserido em certas tradições expressivas da cultura afro-uruguaia. (FERREIRA, 1999; BENA, 2015a; RODRIGUEZ, 2011; GUTERRES, 2003). As pesquisadoras Ruiz, Bena e Picún (2015) estão cientes de que o modo como essa “transmissão” ocorre permanece um tema pouco estudado. Isso se explica pela dificuldade com que os próprios sujeitos *candomberos*, interlocutores dessas pesquisas, demonstram ao tentar explicitar o modo como aprenderam a técnica dos tambores, recorrendo à ideia de que no candombe ninguém ensina nada a ninguém. Esse princípio subjacente alude muitas vezes a uma forma de aprender que é herdada de uma certa estrutura familiar de “ascendência africana”. Como disse Fredy Rodriguez, integrante mais antigo da *comparsa Kamundá*, de Melo, “*candombe uno trae en la sangre y en el espíritu*”. Fredy explica que, em determinadas famílias afro-uruguaias, sobretudo as de Montevideo, “*cuando el niño nace ya tiene un tambor*”. Vladimir, menino de 11 anos que “nasceu com um tambor”, contou-me a seguinte história que vai ao encontro da hipótese de Fredy: “*Yo escucho candombe desde bebé. Yo dormía con los tambores sonando. Cuando paraban de sonar, yo me despertaba llorando*”⁷². É quase como dizer, portanto, que no candombe as pessoas “já nascem prontas”.

⁷² Vladimir é filho de Marcelo, tamborileiro da *comparsa La Crucera*, de Punta del Diablo. Por demonstrar habilidades raras com o tambor *piano* para um menino da sua idade, perguntei-lhe

Eis a dificuldade com que os autores se deparam ao tratar das questões sobre aprendizagem no candombe, uma vez que somos impelidos a considerar, ao menos como ponto de partida, a sua associação com coisas que são “inatas”. E sabemos que as ciências sociais e humanas, notadamente a antropologia, têm sua constituição como campo disciplinar no próprio contraponto cultural às tendências biologizantes quase sempre associadas àquilo que é concebido, pelos sujeitos aprendentes, como um “dom”⁷³. A noção de cultura e sociedade, que inicialmente fazia referência ao conceito de “civilização”, é usada como contraposição a tudo que remete à ideia de natureza. Cultura era entendida como algo adquirido em sociedade, em contraposição ao que é inato, natural e genético.

É justamente nesse contraponto à concepção da aprendizagem como algo naturalizado que os pesquisadores optam por situá-la no contexto social da “cultura *candombera*”. Essa advertência já estava, inclusive, presente nos estudos clássicos do musicólogo Lauro Ayestarán (1953, 1967a). Ao fazer um contraponto à aprendizagem por transmissão genética, associada à noção biológica da identidade dos tamborileiros negros, Ayestarán utiliza o termo “*ejercicio societario*” para se referir a uma aprendizagem dada em contextos sociais e culturais. Numa conferência internacional de etnomusicologia, proferida em 1965 na *Indiana University Bloomington*, Ayestarán diz:

La técnica del tamboril, como acto de cultura, se transmite por ejercicio societario, no por la vía genética. Hay excelentes tamborileros entre los que tienen, como yo, un bajo coeficiente de “melanina” en la piel, pero que conviven en los “conventillos” (casas colectivas de inquilinaje) o en los barrios donde predominan los descendientes de africanos. Ante una conferencia de hombres de ciencia creo que sería tontería decir que “el negro lleva el ritmo en la sangre”; en la sangre, como todos sabemos, se llevan glóbulos, plaquetas, etcétera (AYESTARÁN, 1967a, p. 31 e 32).

como havia aprendido a tocar daquele jeito. A resposta saiu de imediato, como se estivesse guardada e pronta para ser dita em ocasiões semelhantes.

⁷³ “Afinal, como sabemos, ao menos desde Tylor, a antropologia se define como o estudo do ‘adquirido’ em oposição ao ‘inato’. Ou, alternativamente, como a descoberta do que poderia haver de ‘inato’ para além ou sob o ‘adquirido’”. (GOLDMAN, 2012, p. 283).

A ideia de uma cultura musical africana dissociada de atributos específicos herdados pela “raça” era frequente no pensamento culturalista do musicólogo uruguaio. Essa ideia já aparece antes da Conferência de 1965, em seu segundo livro publicado em 1953⁷⁴. A intenção de Ayestarán era questionar as ideias essencialistas dos seus antecessores, sobretudo o imaginário colonial de Vicente Rossi, bem como a própria mentalidade montevidéana da época, a qual estabelecia uma associação natural entre o negro e o tambor. O acento africano, escreve ele, “*no es una condición fisiológica, algo que el negro lleva en sus células, sino, sencillamente, una cultura, es decir, una cualidad adquirida por un hábito social*” (AYESTARÁN, 1953, p. 51). Afirmar o contrário, ou seja, dizer que “*el negro lleva el ritmo en la sangre*” equivale, na visão do autor, a aderir a um equivocado e perigoso racismo⁷⁵.

Desde então, o termo “*ejercicio societário*” é frequentemente usado para expressar o tipo de aprendizagem que está em jogo no candombe afro-uruguaio: uma aprendizagem que se desenvolve em espaços de convívio específicos da cultura dos tambores. No caso particular de Ayestarán, esse espaço está restrito ao ambiente dos diferentes *conventillos* e bairros *candomberos* de sua época. Como vimos anteriormente no capítulo 1, os três principais *conventillos* (Medio Mundo, Ansina e Gaboto) foram considerados verdadeiras “escolas *candomberas*” (GUTERRES, 2003). Cada um deles formou, na metade do século XX, uma tradição rítmica própria com modos de aprendizagem específicos amparados por sistemas familiares e relação de parentesco e vizinhança. Ao nascerem e crescerem em um *convetillo*, os sujeitos participam de uma série de práticas em que o aprender se confunde com a própria vida cotidiana. Por conta disso, atualmente, o conhecimento daqueles antigos moradores é considerado parte fundamental da memória patrimonial do candombe. E esse conhecimento é constantemente atualizado – não sem conflitos – pelas mais diversas *comparsas* e *agrupaciones* de bairros de Montevideo.

⁷⁴ Esse livro intitula-se *La música en el Uruguay*, uma das principais obras do musicólogo, ganhadora do prêmio *Pablo Blanco Acevedo* da *Universidad de la República*, em 1945.

⁷⁵ Nas palavras de Ayestarán (1953, p. 51): “Es curioso observar cómo espíritus desprejuiciados en el problema de la raza o en el problema social del negro, se transforman en racistas peligrosísimos o en reaccionarios a ultranza cuando tratan de la música negra.”

Foi com a inserção do candombe na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, em 2009, que os temas em torno da aprendizagem e da transmissão de saberes foi colocado no centro das preocupações das comunidades *candomberas*. A partir da patrimonialização foi criado o projeto *Documentación, promoción y difusión de las llamadas tradicionales del Candombe, expresiones de identidad de los barrios Sur, Cordón y Palermo de la ciudad de Montevideo*, coordenado pelo Ministerio de Educación (MEC-UY) e pela Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. O projeto surgiu com o objetivo de promover, difundir e fortalecer o candombe a nível nacional, especialmente no interior do país, tendo como eixo os conhecimentos em torno dos três *toques-madres*: Cuareim, Ansina e Cordón. Posteriormente, formou-se uma comissão – o *Grupo Asesor de Candombe* (GAC) – composta por referentes dessas três tradições, pertencentes aos bairros Sur, Palermo e Cordón, cuja missão é a de garantir que a transmissão dos toques originais e suas respectivas técnicas estejam fundamentadas na história do candombe, desde suas origens no período da escravidão até o contexto social, cultural e simbólico mais atual da população afro-uruguaia.

Grande parte das atividades realizadas pelo GAC envolveu a seleção de arquivos e documentos relacionados ao candombe em todo o país, a promoção de atividades de conscientização e sensibilização em educação formal e informal, bem como o fortalecimento institucional dos grupos de candombe, *comparsas* e coletivos afro-uruguaiois. Foram realizados *talleres* (oficinas), palestras, *charlas*, rodas de conversas e exibição de materiais audiovisuais focados nas técnicas dos tambores, na dança e nos personagens tradicionais que devem compor uma comparsa. A maior parte do trabalho do *Grupo Asesor del Candombe* (GAC) foi direcionado para o trabalho nas cidades do interior do Uruguai, sob o argumento de que essas regiões, incluindo a fronteira com Brasil, carecem de uma cultura *candombera* devidamente contextualizada, sobretudo em suas origens africanas, e fundamentada em processos históricos de desenvolvimento em Montevideo.

A principal preocupação dos grupos *candomberos* com o processo de patrimonialização está direcionada, assim, para as formas de transmissão da prática, até então restritas ao âmbito informal e cotidiano das famílias e

comparsas afro-montevideanas. Com a ampla difusão do *candombe* nos últimos anos, os *tamborileiros* argumentam, entretanto, que nem tudo se pode ensinar de forma intencional, através de oficinas ou aulas. E que por mais que essas sejam importantes para qualificar a prática, permanece uma lacuna, um conteúdo de segredo – *lo que no se puede explicar* – somente acessível por meio do processo social de imersão ou participação reiterada nas performances coletivas de rua, em *llamadas* e saídas de tambores. Mas engana-se quem pensa que nessas experiências práticas o sujeito receberá instruções de como proceder. Tudo se passa como se você, que está lá, já soubesse o que fazer. No capítulo 5 e 6 eu mostro uma série de situações vividas que exigiam de mim certos comportamentos, condutas e modos de fazer que eram esperados por todos, mas nunca explicitados. Voltaremos a essa discussão no capítulo 6. Por ora, seguiremos a orientação dada pelas principais pesquisas que apresentaram reflexões sobre a aprendizagem, ainda que não a tenham tomado como problema central dessas investigações.

Aprendizagem como transmissão, iniciação à cultura e convivência cotidiana

A partir dos estudos clássicos de Lauro Ayestarán, o que autores contemporâneos tentaram fazer foi ampliar e especificar mais concretamente esse processo de aprendizagem “culturalmente adquirido”, portanto não inato, atentando para os processos de socialização dos *tamborileiros*, como vimos anteriormente. A ideia de que o aprendizado da prática do *candombe* deve ser situado social e culturalmente é também compartilhado por Ruiz (2015). Para ela, a aprendizagem envolve um processo de transmissão que não se reduz à técnica dos tambores, “*sino que implica a todas las expresiones vinculadas con el candombe y abarca una dimensión muy amplia, donde los espacios de convivencia, cohesión y vínculo cotidiano juegan un rol fundamental*” (RUIZ, 2015, p. 60). Essa perspectiva não é apenas compartilhada por pesquisadores, mas também por alguns dos meus interlocutores quando dizem que, muito além das técnicas dos tambores, o importante é “*enseñar lo que es la cultura del candombe*” (Walter, *comparsa Balelé*).

Como consequência, os desafios colocados sobre o tema da aprendizagem, na bibliografia recente sobre candombe, passam pelo exercício de indagação sobre os diferentes aspectos dessa cultura, priorizando os processos de iniciação às atividades cotidianas de famílias *candomberas*. Daí a tendência, nos estudos sobre o candombe, de se apresentar as etnografias a partir das configurações sociais das relações de parentesco (FERREIRA, 1999; GUTERRES, 2003; PLASTINO, 2013). Nesse processo genealógico⁷⁶, as formas de sociabilidade dos antigos *conventillos*, os quais já não existem mais, aparecem como espaços originários de difusão da cultura, a partir dos laços familiares e de bairro.

A noção de “iniciação” é muitas vezes adotada como categoria explicativa nas reflexões sobre os processos de aprendizagem no candombe afro-uruguaio. Na tradição antropológica, como sabemos, a ideia de iniciação está associada às reflexões em torno da constituição da pessoa, a partir da sua participação nas mais diversas atividades rituais culturalmente contextualizadas. Aliás, desde a definição universal dos *rites de passage* desenvolvida por Arnold van Gennep em 1909, ficou bastante difícil pensar a noção de ritual dissociada dos processos de iniciação como transição de etapas ou de mudança de *status* de um novato. Para Ferreira (1999), o âmbito informal e cotidiano da iniciação ao candombe implica também fases distintas, desde as brincadeiras entre crianças, as quais utilizam tambores improvisados, de lata ou de plástico, até a incorporação na *cuerda* de tambores dos adultos, seja acompanhando atrás, ao lado, ou mesmo à frente da bateria. “Aprender de ouvido”, “aprender olhando”, “aprender fazendo” são expressões que aparecem com frequência entre os seus interlocutores, renomados tamborileiros dos tradicionais bairros de Montevideo. O sentido dessas expressões faz referência a uma aprendizagem vista como “naturalizada” e “inerente ao grupo social”, bem como à dinâmica dos encontros: “*nadie sabe como aprendió*” (Lobo Nuñez), “*yo aprendí de estar ahí*” (Mimo Rosas), “*el tambor no se aprende, se nace*” (Carlos Giménez)⁷⁷.

⁷⁶ A origem do modelo genealógico do parentesco foi delineada nas primeiras décadas do século XX pelo antropólogo W. H. R. Rivers, cujo método repercutiu em outras áreas do conhecimento. Para uma crítica dos estudos de parentesco na antropologia, ver por exemplo Strathern (2017, p. 225-258) e Ingold (2000, 2015a, 2018).

⁷⁷ Depoimentos coletados por Ferreira (1999a).

A passagem da infância à vida adulta é marcada pelo ingresso na *cuerda* de tambores, momento em que a pessoa passa a ser reconhecida pela “capacidade de tocar com os maiores” (FERREIRA, 1999, p. 95). Ferreira assinala que essa passagem de uma identidade social a outra tem a ver com o processo de iniciação dado pela performance: possuir destreza para reconhecer o jogo polifônico dos tambores, manter a capacidade de concentração durante os toques, ter disposição para acatar a disciplina imposta pelos chefes, mostrar garra, força e agressividade no toque (atitude guerreira) e não reclamar das dores (*idem*, p. 96). A iniciação envolve um sentido de provação e de conquista de posições e de *status* junto ao grupo. O autor associa a aquisição desses comportamentos valorados e da capacidade de tocar à entrada no mundo da “irmandade masculina”, isto é, uma categoria particular de homens heterossexuais construída pela participação nos tambores (*idem*, p. 97 e 100). A produção social da masculinidade está, assim, associada a uma “dimensão mítica heroica” expressa pelo “*ethos guerreiro*”: “*tocar con garra*”, “*tocar con fuerza*” (p. 101).

Valentina Brena (2015a) também dedica algumas páginas para mostrar o processo de aprendizagem no candombe. Através de pesquisas de campo ela mostra que a oralidade continua sendo a forma privilegiada de transmissão de conhecimentos nas comunidades afro-uruguaias. Da mesma forma como aparece nos trabalhos de Ferreira, essa oralidade está permeada por expressões que sugerem uma aprendizagem situada na vida cotidiana, como processo social e fenômeno cultural. Aprende-se de forma autodidata, na medida em que se vai observando, ouvindo e tocando: “*Acá en mi casa se tocaba, yo aprendí con mis primos. Todos aprendimos, enseñar no te enseña nadie.*” (Lobo Nuñez *apud* BRENA, 2015a, p. 154). A frase de Lobo Nuñez sugere uma contradição interessante: ele aprendeu com o primo, mas o primo não lhe ensinou. Como se pode notar, aprender aqui não se baseia num direcionamento por parte dos maiores, como acontece nas relações de aprendizagem formal, em que há um professor/instrutor que passa as informações sistematizadas e um aluno/discípulo que simplesmente as “recebe”. No candombe ninguém sabe dizer ao certo como aprendeu a tocar, pois ninguém ensina nada a ninguém.

Manuela Rodriguez propõe uma forma de inteligibilidade capaz de apreender o discurso das bailarinas quando afirmam, tal como os tamborileiros, que “*a mí nadie me enseñó, yo nací bailando*”. Para Rodriguez (2010), trata-se de uma compreensão pré-objetiva dada através do corpo. Independentemente de uma intervenção objetiva, é o corpo que media a relação do sujeito com o mundo, a partir de um processo de socialização das técnicas que se dá em contexto familiar, cotidiano e de bairro. Não se aprende apenas os movimentos, técnicas, ritmos e intensidades, mas também representações e emoções intersubjetivas que são corporizadas. Aquilo que é vivenciado na dança tem uma associação com a ancestralidade, ou seja, um imaginário comum sobre o passado afrodescendente no Uruguai: sensação de liberdade, compromisso com os antepassados, liberação de energia, orgulho de “representar a raça” (RODRIGUEZ, 2010).

A aprendizagem aqui tem muito a ver com formas de representação e socialização inscritas em imagens corporais: “*representación y corporización van de la mano en el proceso de socialización, y ello es lo que favorece este tipo de “vivencias”*” (RODRIGUEZ, 2010, s/p). Para a autora, a socialização em comum permite um tipo de organização sensorial que é dada através da mimese: “*el caso del candombe, (...) el aprendizaje se da en forma sensorial y mimética, y no intelectual*” (*ibidem*, s/p). O que Rodriguez tenta mostrar é que o aprendizado, no candombe, está “*acompañado de imágenes y metáforas que también se transfieren en la socialización*”. Essa transferência ou transmissão, como ela afirma, baseando-se no pensamento de Csordas, acontece de forma mimética, pré-objetiva e não intelectual, dado que sensorialidade do corpo joga um papel preponderante. Daí se explica por que, segundo a autora, no candombe ninguém ensina nada a ninguém.

Liliane Guterres, ao investigar a principal *comparsa* de candombe do bairro Palermo, que na época de sua pesquisa recebia o nome de *Sinfonía de Ansina*, traz importantes informações sobre a forma de aprendizagem que alude ao mesmo sentido. Através de um trabalho etnográfico bastante perspicaz, com intensa dinâmica performática e interacional, Guterres mostra como a aprendizagem nesse grupo está baseada numa experiência musical vivenciada no espaço doméstico da família Olviedo e compartilhada com os demais

habitantes do bairro Palermo. A tradição para *los de Ansina* está filiada à noção de ancestralidade, “à idéia de um saber fazer que atravessa gerações e é transmitido oralmente” (GUTERRES, 2003, p. 412).

A transmissão da tradição do toque de Ansina dá-se pela convivência e sociabilidade no bairro, não estão descoladas deste contexto performático de estar na calçada, tocar nas *salidas* e fazer sua comparsa em meio à rua. Para eles, o candombe envolve um saber prático: aprende-se a tocar vivenciando-se - olhando e escutando -, por impregnação. Não são criadas situações explícitas de instrução mas situações de vivência prática conjunta e aperfeiçoamento mútuo; a experiência coletiva cria as situações de transmissão. As explicações tornam-se secundárias no processo de aprendizagem, a comunicação torna-se dependente da sincronia de movimentos acoplada à observação/audição (GUTERRES, 2003, p. 413).

O mérito do trabalho de Guterres foi ter conseguido apresentar, por meio de “historietas”, situações concretas através das quais se pode compreender melhor o sentido vivencial da “cultura *candombera*” de Palermo. Além de focar as apresentações da *Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina* durante o carnaval e *salidas* de tambores, ela adentra a casa de Gustavo Olviedo para mostrar a complexa rede de pertencimento criada ali. A casa se caracteriza por um espaço da intimidade familiar compartilhada publicamente, onde se pode vislumbrar elementos importantes de uma escola *candombera* costumeiramente denominada de autêntica, dada a característica pouco acessível e fechada do grupo. Em Ansina, não é qualquer um que pode tocar (*ibidem*, p. 383).

Nesse universo restrito, predomina algo que poderia muito bem ser estendido para outros grupos, independentemente do bairro, tradição ou cidade: a sociabilidade lúdica dos *candomberos*. Para Guterres, os tamborileiros são exímios “*jodedores*”. A gozação, a zombaria, a “pegação de pé” e os *chistes* são inseparáveis da ética e do agir dos grupos de candombe. “*La joda*”, gíria que pode ser traduzida em português como “tiração de sarro”, funciona como “trotos de iniciação” ao universo restrito dos de Ansina. Trata-se de uma categoria estética e um estilo de comunicação imprescindível para interagir com o grupo. “Aqueles que não compartilhavam de tais brincadeiras, não eram ratificados pelo grupo, poderiam compartilhar o espaço na calçada, mas não possuiriam as

chaves de acesso às conversas do grupo” (GUTERRES, 2003, p. 404). A convivência de Guterres na casa dos Olviedo não encerrava apenas um saber interagir, mas também um modo de aprender indiretamente a cultura do candombe, para além dos aspectos estritamente musicais. Com as situações vivenciadas na casa e na calçada do bairro Palermo, Guterres traz informações valiosas sobre a aprendizagem como experiência, em que a instrução, a explicação e a comunicação direta cedem lugar para a “sincronia de movimentos acopladas à observação/audição” (*ibidem*, p. 413).

Aprendizagem como prática de movimento e atenção

Como podemos notar, há um ponto em comum nos trabalhos citados acima e que parece indicar também um tipo de lacuna não completamente resolvida. Penso que esse ponto está expresso na ideia, um tanto abstrata, de uma aprendizagem que é “transmitida” ou “adquirida” cultural e socialmente. Manuela Rodriguez, como vimos, explicita esse processo de transmissão por “modos somáticos de atenção” que se dão num trabalho mimético entre o corpo e o conjunto de imagens, conteúdos, experiência ou informações da cultura ancestral do candombe. Uma socialização que envolve as representações do “corpo negro” (*imágenes corporales*) em diálogo com a dança e com os ritmos do tambor. Valentina Brena reforça o papel preponderante da oralidade na mediação entre o sujeito e as informações da cultura. Liliane Guterres, por sua vez, situa esse processo de transmissão a partir da socialidade participativa e convivial que caracteriza o ambiente familiar dos tamborileiros do bairro Palermo.

O problema, a meu ver, parece residir no fato de que os termos evocados acabam operando, ainda que de forma não tão abstrata, no sentido clássico da aprendizagem como “exercício societário” (AYESTARÁN, 1953, 1967a), cuja equivalência pode ser encontrada no conceito sociológico de “socialização” à cultura. E a ideia de socialização tem seu fundamento na separação entre natureza e cultura, indivíduo e sociedade, pessoas e coisas. Da mesma forma que a socialização, a ideia de iniciação, especialmente presente nos trabalhos de Ferreira, alude também a essa entrada do indivíduo no contexto de uma dada cultura e da adesão aos comportamentos éticos, morais e identitários dos grupos

candomberos. Se, para Ferreira, a própria estrutura sonora dos tambores corresponde a determinadas formas de organização social (música como sistema cultural), aprender a tocar equivale a incorporar os princípios dessa organização social marcada pela solidariedade masculina.

A meu ver, há dois pressupostos básicos que aparecem como consequência desses argumentos: 1) o de que existe um conteúdo cultural previamente estabelecido e sancionado pela tradição, isto é, códigos de conduta ética, política, comportamental, prática, gestual, oral e corporal acumulado pelos antepassados; 2) e o de que a aprendizagem envolve a metáfora da transmissão, a partir da qual o conjunto de imagens, conteúdos ou informações são passados (oralmente, corporalmente, mimeticamente) de geração em geração por meio da socialização e iniciação à cultura. No entanto, todos nós já fomos estudantes de alguma coisa e sabemos, de antemão, que a aprendizagem não acontece por transmissão, independentemente da forma que esta adquire em contextos determinados. Se assim fosse, o problema da aprendizagem no candombe poderia ser muito bem resolvido com um manual de instruções planejado de antemão e disponibilizado ao público, contendo todas as informações culturais codificadas em palavras, imagens, movimentos, símbolos, representações, histórias e outras situações mediante as quais os sujeitos aprendentes poderiam acessar, seja por meio da cópia, da representação ou ressignificação mental ou por observação, modos somáticos ou sensoriais. Sabemos, no entanto, que as coisas não são tão simples assim. E mesmo as teorias provenientes das ciências da educação estão cientes de que a ideia de “transmissão” diz muito pouco sobre como alguém aprende alguma coisa, embora na prática muitas escolas formais ainda sigam o modelo curricular que pressupõe a existência prévia de conteúdos e temas a serem “ensinados” e “transmitidos” aos alunos. No candombe, o tema se complexifica ainda mais por não haver, como todos reconhecem, um direcionamento das práticas de aprendizagem, porquanto ela não é instrutiva, fazendo com que ela seja percebida como inapreensível. Nem mesmo nas oficinas de candombe, onde a aprendizagem se manifesta de um modo um pouco mais formal, poderíamos dizer que há informações classificadas e sistematicamente transferidas aos sujeitos aprendentes.

Quando os tamborileiros dizem que no candombe ninguém ensina nada a ninguém, não significa, com isso, que ninguém possa de fato aprender. Apenas indica que nós chegamos a um limite da nossa própria compreensão conceitual, marcada pelas noções de cultura e de socialização, as quais limitam a prática do aprender como unicamente resultante das intenções humanas. Para dar conta desse problema é preciso, como afirmei anteriormente, ampliar nosso repertório conceitual e acolher não apenas a diversidade cultural e de visões de mundo, mas também a multiplicidade de mundos que envolvem o ato de aprender na experiência do candombe⁷⁸. Meu argumento sugere que a aprendizagem acontece na medida em que vamos respondendo às demandas dos próprios tambores e estabelecendo com eles uma espécie de intimidade, correspondência e sinergia que vão além da metáfora da transmissão, da comunicação, da representação e dos significados que os sujeitos atribuem às práticas. A responsabilidade pela aprendizagem é, assim, compartilhada por uma relação simétrica entre pessoa-tambor-*palo-talín*-ambiente. A ênfase é posta não em uma das partes, mas na ação de cooperação que existe entre elas. Nos próximos capítulos veremos alguns exemplos que justificam esse argumento e que sugerem modos de ensinar e aprender não restritos às perspectivas antropocêntricas, posto que não são ações exclusivas dos humanos, mas também dos tambores, seus acessórios e ambientes.

Para isso, recorro à crítica de Ingold (2000, 2015) dirigida ao modelo genealógico e classificatório da aprendizagem como transmissão entre gerações, muito difundido pela antropologia simbólica, cognitiva e culturalista. Em 2018, Ingold publica um livro inteiramente dedicado à educação e à aprendizagem, situando-as como instancias fundantes do trabalho antropológico, expresso no próprio título do livro: *Anthropology and/as education* (Antropologia e/como educação). Nesse trabalho, fruto do encontro promissor com a obra do filósofo John Dewey, ele atualiza questões já anunciadas em publicações anteriores. O principal objetivo de Ingold, nesse livro, é “mostrar que a transmissão é a morte da educação, pois ela retira o coração da vida social”

⁷⁸ Faço aqui uma alusão direta às teorias associadas à “virada ontológica” (HEYWOOD e PEDERSEN, 2017), introduzidas nas pesquisas antropológicas precisamente como recurso de contraposição à ideia de cultura. No capítulo 7 eu apresento com mais detalhes essa discussão, traçando relações com as situações etnográficas apresentadas em minha pesquisa.

(INGOLD, 2018, p. 03). A aprendizagem, entendida como transmissão entre gerações, está associada ao que Ingold (2018, p. 07) chama de “modelo genealógico”⁷⁹, segundo o qual “os indivíduos são especificados em sua constituição essencial, independentemente e antes de sua vida no mundo, através da concessão de atributos ancestrais”⁸⁰. Desse modo, as implicações desse modelo têm a ver com o pressuposto de que existe um conhecimento prévio à disposição dos sujeitos, e que esse conhecimento é adquirido por descendência ancestral. Se esse conhecimento já existe, se é um atributo de antepassados que pode ser acessado, a experiência do conhecedor e aquilo que ele faz na vida em contextos específicos deixam de ser tomadas como relevantes. “Se o conhecimento é passado pela linha de ancestrais”, escreve Ingold (2015, p. 232), “ele não pode ter sua fonte imediata na experiência do conhecedor de habitar lugares específicos ou seus arredores. A posição genealógica de um indivíduo, afinal, está fixada desde o início, sem considerar onde vive e o que faz na vida”.

Considerando a crítica de Ingold ao modelo genealógico da antropologia formal, é possível identificar uma contradição nas pesquisas que tratam sobre a aprendizagem no candombe. Ao mesmo tempo em que afirmam a centralidade das práticas e das experiências cotidianas do ensinar e aprender, afirmam também que elas ocorrem por transmissão, ou seja, são passadas, recebidas, representadas, incorporadas. A ideia da transmissão, como vimos, pressupõe a existência de algo prévio a ser passado, mesmo antes do sujeito entrar em contato com o mundo e com as experiências cotidianas (INGOLD, 2000, 2015a, 2018). Além disso, os conceitos de representações coletivas e simbólicas são normalmente acionados nos estudos para elucidar “o que a mente faz com a matéria-prima da sensação corpórea” (INGOLD, 2015a, p. 235). Trata-se de um “‘processamento’ cognitivo de dados sensoriais” que “começa com um objeto no

⁷⁹ Ingold (2018) está se referindo ao “modelo genealógico” de estudo do parentesco humano, estabelecido há muito no campo da biologia, da psicologia e da antropologia formal desde Rivers, e não ao modo como as populações tradicionais se utilizam da narrativa genealógica como orientação de vida, na qual as experiências dos antepassados figuram como importantes para a continuidade da vida.

⁸⁰ A tradução é minha. No original: “*I have called the genealogical model, the defining assumption of which is that individuals are specified in their essential constitution, independently and in advance of their life in the world, through the bestowal of attributes from ancestors*” (INGOLD, 2018, p. 07).

mundo e termina com a sua representação na mente” (*Ibidem*). Se levarmos em conta a crítica de Ingold, seria necessário, de nossa parte, dar maior centralidade ao modo como as pessoas aprendem *na prática*, não apenas ao modo como elas *aplicam* conhecimentos à prática.

A saída sugerida por Ingold (2010, 2015a, 2015b, 2015c) está no argumento de que o conhecimento é construído no *movimento*, ou seja, no ato de *peregrinar*. É circulando por um determinado ambiente, cruzando um emaranhado de “caminhos de idas e vindas” que o sujeito aprende (*ibidem*). Uma aprendizagem que se realiza não por transmissão, mas pelo próprio fluxo corrente da vida, “nas trajetórias de movimento em um campo de relações em desdobramento” (INGOLD, 2015a, p. 236). Aqui não há linguagem pronta, tampouco um compêndio de práticas culturais ou informações codificadas ou representadas. A aprendizagem é colocada no fluxo da vida, na relação entre pessoas, artefatos e ambientes, de tal modo que a vida social ultrapassa os limites da tradição cultural pensada em termos de representação social adquirida.

Por conseguinte, se seguirmos as sugestões de Ingold, a ideia de “exercício societário” vai nos soar agora um tanto vaga e abstrata, induzindo-nos a demarcar uma divisão entre as habilidades técnicas e performáticas e os ambientes de convivência próprios da “cultura do candombe”. A consequência dessa divisão transparece muitas vezes na predominância de um dos polos sobre outro, como se a cultura dos tambores fosse um dado anterior às próprias habilidades, gestos e jeitos performatizados nas *llamadas*. Não se aprende a tocar apenas pelo conhecimento dos significados da cultura *candombera*, da mesma forma que ninguém se torna *candombero* apenas porque aprendeu a técnica de “golpear” o tambor. Não há uma receita pronta, mas um envolvimento com o mundo orientado pela relação com tambores.

No próximo capítulo, vamos seguir à risca o argumento de Ingold e delinear um posicionamento metodológico marcado pelo movimento de viagem entre cidades da fronteira entre Brasil e Uruguai, ambiente a partir do qual eu me situo enquanto pesquisador e aprendiz de tambor. A ambiência fronteiriça não é necessariamente um “ponto de vista” sobre o tema, uma vez que nas zonas fronteiriças, como veremos a seguir, não se pode dizer que há um “ponto” fixado

em um lado ou outro, tampouco um ponto que se encontra no meio de duas coisas, porquanto está em constante movimento de deslocamento. Fronteira envolve a ideia de “cruzo”, tal como aparece na definição de Mbembe (2019): “A função de uma fronteira, na realidade, é ser cruzada. É para isso que elas servem. Não há fronteira concebível fora desse princípio, a lei da permeabilidade”. A fronteira aqui destoa da ideia de limite, pois envolve o ato de cruzar a rua (a linha imaginária) e atravessar de um país para outro. O “ponto” alude também a minha participação enquanto pesquisador vinculado ao Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, ou seja, a um trabalho de “ponteiro” que se forma a partir de um conhecimento firmado na rede de colaboração e articulação com diferentes *comparsas*, localizadas em territórios diferentes. Melhor seria dizer um “conhecimento malhado” (INGOLD, 2015) feito no percurso, no trânsito e nos cruzamentos entre lugares.

CAPÍTULO 3

Cruce de tambores na fronteira: lições de movimento e descaminho

Neste capítulo vamos iniciar o movimento da pesquisa feito entre fronteiras múltiplas e no intercâmbio de ações sociais e culturais que ajudaram a potencializar a atuação dos grupos *candomberos* nas cidades próximas da fronteira com Brasil. A criação e formação de um grupo de candombe na cidade de Bagé, fronteira com o Uruguai, trouxe questionamentos importantes sobre a própria prática do candombe. Desvinculada de seu lugar de origem, dos bairros tradicionais de Montevideo e de seus contextos discursivos hegemônicos, a prática do candombe se movimenta e se transforma conforme a dinâmica processual dos territórios e das relações sociais estabelecidas entre o grupo de Bagé e as *comparsas* do interior do Uruguai, também localizadas em zonas fronteiriças. As ações de aprendizagem são colocadas, assim, no movimento de deslocamento dos tambores entre cidades do interior do Uruguai e na fronteira com o Brasil.

Como vimos anteriormente, a relação com os grupos e *comparsas* foi marcada por uma política de integração e intercâmbio cultural dado no contexto do projeto *Tambor Sem Fronteiras*, coordenado por integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, dentre os quais eu me incluo. Esse projeto só se tornou possível graças à rede colaborativa formada por diferentes instituições: Sociedade Uruguiaia, Universidade Federal do Pampa, Instituto Federal Sul-rio-grandense, Consulado Uruguaio em Bagé e a Associação de Santa Thereza. Grande parte do processo de aprendizagem dos integrantes da *Grillos Candomberos* de Bagé, deve assim ser situada nas relações de intercâmbio, no vai-e-vem entre cidades e no deslocamento de tambores e *comparsas* por estradas que ligam Montevideo e interior, interior e fronteira, centro e periferia. Esse processo de deslocamentos mostra que os significados da prática musical

não estão presos a contextos e significados fixos, eles se movimentam e se transformam conforme a dinâmica de associação dos múltiplos territórios e relações sociais.



Figura 6. Mapa do Uruguai. Fonte: IDEuy Ortofotos 2018-2019

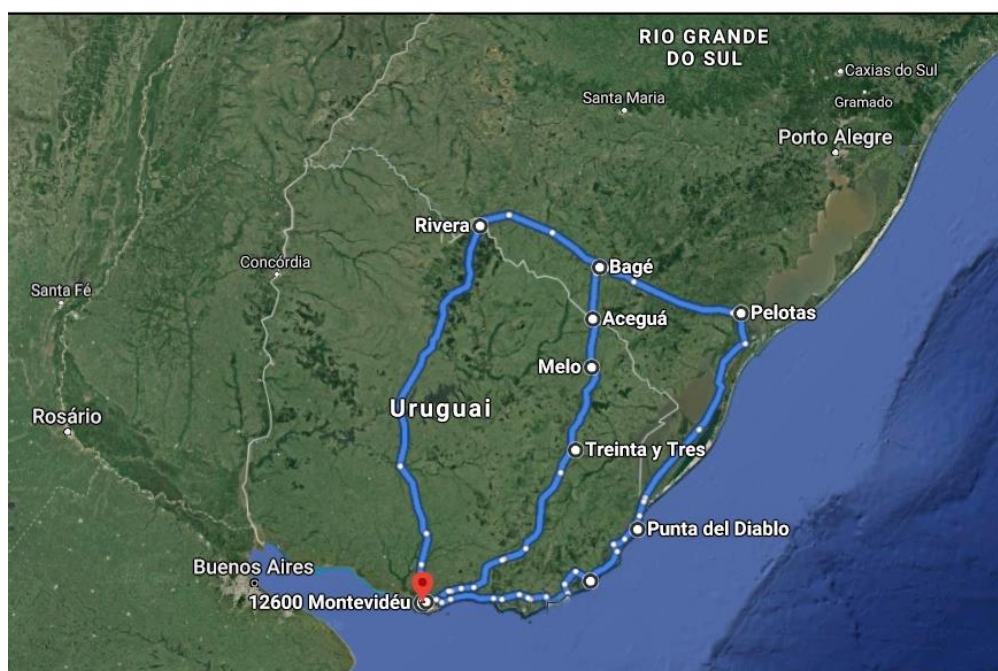


Figura 7. Mapa do movimento e percurso de pesquisa

Desde o surgimento do candombe em Bagé, foi possível estabelecer uma série de eventos que visavam a formação musical do grupo *Grillos Candomberos*, desde oficinas, apresentações musicais e a realização de *llamadas*, *salidas* de tambores, desfiles, festas e bailes de candombe. Esses eventos foram realizados tanto em Bagé como em Melo, Rivera (cidades uruguaias próximas) e envolviam a presença de brasileiros e uruguaios, com suas respectivas *comparsas*. Dentre esses eventos que foram chave para a formação do grupo e, conseqüentemente, para a constituição do campo de pesquisa antropológica, destaco os seguintes:

- Evento Tambor, Canção e Poesia, com Mimmo Ferreira e Richard Serraria. Realizado em Bagé nos dias 19 e 20 de agosto de 2015. A programação contou com oficinas de percussão (Sopapo e Candombe) para estudantes da Unipampa e do IFSul, palestras musicadas para docentes da rede municipal, estadual e federal, realizada no Teatro Santo Antônio (Vila de Santa Thereza, antiga charqueada); e, por fim, um show de encerramento na Sociedade Uruguiaia, com os músicos Richard Serraria, Mimmo Ferreira, professores e alunos do Curso de Música da UNIPMPA. Este evento marcou o início do projeto Tambor Sem Fronteiras, que antecedeu o surgimento da *cuerda* de tambores *Grillos Candomberos* de Bagé.

- Primeiros *talleres* de formação do grupo de candombe de Bagé, com integrantes da Mundo Afro de Rivera: Fred Parreño, Cindy Parreño e Sebastian Barcelona. Realizado em 1º de maio de 2016 em Rivera. De Bagé, estavam presentes Lisandro Moura, Adriana Gonçalves, Matheus Leite, Tanara Lucas, Edson Larronda, José Daniel e Ivan Vargas.

- *Talleres* com Fred Parreño, Cindy Parreño e Sebastian Barcelona em Bagé, na Sociedade Uruguiaia em Bagé, dos dias 16 e 17 de julho de 2016, dentro da semana de comemorações dos 205 anos de Bagé, incluído no calendário da prefeitura municipal da cidade. As atividades envolveram oficinas durante o dia e apresentações musicais à noite, marcando assim o “batismo” da *cuerda* de tambores de Bagé.

- *Talleres* com Carlos Martínez, *tallerista* e diretor da *Agrupacion La Unión Joven*, Melo, em 19 de agosto de 2016. As atividades foram realizadas na

Sociedade Uruguaia em 2016 e contou com o apoio do Consulado do Uruguai em Bagé, o qual tornou possível a vinda de Martínez. As oficinas, abertas ao público, resultaram num jantar com assado na *parrilla* e toque de tambores.

- Apresentação da *cuerda* de tambores no evento Percussivamente - Percussão e Educação Musical no contexto da Educação Básica. Organizado pelo curso de Música da Universidade Federal do Pampa (Unipampa) e coordenado pelo prof. Matheus de Carvalho Leite, da Unipampa, as oficinas e apresentações foram realizadas no Museu Dom Diogo de Souza nos dias 20 e 21 de outubro de 2016. Contou com o apoio da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), Universidade da Região da Campanha (Urcamp) e Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. O evento estava inserido na programação do VI SIEPEX, Salão de Iniciação Científica da UERGS e nas ações de extensão da UNIPAMPA, bem como registrado nas ações de extensão da URCAMP.

- *Taller* com Guillermo Ceballos, de Montevideo. As atividades ocorreram nos dias 6 e 7 de dezembro de 2016, durante o Encontro dos Pontos de Cultura do Rio Grande do Sul, na cidade de Pelotas. Guillermo é educador musical com especialidade em percussão, e trabalha na difusão do ritmo do candombe através do espaço cultural *El Taller de Percusión Huracán Buceo*, localizado no bairro Malvín Norte, em Montevideo. Montevideo.

- Oficina de Candombe aberta à comunidade e *MasterClass* com integrantes da *comparsa Ébanos* de Rivera/Uruguai. A oficina ocorreu em 15 de maio de 2017 e foi ministrada por Fred Parreño, Cindy Parreño e Sebastian Barcelona durante o 1º Concerto da Série Percussionistas, um projeto de extensão da Unipampa, concebido e organizado pelo prof. Matheus de Carvalho Leite e equipe de alunos do curso de Música da Unipampa. A primeira edição teve como temática a Percussão Afro-Uruguaia, o Candombe e certamente contribuiu para consolidar a *cuerda* bageense de candombe, a *Grillos Condomberos*. As oficinas foram realizadas na Sociedade Uruguaia e contou com o apoio do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras.

- *Taller* de Candombe com Guillermo Ceballos, realizado na Casa do Tambor (Laranjal-Pelotas) durante o projeto Arte em Bloco 05. O evento selou o encontro

entre os tambores de Sopapo e Maçambique da Tamborada da Praia do Laranjal com os tambores de candombe de Montevideo. Na ocasião, Guillermo trouxe de Montevideo alguns tambores de candombe para doar à Casa do Tambor, localizada na Praia do Laranjal. E em troca, levou para o Uruguai tambores de Maçambique⁸¹, doados pelo músico Kako Xavier e usados nos espetáculos da Tamborada. Contou com a presença de várias pessoas que desenvolvem projetos com tambores em diversas cidades do Brasil: Pelotas, Bagé, Montevideu, São Paulo, Rio Grande, Porto Alegre.

- *II Encuentro Nacional de Tocadores de Candombe*, realizado em 22 de julho de 2017, na cidade de Rivera. O encontro fez parte das programações do *Mes de la Identidad Afro* no Uruguai e contou com *comparsas* de Rivera, Tacuarembó e Montevideo. Os desfiles das *comparsas* foram realizados na Av. Sarandy, desde a rua Ceballos até a Plaza Artigas, no centro comercial da cidade. O evento foi organizado pelos integrantes da *Agrupación de Negros y Lubolos Biricunyamba*, o grupo *Hijos de la Diaspora* e a associação cultural *Identidad Afro Rivera*. A participação nestas *llamadas* me permitiu conhecer os integrantes da *Biricunyamba*, os quais se tornaram admiráveis parceiros do grupo de Bagé e importantes interlocutores da presente pesquisa.

- Participação como tamborileiro na *Agrupación de Negros y Lubolos Kamundá*, no carnaval de Melo de 2017, 2018 e 2019. Fui acompanhado de outros integrantes da *Grillos*: Matheus Leite, Rodrigo Bordón, Felicíssimo Franco e Andressa Correia.

- Participação como tamborileiro na *Agrupación de Negros y Lubolos Biricunyamba* durante os desfiles de carnaval de 2019 e 2020. Estavam presentes comigo, respectivamente, Matheus Leite e Rodrigo Bordón.

- *Talleres e salida* de tambores com integrantes da *Agrupación LLave 13*, de Melo/Uruguai. O evento ocorreu em 13 de setembro de 2018 e marcou a primeira ida à Bagé da *Agrupación LLave 13*. O encontro consolidou a parceria entre

⁸¹ O Maçambique é uma manifestação cultural afro-católica originada no litoral norte do Rio Grande do Sul, em regiões próximas da cidade de Osório. Assim como o candombe, tem ligações com o ciclo de coroações de reis negros, tradição presente em todo Brasil e também em outros países da América Latina.

Grillos e *LLave 13*, possibilitando encontros formativos posteriores em Bagé e participações em oficinas, ensaios e *llamadas* em Melo.

- Participação como tamborileiro da *Comparsa Inclusiva Balelé*, de Montevideo. Participação nos ensaios dominicais no bairro Prado em dezembro de 2018, janeiro e fevereiro de 2019, bem como nas *llamadas* de San Baltazar de 2019 e 2020 e desfile de carnaval de 2019.

- 1ª Fiesta Latina y Baile de Candombe. Realizado em 15 de dezembro de 2018, o evento contou com a participação de alguns integrantes da *Agrupación de Negros y Lubolos Biricunyamba* de Rivera/Uruguai que, durante o baile, fizeram uma apresentação em conjunto com a *Grillos Candomberos*. O evento marcou os três anos do grupo de candombe de Bagé e foi realizado como o objetivo de arrecadar fundos para a compra de tambores e figurinos.

- Homenagem Global ao Candombe. Dia 28 de abril de 2019 foi realizado um desfile de tambores pelas ruas da cidade de Bagé com a participação de tamborileiros e bailarinas de candombe de Bagé, Rivera, Melo e Montevideo. O encerramento da marcha *candombera* aconteceu na Sociedade Uruguiaia, com apresentações musicais do grupo *Hijos de la Diáspora* e *Neo* (ambos de Rivera) e comidas típicas uruguaias. A convocatória, proposta pelo *Consejo Consultivo de Los Angeles*, reuniu 50 cidades de diferentes países e marcou a entrada de Bagé no mapa global do candombe, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. O evento local foi organizado pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras e *Grillos Candomberos*.

- *Taller* com o músico Daniel Tatita Márquez. Organizado pelo *Centros-Mec*, *Agrupación LLave 13* e *Zona Joven*, a oficina ocorreu em Melo no dia 7 de março de 2019, com duração de 4 horas. Os temas abordados durante a formação foram escolhidos conforme o interesse do público: conversação entre os tambores, toques tradicionais, resumo da história do candombe, *arreglos*, técnica de *repique*, *llamadas* de *piano*, montagem dos tambores em diferentes *cuerdas*, entrada da *clave/madera* de acordo com cada tambor, afinação, *ruhos* sem perder o tempo e a cadência, a evolução da *madera* e variantes do tambor *chico*. Neste dia fui a Melo acompanhado do amigo argentino Rodrigo Bordón, integrante da *Grillos*.

- *Taller* de Candombe com Diego Paredes, chefe de *cuerda* da *comparsa Valores de Ansina*, de Montevideo. Organizado pelo Centro-Mec e *Agrupacion LLave 13*, de Melo, a oficina ocorreu em 22 de agosto de 2019 e foi precedida da exibição do filme documentário *Semillas de Ansina*, dirigido pelo próprio Diego Paredes. As atividades do dia culminaram na saída de tambores por algumas quadras do centro da cidade. Fui acompanhado novamente de Rodrigo Bordón.
- 2ª Fiesta Latina y Baile de Candombe: Organizada pela *Grillos Candomberos*, a Sociedade Uruguiaia e o Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, o evento foi criado para fortalecer as relações de integração cultural binacional, com a presença de grupos musicais fronteiriços. O evento aconteceu no dia 5 de outubro de 2019, com saída de tambores da Praça das Carretas à Sociedade Uruguiaia. Além da presença de integrantes da *Grillos Candomberos*, o desfile de tambores com corpo de baile contou com a participação especial da *Agrupación LLave 13*, da Ciudad de Melo. Ao longo da noite a banda *La Reggaeiro*, nascida em 2016 na Ciudad de Melo, fez sua apresentação com repertório de Reggae com fusões Rock e Candombe.
- Participação como tamborileiro nos ensaios (*salidas* de tambores) semanais das *comparsas LLave 13*, de Melo, e *Biricunyamba*, de Rivera. De 2018 a 2020.

Os momentos elencados acima serviram de base empírica para as reflexões contidas nesta pesquisa. Levando em consideração a fronteira como lugar de cruzamentos, encontros e desencontros, passo a designar a aprendizagem no candombe afro-uruguaio como movimento de deslocamento perceptivo e de “descaminho” metodológico. A ambiguidade da fronteira ajuda a entender, portanto, os motivos pelos quais eu a reivindico para pensar a construção da pesquisa com os tambores afro-uruguaio. A ideia de fronteira passa a agir como atitude prática, tática e intelectual que motiva ações em torno dos tambores. A inspiração aqui está no movimento, na circulação e no “contrabando” de materiais e produtos praticados por trabalhadores exemplares da fronteira, os *quileros* que percorrem as estradas de Aceguá a Melo, no Uruguai. Como veremos adiante, os *quileros* são trabalhadores da zona de fronteira, e durante minhas viagens pelas estradas do Uruguai, na companhia

dos tambores, eu me deparava constantemente com os deslocamentos realizados de motos por eles, e isso me causava certo entusiasmo, ainda que metafórico, para a continuidade do meu trabalho. Os *quileros* têm como ofício o transporte deambulador de mercadorias levadas de Aceguá-Brasil a Melo-Uruguai. Assim, tal como o movimento sinuoso realizado por *quileros* uruguaios, a pesquisa antropológica que cruza fronteiras assume o deslocamento entre países e cidades como tática de “contrabando ingênuo” ou “contrabando-formiga” baseada no cruze de tambores e em trocas interculturais agenciados por tambores. Tais deslocamentos deixam-se levar pela noção de “deambulação” (INGOLD, 2015b, 2015c) como modo de seguir os tambores e acompanhar as ações dos tamborileiros uruguaios em seus percursos, bairros e territórios.

As situações descritas a seguir, recortadas do campo de pesquisa, podem soar um tanto banais, sem ligação aparente com o tema central do nosso estudo. No entanto, elas produzem um modo de imaginar outras possíveis relações com o nosso objetivo geral, que é a formulação de uma teoria etnográfica da aprendizagem pela “via dos tambores”. A expressão destacada não alude apenas à centralidade dada aos tambores na aprendizagem *candombera*, mas também às estradas por onde se vai ou se é levado, bem como ao trajeto através do qual se faz o transporte de algo material ou virtual. É o rumo ou a rota da pesquisa, em suma. As múltiplas dimensões da perspectiva fronteira podem trazer benefícios para pensar meu envolvimento com as práticas sociais e musicais do candombe, aliado ao movimento que realizei entre as cidades de Bagé, Melo, Rivera e Montevideo.

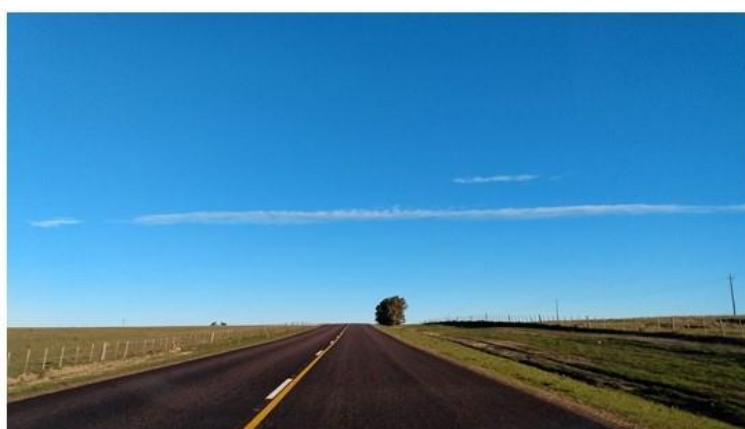
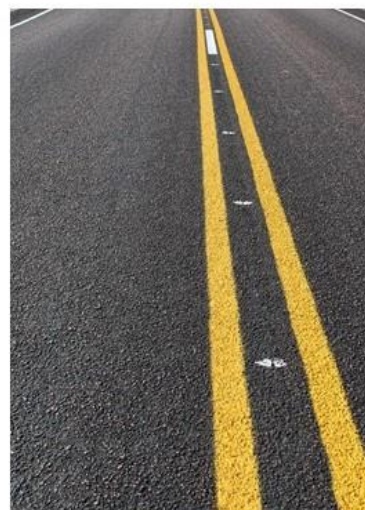


Figura 8. Ruta 8. Fotografías do autor.

O antropólogo vira-lata em fronteiras periféricas

*La frontera es viralata. Tiene el pelo lacio
de un país y la cara preta de otro. En los
ladrido de la gente uno no puede
reconocer la raza porque todo se intrevera.
¿Que tipo de árvore ía salir de acá si
nosotro semo fío du vento?*

Fabián Severo

“*Tu sabe quando um cachorro deixa de ser cachorro?*” Essa pergunta inusitada me foi feita por um vendedor de *panchos* na avenida principal que divide Brasil e Uruguai, na região sul, nas bandas de Aceguá. A população que vive em aí, cerca de 4 mil habitantes, cruza cotidianamente a fronteira seca entre os dois países como se fosse um único lugar, demarcado por uma “linha imaginária”. Nesse limiar prevalece uma cultura misturada que desafia a percepção apressada e pouco versada nas relações de contraste e nos fluxos

de movimento. Em Aceguá não há rio ou ponte que define claramente o limite do território, como em outras cidades situadas em zonas fronteiriças. Morar na fronteira é como habitar um só país ou “uma terra só”, como indica o título do livro de contos de Aldyr Schlee (1984). Aqui há gente que mora no Uruguai e trabalha no Brasil ou que mora no Brasil e trabalha no Uruguai. Há gente que tem pai uruguaio e mãe brasileira e que sai do próprio país apenas para buscar uns quilos de arroz, porque do outro lado é sempre mais barato.

Naquele dia, quando saí de Bagé e cruzei a fronteira a caminho de Melo, capital uruguaia de Cerro Largo, parei em Aceguá, divisa entre os dois países, para abastecer o carro e comer um lanche. Basta andar um pouquinho pelas ruas de chão batido para ver as opções gastronômicas servidas dos dois lados da fronteira e anunciadas em placas repentinas. Além do *pancho*, há também *chorizos*, *carpincho asado*, *pollo relleno*, *hamburguesas* e *milanesas*. Há sempre alguém mateando⁸² em frente dos estabelecimentos comerciais, sentado em cadeiras postas na calçada, acompanhado de *cuscos*⁸³ vira-latas de pelo largo ou de um cavalo amarrado no portão, habituado a beber água num balde velho e improvisado. Pedir um *pancho*, essa iguaria famosíssima de nacionalidade uruguaia, feita com uma salsicha longa inserida em um pão minúsculo, é um hábito corriqueiro dos que estão de passagem pela fronteira, seja para entrar ou sair do país ou para fazer as compras nos *freeshops* e *bolichos* de mercadorias variadas.

Os habitantes da fronteira contam que o termo “Aceguá” deriva sua origem da língua guarani, cujos significados variam conforme a percepção dos moradores. Pode ser um “lugar de descanso eterno”, significado esse que os habitantes deixam transparecer em seus gestos vagarosos; pode ser também “terra alta e fria”, devido às características geográficas e climáticas; ou então “seios de lua”, devido à presença de cerros ao longo do território. Até 1996, ano de sua fundação, Aceguá pertenceu ao município de Bagé, cidade vizinha que recebeu a denominação de “Rainha da Fronteira”. Apenas 60 km de asfalto, sem curvas, separa os dois municípios. Nesta estrada, a horizontalidade da pampa

⁸² Expressão local que faz referência ao ato de beber mate.

⁸³ Expressão local usada pelos habitantes da região como substituta da palavra “cão” e “cachorro”.

convive harmoniosamente com os cerros esparsos que se espriam sutilmente sobre o campo. A força do bioma pampa cria um vínculo fundamental entre as pessoas e o seu contexto de referência, dando a elas uma socialidade própria assentada nas práticas culturais originadas no ambiente (RIETH *et. al.*, 2017, 2019)⁸⁴. A tradição campeira é uma delas e está diretamente ligada à criação extensiva de gado, tendo no centro, como figuras míticas, os gaúchos/*gauchos*⁸⁵, esses “mozos perdidos” e ladrões de couro, comumente representados no imaginário sul-rio-grandense como *criollos*, “peões vagabundos” e mestiços nascidos da confluência entre europeus, indígenas, árabes e africanos. A planície vertiginosa da pampa funciona como mito fundador dos que habitam a terra. É também um convite à reflexão sobre a vastidão que há neste canto do mundo. Segundo a visão do regionalismo, o cenário pampeano é revelado como sendo a terra que oferece desafios e liberdade. É o descampado onde o gaúcho pode, a galope, cruzar verdadeiras imensidões, muitas vezes sem rumo certo. O ser da fronteira é um errante que não tem lugar fixo. Ele vagueia, ou melhor, cavalga pelos campos, pelo pago. O gaúcho, dizem, é um ser desapegado (RESENDE, 2017).

Como já é de costume, neste dia passei por Aceguá com o automóvel carregado de tambores para participar de mais um ensaio da comparsa *Llave 13*, em Melo, num domingo ensolarado. Foi nessa ocasião que ouvi do vendedor de *panchos* a pergunta que abriu o primeiro parágrafo deste tópico do capítulo. Afinal,

- “Tu sabe quando um cachorro deixa de ser cachorro?”

Tentei responder de imediato e chutei:

- “Quando ele morre?”

⁸⁴ Como mostrou Rieth *et. al.* (2017, 2019), o pampa apresenta uma diversidade de ambientes, variando entre os chamados “campos lisos”, “campos dobrados” ou “campos de pedra”, de modo que não pode ser resumido às características que comumente lhes são atribuídas, ou seja, como um “todo homogêneo”, “monótono” e de pouca variedade espacial.

⁸⁵ Conforme Rizzon (2011, p. 88), as elaborações ideológicas em torno da figura do gaúcho variam conforme a conjuntura política e histórica da região pampiana: “(...) desde ladrão, bandido e vagabundo, depois vítima social e injustiçado até chegar à herói das lutas de independência e de fronteira e em guerras civis – trabalhará a literatura com sua reinvenção mítica, construindo um arquétipo imaginário que o colocará como elemento representativo de todo o pampa, abarcando partes do Brasil e da Argentina e de todo o Uruguai.”

- “Não, quando ele atravessa a rua e passa pro Uruguai, porque lá ele é *perro*”.

Esse chiste engraçado, muito conhecido naquelas bandas, ficou ressoando em mim ao longo da viagem, de tal modo que me fez pensar no próprio rumo da minha pesquisa, a qual envolve o trânsito rotineiro na fronteira entre Brasil e Uruguai. O valor do trabalho antropológico está justamente nesse intervalo entre a atenção e a distração, de modo que qualquer situação imprevista, por mais banal que seja, ganha relevância heurística. Mais do que nunca, a ideia de fronteira passa a agir não apenas como paisagem geográfica das minhas ações em torno dos tambores, envolvendo cruzamentos de fronteiras entre países e cidades, mas também como imagem de pensamento que motiva a construção intelectual e metodológica da pesquisa que apresento. Se toda escrita é solidária ao ambiente em que nos situamos, como penso, esta não estaria longe dos paradoxos evocados na liminaridade das fronteiras: fronteiras entre a escola e a rua, entre Brasil e Uruguai, entre África e América do Sul e entre pessoas e tambores (fronteiras ontológicas).

A piada levada a sério soava como metáfora que unia alguns pontos até então imperceptíveis para mim, os quais dialogam com a construção do contexto geral da pesquisa. Primeiro, porque conforme o espirituoso vendedor de *panchos*, quando o cachorro atravessa a rua ele deixa de ser cachorro para tornar-se outro (devir *perro*). No entanto, essa mudança é apenas de nome, de língua, uma questão de tradução, pois como se sabe, cachorro em castelhano é “*perro*”. Ou seja, ele não deixa de existir como eu havia presumido ao responder “quando morre”. Ele se torna outro sem deixar de ser ele mesmo, ou seja, uma transformação aparente. Consequentemente, esse câmbio de identidade não é substancial, mas uma variação linguística decorrente da mudança de lado, isto é, de nacionalidade. O segundo ponto curioso é que o cachorro deixa de ser cachorro apenas porque atravessou a rua que divide dois países, em poucos metros de distância. Foi de Aceguá-Brasil para Aceguá-Uruguai, dois países unidos por duas cidades de mesmo nome, compreendidas como um só lugar marcado por diferenças. Uma unidade heterogênea e variante, o que faz da fronteira, nesse caso, um exemplo real de oxímoro.

A questão se complexifica ainda mais porque ao cruzarmos a linha sem nos aperceber e sem perceber qualquer alteração significativa, ainda assim algo parece mudar, seja em aparência, paisagem, ambiência ou em nome. Ser *perro* ao invés de *cachorro* requer uma *performance* diferente, uma língua diferente que se manifesta não em estado puro, mas híbrido, mesclado, difuso. Consequentemente, nesse cruzamento estão em jogo algumas inversões de juízo, outras maneiras de se portar, de falar, gesticular, outras condutas éticas. Fui percebendo isso no meu próprio comportamento ao transitar por diferentes cidades uruguaias em função dos tambores e das *llamadas*. Ter de fazer uso de outra língua para me comunicar é um fato que altera a maneira como eu penso e como meu corpo se expressa, ainda mais quando estou na companhia dos meus amigos tamborileiros. A entonação, o gesto, o sotaque, a postura corporal, a escolha do vocabulário e do vestuário, bem como o grau de tolerância para chistes, *mangueadas* e *jodas* fazem parecer que há outra pessoa falando por mim. Inclusive os assuntos que giram em torno do candombe são difíceis de narrar sem acionar a língua castelhana e o meu “devir uruguaio”. Há um duplo movimento em jogo que remete à ideia de intercâmbio, de vai-e-vem, de levar e trazer. Aquele que cruza fronteiras reconhece a riqueza das diferenças por experiência própria, pois habita um território ao reverso, um território que se transforma e se desmaterializa facilmente. O fronteiriço vive seus pares de opostos, vive o seu duplo, justamente porque habita o vai-e-vem onde todos os caminhos se cruzam, se afastam e se unem. Em suma, o fronteiriço, como o Exu da cosmologia africana, é um ser de encruzilhadas.

*La frontera es el lugar donde las aguas se mezclan,
el agua del mar con el agua dulce.
Y acá en el medio está la cosa mesclada
donde brota y crece especies que no crecen en otros lados.
Nosotros somos estas especies.*

Ernesto Díaz

Temos de lidar com outro paradoxo que permeia o percurso que envolve o cruzamento de fronteiras territoriais. Por mais que os habitantes dessas regiões estejam envolvidos em complexas redes de intercâmbio, trocas culturais e comerciais em zonas móveis e fluidas, as quais remetem ao mundo dos trânsitos e passagens, viver na região da fronteira com o Uruguai envolve um sentimento de pertencimento ao lugar. A desterritorialização aqui não exclui a

preocupação em criar pontos de ancoragem telúrica a partir da terra, do chão. Esse sentimento é ativado, por exemplo, sempre que os antigos usam a expressão “querência”, cujo sentido está vinculado ao apego ao “pago”, outra palavra recorrente no vocabulário gaúcho. “Querência” e “pago” são lugares de bem-querer, lugares que amamos porque foi justo onde nascemos. O sociólogo nativista Barbosa Lessa (2008) escreveu que, no Sul, existe um sentimento telúrico muito forte que opera como uma força cósmica: “telurismo é a capacidade de sentir a presença do solo, do chão, da gleba, amando-a a mais não querer” (LESSA, 2008, p. 14). Há algo que os liga ao solo, ao chão. Ser da fronteira, portanto, implica em “saber-se da fronteira” (FISCHER, 2014, p. 08) e muitas vezes implica também em se identificar como um ser *da* fronteira e *de* fronteira perante o outro.

No entanto, essa adesão ao território é relativa e avessa aos compromissos formais de filiação. Na fronteira, o enraizamento à terra tem pouco a ver com laços de identidade, no sentido decorrente da crença absoluta numa “comunidade originária”. Esse apego ao chão é muito mais dinâmico e fluido do que imaginam as narrativas literárias regionais e os discursos ideológicos do “gauchismo”, da “origem primordial”, das identidades nacionais, étnicas e religiosas. O pertencimento ao solo que caracteriza o viver dos fronteiriços tem a ver com a motivação de afetos políticos em torno da noção de “Terrestre”, elaborada por Bruno Latour para se contrapor ao localismo dos modernos, nascido como resposta à globalização (a velha dicotomia entre Local e Global). A necessidade de pertencimento à Terra, ou seja, a aterragem ao solo, na visão de Latour, não deve ser confundida com “aquilo que o Local acrescentou” à modernização global, isto é, “a homogeneidade étnica, o patrimonialismo, o historicismo, a nostalgia, a falsa autenticidade” (LATOURE, 2020, p. 67). Isso porque, nas palavras do autor, “o Terrestre, estando vinculado à terra e ao solo, é também uma forma de *mundificação*, já que não se restringe a nenhuma fronteira e transborda toda as identidades” (*idem*, p. 68).

Soma-se a esse argumento, o fato de que as práticas sociais na fronteira se desenvolvem não conforme a lei e a herança, e sim conforme as trocas clandestinas, as negociações provisórias, a esperteza tática, a vivência ambivalente e contraditória típica de quem está na insegurança liminar. O modo

de existência na fronteira opera, portanto, pela lógica da aliança e não da filiação⁸⁶. Penso na ideia de aliança como jeito de improvisar formas interativas, um tipo de adesão relativa que funciona muito mais por conjunção do que por oposição. O ser fronteiriço gaba-se da sua condição singular de trânsito, errância e inadequação, vistas por ele como aspectos superiores em comparação à vida sedentária e ao gosto por lugares fixos que caracteriza a ideologia do localismo. É alguém que conhece os dois lados da margem e por isso possui habilidades para transitar com astúcia em mundos diferentes e performar identidades ambíguas. Aciona habilidosamente seu devir uruguaio quando está no Brasil e seu devir brasileiro quando está no Uruguai. O sentimento de pertencimento e identificação com o território e com as ambiências da fronteira nunca poderá ser, portanto, uma filiação genealógica, um dado substancial e estático, mas um enraizamento dinâmico capaz de criar mundos.

Ainda que o nosso exemplo tenha sido um tanto jocoso e banal, o caso do cachorro que deixa de ser cachorro ao atravessar a linha divisória não seria a máxima expressão do que tem caracterizado o trabalho antropológico? Isto é, a inclinação para viver outras vidas sem deixar de lado a sua própria? Mais uma vez, não se trata aqui de “tornar-se nativo” (tornar-se *perro uruguayo* e *candombero*), mas de performar com o outro, estar aberto ao que está por vir, deixar-se afetar pelas experiências e emoções que afetam o outro, enfim, deixar de lado algumas convicções, acatar outras, trocar de pele e de pelo, tal como o cachorro que muda de identidade e de nome ao cruzar o *limes* territorial.

Qual outro conceito melhor exprime a verdade da relação senão o da própria noção de fronteira imaginada como lugar das amalgamações em detrimento da unicidade essencial? Se a centralidade recai sobre as relações e não sobre os marcos instituídos (nações, cidades, identidades), como saber onde fica a fronteira? Como estabelecer o limite entre uma coisa e outra? Como podemos realmente saber, na fronteira entre Brasil e Uruguai, que um cachorro deixou de ser cachorro para tornar-se *perro*? A sensibilidade a tudo o que é

⁸⁶ Aquilo que Deleuze e Guattari denominam de rizoma poderia ser muito bem aplicado a nossa definição de fronteira, sendo que ambos dialogam com o modelo das redes, ou melhor, das linhas e malhas. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1995, p. 37) contrapõem o modelo rizomático, defendido por eles, ao modelo arbóreo, típico do pensamento ocidental: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança.”

heterogêneo, móvel e inacabado faz da fronteira um espaço da liminaridade⁸⁷ (*limes*) e da contra-identidade substancial ou, se preferirmos, um lugar das múltiplas identificações provisórias.

Acá y allá es todo lo mismo

Se vasculharmos as diversas conotações da palavra “fronteira” compreenderemos melhor a importância da piada do nosso interlocutor. Na acepção comum de dicionário, a noção de fronteira aparece como um limite, uma linha de separação que marca o início e o fim de alguma coisa, uma separação entre territórios que por sua vez pode estender-se à separação entre nós e eles, entre o eu e o outro. No *Dicionário Houaiss* há a informação de que a palavra “fronteira” tem sua origem etimológica no francês *frontière* [*front* + *-ière*] que, por sua vez, deriva do latim *frons, tis*: “parte mais à frente”, “parte mais avançada de um exército”. A fronteira tem, pois, um significado recorrente associado ao bélico e às ações expansionistas de impérios e, por conseguinte, à defesa do território (RIZZON, 2011, p. 47). Adriana Dorfman (2009) chama a atenção para o fato de que o conceito de fronteira aparece amplamente ligado ao campo da geografia política, o qual delimita a soberania e a competência de um Estado e cujo poder político é afirmar-se e diferenciar-se de outras entidades territoriais. Na literatura sul-rio-grandense, o termo aparece frequentemente para circunscrever a “dualidade maniqueísta herói *versus* anti-herói”, muito associada também à luta na defesa da terra contra “a invasão castelhana” (RESENDE, 2017, p. 504). Em todos esses casos a fronteira aparece como símbolo da máxima exclusão, da

⁸⁷ É interessante pensar em como a ideia de liminaridade de Turner (2013) pode ser traduzida na noção de fronteira esboçada aqui. O campo do liminar aparece como assunto privilegiado em suas análises sobre os rituais de iniciação praticados pelos povos *ndembu*, concebidos como rituais de “antiestrutura”. Retomando a definição de Arnold Van Gennep sobre as fases de transição dos ritos de passagem, Turner fornece uma chave importante de interpretação da mudança de *status* de um sujeito (neófito) em processo de iniciação. Nessa estrutura clássica dos ritos de passagem, Turner interessa-se pela fase da margem ou liminaridade, comparada à “experiência de morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua.” (TURNER, 2013, p. 98). Por estarem num espaço desconhecido, os neófitos deixam transparecer atitudes de insegurança, pois na fase da liminaridade não há posições fixas: “as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, pelas convenções e cerimonial” (*idem ibidem*). Os estudos de Turner sugerem, portanto, que os sujeitos fronteiriços (em estado liminar) adquirem aspectos indeterminados. Daí advém a incompatibilidade com a noção de identidade.

identidade que se constrói na forma de destruição do outro, ou seja, a antítese da alteridade. No entanto, justamente por estar associada ao contexto bélico e expansionista, a fronteira entre Brasil e Uruguai é dotada de uma característica móvel e permeável, uma “terra indecisa”, na expressão de Rizzon (2011, p. 75), pois ora o espaço divisório avança e ora se retrai devido às condições históricas de luta e resistência dos que estão no “fronte”.

As situações conflituosas, motivadoras de inúmeros enfrentamentos bélicos, fizeram com que os habitantes dessas terras indecisas – por indefinidas ou de definições fugazes – determinassem fronteiras marcadas por uma população culturalmente múltipla e híbrida, construída por tradições de vertentes de um lado e outro, pois, em determinado período, ora estava sob regência do governo espanhol, ora sob as ordens do governo português; posteriormente, esteve submetida ora ao Uruguai e ora ao Brasil imperial ou ao Rio Grande republicano. (RIZZON, 2011, p. 75).

Na Antropologia, a presença das fronteiras acompanha o próprio surgimento da disciplina, seja de maneira direta ou indireta (SILVEIRA, 2005). Essa presença, como demonstrou Silveira (2005), aparece no interesse de inúmeros pensadores dos séculos XVII e XVIII pelas manifestações da diferença e dos limites humanos que configuram as relações entre Velho Mundo e Novo Mundo. O autor cita, como exemplo, as relações assimétricas do Ocidente com territórios, povos e línguas distintas, entre “primitivos” e “civilizados”, nos ritos de passagem, no trânsito entre mundos e estados de consciência do xamanismo, entre a vida e a morte, entre o público e o privado, entre a casa e a rua etc. A complexidade da fronteira possibilita perspectivas antropológicas ambíguas, as quais privilegiam ora uma visão redentora e romântica da unificação entre nações, supostamente facilitadas por processos de globalização, ora uma ênfase nos processos desiguais, nas barreiras que dificultam o fluxo de pessoas, fazendo com que as trocas não sejam necessariamente favoráveis para ambos os lados (*idem*). Se a fronteira existe para ser cruzada, as condições para isso não são iguais para todos.

A antropóloga Marilyn Strathern reconhece que a “linguagem das fronteiras” gera “expectativas inadequadas em relação à análise social”, pois o conceito de fronteira é “um dos menos sutis no repertório das ciências sociais”

(STRATHERN, 2017, p. 265). Strathern refere-se aqui às fronteiras entre categorias analíticas, fronteiras entre campos de conhecimento e as expectativas de apreensão da complexidade das interações sociais, bem como a impossibilidade de a noção de fronteira dar conta dessas interações. Para Strathern (2017), foi justamente o desgaste das fronteiras enquanto divisores artificiais e etnocêntricos que ocasionou a proliferação de narrativas híbridas na ciência a partir dos anos 1980. Dentre essas narrativas estão o imaginário dos *ciborgues* e a combinação de fenômenos humanos e não humanos, culturais e naturais, modernos e pré-modernos. O saber heterogêneo, as misturas e as formas híbridas são, segundo ela, evocadas como uma força no mundo, em contraposição às formas puras e homogêneas (*idem*, p. 264). Desse modo, em substituição ao conceito de fronteira, surge a noção de “rede” (no sentido dado por Bruno Latour⁸⁸), considerada mais adequada para dar conta das narrativas mistas. Para os teóricos do “ator-rede”, como por exemplo Latour, “o poder retórico do híbrido está na crítica das separações e das divisões categóricas” (STRATHERN, 2017, p. 264).

No entanto, se pensarmos nas fronteiras territoriais do Rio Grande do Sul com o Uruguai, veremos que o assunto é mais complexo. Aí a noção de fronteira não pode ser simplesmente abandonada. Embora muitas vezes utilizemos em nossos argumentos e projetos a expressão “sem fronteiras”⁸⁹, querendo justamente se contrapor à ideia de limite e de separações, tal como Strathern a percebia, a noção de fronteira – para os que vivem no extremo sul do Brasil e no extremo norte do Uruguai – é sempre uma presença acentuada que orienta as práticas, e abandoná-la ou ultrapassá-la não somente é indesejado como é também impossível. No entanto, essa fronteira aparece aqui em seu sentido reverso, oposto ao entendimento comum que normalmente damos ao termo. Na divisa entre os dois países, quando alguém atravessa a rua (o limite) não sente que adentrou num lugar tão distinto assim, apesar de haver leis próprias e diferentes para cada país. Ao cruzar a divisa, não saímos do próprio chão,

⁸⁸ Ver Latour (2012).

⁸⁹ É o caso, por exemplo, dos projetos e redes colaborativas com as quais estou vinculado: *Tambores Sem Fronteiras*, *Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras* e *Fronteras Culturales*. Ainda que seja compreensivo o apelo para eliminarmos as fronteiras que nos separam, reconheço que há aí uma forma equivocada de tratar o assunto, pois esses projetos visam contrariamente valorizar e afirmar a importância política da fronteira.

porque a linha é fictícia na percepção de quem vive ali. A fronteira geopolítica se dissolve perante a primazia da fronteira real, com sua habitual aversão a qualquer divisão definitiva. Pois o que prevalece aí, apesar das ordenações oficiais, é o sentimento de que *acá y allá es todo lo mismo*, como ouvi várias vezes de moradores da região. Ou seja, se pensamos nas práticas dos habitantes fronteiriços, o que há é uma continuidade entre um lugar e outro. A nossa fronteira equivale aqui, paradoxalmente, à crítica das separações e oposições definitivas.

Muitas vezes, as interações sociais e os trânsitos entre as duas nacionalidades distintas, ainda que próximas, assumem sua forma visível na socialidade de vizinhança (*proxemia*), na combinação de situações sociais de natureza contrastante, na esperteza tática, no comércio ilegal e na trapaça brincante. A mistura do castelhano (espanhol) com o português cria um idioma próprio, oficialmente denominado de *portunhol*, compartilhado por todos os que vivem neste local. Os moradores recusam esse termo, considerado por eles como “muito acadêmico”, optando por chamar de “*misturado*”. O *portuñol* ou o *misturado* é um “limbo idiomático”, feito de “palavras torcidas” que não respeitam geografias nem aduanas (SEVERO, 2014, p. 12). É, assim, a justa “*lenguaje de los afectos*”, porosa, sincrônica, polissêmica e polifônica, ou seja, a língua maternal de subjetividade familiar, dialeto “*del cotidiano barrial*” (CROZ, 2015). As dissonâncias do sotaque das duas nacionalidades não são empecilhos para o estreitamento de laços comunicativos e solidários entre os moradores da fronteira. Essa característica fica evidente na fala de Tancredo Porto, mais conhecido como “Seu Toco”, em depoimento registrado no documentário dos cineastas uruguaios Gonzalo Rodriguez e Nacho Seimanas, intitulado *La Línea Imaginaria*:

No meu caso, eu abro a porta da cozinha e já tô olhando o Uruguay, já tô olhando nossos hermanos ali do lado. A vizinhança é tão grande que a primeira pessoa que a gente fala é com um uruguayo; e já se pega o grito: “Buenos dias, paysano!” E de lá ele grita: “Como te vás, hermano?” E assim vai...⁹⁰

⁹⁰ O documentário, de 2008, narra a história de Aceguá a partir das suas principais cerimônias festivas: *La farroupilha*, *la fiesta de presentacion* (debutantes) e o *raid* (carreira de cavalo de larga distância).

A socialidade de vizinhança foi tema de interesse também dos estudantes das escolas Nossa Senhora das Graças e Barão de Aceguá, ao realizarem um primoroso trabalho audiovisual, cuja produção tive o prazer de acompanhar. O trabalho foi feito no âmbito do projeto *Inventar com a Diferença*, uma parceria firmada entre o Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, a Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ), a Universidade Federal do Pampa (Campus Bagé) e a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. Neste vídeo⁹¹, os estudantes narram o universo da fronteira a partir de depoimentos, pensamentos e imagens que, segundo eles, são recorrentes da pequena cidade.

Aqui as pessoas são mais próximas. Isso compensa a falta de baladas ou algo do tipo. O campo faz parte da gente e a gente faz parte do campo. São tantas maravilhas de morar aqui, que só quem mora sabe. Os jovens ficam se questionando, dizendo que não há lazer algum por aqui, porque não tem muitas opções de festas, baladas e coisas desse tipo. As festas que costumamos frequentar são festas campeiras, para assistir gineteadas, carreiras, bailes gaúchos, essas coisas da tradição gaúcha.⁹²

Além das relações de proximidade e de acordos firmados sem consentimentos “legais”, os quais caracterizam a racionalidade diferenciada que opera na fronteira, há também a prevalência de situações contrastantes que são conjugadas e re combinadas, numa espécie de montagem surrealista. Uma situação exemplificadora de tal característica foi eternizada numa frase pronunciada pelo crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, quando esteve em Aceguá e em Bagé, em 2011, por ocasião do Festival Internacional de Cinema da Fronteira, que ocorre anualmente na região. Diz ele, num tom irônico: “Em termos de surrealismo, Bagé e Aceguá deixam Buñuel e Fellini no chinelo”. Bernardet proferiu a frase por conta de algumas situações vivenciadas por ele em sua passagem pelas duas cidades. Uma delas tem a ver com sua

⁹¹ O roteiro foi elaborado pelos próprios estudantes durante oficinas de linguagem cinematográfica ministradas pela coordenadora do projeto *Inventar com a Diferença* em Bagé, Adriana Gonçalves Ferreira. O trabalho audiovisual, denominado *Fronteira*, ganhou o prêmio de melhor filme na mostra regional do 6º Festival Internacional de Cinema da Fronteira (2014) e está disponível em <https://vimeo.com/109278986>

⁹² O filme está disponível na página do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras: <https://www.pontodeculturapampasemfronteiras.com/fronteira>

participação na cerimônia de premiação do Festival, realizada na área externa de um palacete, onde havia uma espécie de bosque infestado de pulgas, com terra embarrada e pessoas vestidas de gala. Uma presença paradoxal que mistura *ethos* rural e urbano. Depois, por conta da presença inusitada de cachorros de rua em quase todos os estabelecimentos comerciais, até mesmo em igrejas, farmácias, teatros e cinemas. A outra é relativa aos curtas locais assistidos por Bernardet em que, na cultura *hip hop* da cidade, figuram jovens *rappers* rurais vestidos com calças largas e bonés de aba reta, dançando e cantando no vasto campo onde circundam ovelhas, cavalos e galinhas. Um exemplo alusivo às misturas entre o pop global com o local tradicional. Por fim, uma outra situação revelava seu espanto um tanto animado ao perceber que ao lado da sala do teatro Santo Antônio, onde os filmes eram exibidos, havia uma igreja e um famoso cabaré da cidade. Arte, religião e sexo ocupam um mesmo território e se misturam ao imaginário da população local. Elementos aparentemente fora de seus contextos de origem que provocam um desajuste no olhar. Cenas demasiado surrealistas para a visão tropicalista de Bernardet. O estranhamento de quem vem de fora é justamente o de estar num espaço marcado pelo predomínio de uma racionalidade outra, cuja realidade supera o surrealismo dos mais surrealistas. Existe aí uma forma do viver-junto composta por novas composições sociais.

Há muitas maneiras de imaginar a fronteira, e como contraponto às narrativas que positivam a vida pacata, silenciosa e conciliadora desse ambiente, há também as que mostram as condições precárias e injustas vividas pelos habitantes. Na fronteira, as diferenças e assimetrias podem se manifestar de maneira acentuada, “estando longe de significar um enlace afetivo e uma ausência de conflitos” (SILVEIRA, 2005, p. 23). Reconhecer a proximidade, a alteridade e uma política da diferença como valores fundamentais das fronteiras, não significa adotar uma postura romantizada e ignorar que as dificuldades enfrentadas pelos habitantes situados entre Brasil e Uruguai tenham um destino marcado por identidades raciais, de classe ou de gênero. A herança da pobreza, perpetuada pelo legado colonial do Estado-Nação, está visivelmente presente na condição fronteiriça, sobretudo no atual momento de intensificação dos conflitos de ordem política no mundo, de restrição da circulação, com o retorno

dos fascismos, com a persistência do racismo, do sexismo, da xenofobia, da homofobia, do fundamentalismo religioso e dos epistemicídios. Além disso, a ausência de políticas públicas e a pobreza associada à falta de investimento econômico fazem com que essas regiões sejam, em sua maioria, pouco desenvolvidas financeira e economicamente. O Estado aí só se faz presente de maneira permanente na sua forma de controle policial, militar e aduaneiro. A fronteira, para os órgãos públicos e privados, é uma zona de perigo e por isso deve ser vigiada e controlada. Dizer que a fronteira entre Brasil e Uruguai é local dos fluxos de mobilidade, não significa ignorar, como escreveu também Pereira (2018), o controle intenso exercido nessas margens pelas autoridades estatais, seja na presença do exército ou agências de controle aduaneiro. Essas condições desiguais geram consequências nefastas para a vida cotidiana da população que habita estas margens. Além do mais, o questionamento frequente à ideia de Nação, observados nas práticas sociais e nas formas de conduta moral, torna os habitantes fronteiriços seres perigosos e indesejáveis aos olhos dos poderes políticos hegemônicos (DORFMAN, 2009). A fluidez identitária da margem fronteiriça é entendida como degeneração, na visão dos que estão no centro do país. À pureza da capital contrapõe-se a contaminação cultural dos comportamentos imorais e antinacionais da fronteira marginal. Dorfman (2009) lembra que essa atitude de desprezo pelos habitantes fronteiriços está presente também na maneira como pessoas de outras regiões concebem a prática do *portuñol*:

A variação linguística fronteiriça é interpretada, ao sul do rio Negro e em outros pontos do Uruguai, como marca de ignorância, seus falantes estariam sujeitos a perdas linguísticas, “deformações da linguagem” ou “misturas inferiores”, identificados em geral com os estratos mais pobres da sociedade. O uso do dialeto, segundo determinadas interpretações vindas dos puristas, causaria também problemas de expressão, como dislexia, deficiências na expressão oral e escrita etc. (BENTANCOR-ROSÉS, 2002, p.166). Observe-se que, na prática, o falante é bilíngue, dispondo de maiores recursos linguísticos. (DORFMAN, 2009, p. 78)

As situações de desprezo e abandono foram expostas de forma comovente na literatura fronteiriça de Fabián Severo, escrita justamente em *portunhol*. Em sua novela autobiográfica, intitulada *Viralata*, o escritor expõe as

situações vividas na cidade uruguaia de Artigas (Uruguai), na fronteira com Quaraí (Brasil), movendo-se como um “*perro viralata*” num lugar onde o futuro está ausente. *La frontera*, escreve Severo (2018, p. 144), es *uma forma de inventar. Como un cusco que atravessa la ciudad esquivando las pedrada, nosotros tivemos que improvisar el jeito de encontrar las puerta.*” A palavra entreverada de Severo, a qual dialoga com nosso exemplo inicial do cachorro que atravessa a rua, nos fala do panorama desalentador da vida na fronteira, no Uruguai profundo onde abundam seres com origem desconhecida, acostumados a levar pedrada, seres de pai ausente, de árvore sem tronco firme. O sofrimento não está ausente na fronteira onde nasceu o escritor:

La frontera es como un fuego que va arrojando la vida, y entre mormazo y humo, va ahogando toda la isperanza de respirar. La frontera solo perdona los rico, porque en Artiga, ellos están más arriba que Dios... (SEVERO, 2018, p. 136)

La frontera es un sufrimiento que desvía los ojo. Por isso, aprendemo que las raza del centro tiene una piel más gruesa y unos diente musculoso para morder los temporal. Raza de perro que viene del árbol entero. Pero nosotros, cada vez que vemo uma nube escura, temo que agarrarnos de cualquier. Fumo se criando em la calle, masticando, con dientes de juguete, las sobra de la suerte que Dios nos atiró. (idem, p. 142)

La frontera tiene hocico de pequinés con patas de hierro, cola de barbilla con orejas de viento, mirada de ovejero con la tristeza de los cachorrito que mueren en la ruta, esperando que regrese la pessoa que los dejó tirado en una caja. (idem, p. 143)

¿Como nosotros no ía andar así, con un pie atrás y otro adelante, olfatiando antes de dar la mordida, si parece que nadies es el padre de nosotros? ¿Onde podemos preguntar si el color de nuestras oreja tiene algo que ver con el pasado de esta tierra? (idem, ibidem).

Sendo assim, o reconhecimento de um “*pensamiento fronterizo*”, tal como reinvidicado pela sensibilidade poética de Severo (2018), mas também nos textos de Anzaldúa (1987) e Mignolo (2003), equivale reconhecer o fato incontroverso de que as mesclas culturais, típicas dos ambientes fronteiriços, sempre refletiram relações desiguais de poder. Em outras palavras, se a população fronteiriça continua reivindicando seu lugar no mundo e inventando diariamente formas criativas de “*encontrar las puerta*” e driblar as adversidades impostas pelos poderes hegemônicos, não há dúvidas de que elas nascem das

circunstâncias mais injustas e brutais. Por outro lado, ao priorizarmos a noção de poder como categoria central e estruturante das relações sociais – uma categoria que, aliás, sempre foi útil ao colonialismo e ao capitalismo, sobretudo para a perpetuação das opressões no continente latino-americano – corremos o risco de adotar, sem intenção, a mesma razão epistêmica que julgamos criticar e ultrapassar. Por isso é preciso não apenas questionar as relações desiguais de existência e circulação que perpassam as zonas fronteirizas, mas também indagar em que medida essas relações não são um produto acabado das representações modernas e ocidentais sobre a dinâmica movente das relações sociais, em que a ideia de movimento acaba quase sempre subordinada ao domínio conceitual do poder e das dualidades conflituosas. Appadurai (2010), por exemplo, reconhece que os fluxos de coisas, pessoas e mercadorias estão sujeitos não apenas aos caminhos e desvios, mas também aos obstáculos, aos acessos imperfeitos e desiguais, frutos do processo de globalização neoliberal: “nem tudo é possível a qualquer momento para todas as pessoas” (APPADURAI, 2010, p. 192). No entanto, diz ele, “muitas das imagens construídas sobre essa produção de desigualdade sob regimes de globalização ou sob o neoliberalismo são explicações formuladas a partir de modelos verticais ou nacionais e estáticos” (*ibidem*).

A pensadora *chicana* Glória Anzaldúa (1987), ao propor uma epistemologia de fronteira associada a uma “nova consciência mestiça”, tinha razão ao falar que todo contrapositionamento feito às crenças da cultura hegemônica é “limitada por e subordinada a aquilo contra o qual se está reagindo.” (ANZALDÚA, 1987, p. 78)⁹³. Embora esse “contrapositionamento” represente um possível caminho à libertação da dominação cultural, ele não é, segundo ela, “um meio de vida” (*ibidem*). Para Anzaldúa,

não é suficiente se posicionar na margem oposta do rio, gritando perguntas, desafiando convenções patriarcais, brancas. A contraposição nos prende em um duelo entre opressor e oprimido; fechados/as em um combate mortal, como polícia e bandido, ambos são reduzidos a um

⁹³ Optei por traduzir as citações da autora para que não passe despercebida a força de suas proposições. No original: “All reaction is limited by, and dependent on, what it is reacting against”.

denominador comum de violência. (ANZALDÚA, 1987, p. 78)⁹⁴.

Ao mostrar como as subjetividades femininas foram historicamente subalternizadas e invisibilizadas na fronteira entre México e Estados Unidos, Anzaldúa chama a atenção para a emergência de uma personalidade plural que aprendeu a desenvolver a tolerância às contradições e a transformar as ambivalências em vantagem política na luta contra as convenções patriarcais e coloniais. Essa personalidade plural é sintetizada numa “nova consciência *mestiza*” (um novo *mythos*), a qual tem por objetivo mostrar ao mundo como a dualidade sujeito-objeto pode ser desmontada e transcendida (ANZALDÚA, 1987). A *mestiza* de Anzaldúa⁹⁵ (*idem*, p. 81) “é um produto híbrido desenhado

⁹⁴ No original: “it is not enough to stand on the opposite river bank, shouting questions, challenging patriarchal, white conventions. A counterstance locks one into a duel of oppressor and oppressed; locked in mortal combat, like the cop and the criminal, both are reduced to a common denominator of violence”.

⁹⁵ Embora a teoria da mestiçagem de Anzaldúa tenha importância analítica como modo de evitar a submissão da lógica nativa aos discursos ditos dominantes, e como forma de responder criticamente às tendências essencialistas da pureza racial, elas também produzem mal-entendidos se trazidas para o contexto brasileiro. Nas ciências sociais brasileiras, em especial, os temas da mestiçagem e do sincretismo foram centrais para a definição da ideia de “nação brasileira”, forjada na ideologia do branqueamento e na legitimação das violências cometidas por colonizadores contra mulheres negras escravizadas (MUNANGA, 1999). A noção de mestiçagem aqui foi útil para a construção de um projeto nacional ideológico de justificativa para o racismo produzido pela barbárie colonial. O risco que incorremos ao adotar as ideias de mestiçagem para pensar a natureza relacional das interações sociais é o de “isolar traços de culturas originais puras que teriam se mesclado para formar manifestações socioculturais específicas” (GOLDMAN, 2017, p. 24). Esse pressuposto está, portanto, ancorado na ideia segundo a qual a espécie humana (e cada grupo social) está dividida por características biológicas, morfológicas e morais específicas, o que justificaria “diferenças de tratamento entre distintos grupos” (*idem*). Goldman (2017) apresenta um número significativo de etnografias do campo etnológico indígena e dos estudos afro-americanos que se desviam dos impasses da noção de mestiçagem e sincretismo para pensar as relações culturais numa chave muito mais vantajosa politicamente para os grupos subalternizados. As teorias etnográficas da contramestiçagem e do contrasincretismo estão apoiadas no próprio pensamento nativo e procedem, ao contrário do discurso da fusão homogeneizante, “como processo de variação contínua no qual na coexistência de elementos diferentes pode haver um nível em que eles efetivamente se combinam, mas também níveis em que permanecem de algum modo distintos” (GOLDMAN, 2017, p. 16). As diferenças aqui são pensadas enquanto diferenças mesmo, “sem a necessidade de pressupor nenhum tipo de síntese ou fusão” (*idem*, p. 25). José Carlos dos Anjos (2008), ao estudar o caso das religiosidades afro-brasileiras, esboça outro modelo para pensar o encontro dessas diferenças, o qual ele denomina, seguindo o pensamento de Deleuze e Guattari, de rizomático: “a encruzilhada como ponto de encontro de diferentes caminhos que não se fundem numa unidade, mas seguem como pluralidades.” (ANJOS, 2008, p. 80). Nesse caso, a reivindicação de uma especificidade racial, étnica ou cultural não se confunde com um processo essencializante. Para o autor, é possível a existência de “políticas compensatórias de corte racial sem essencialismos”.

para sobreviver nas mais variadas condições”⁹⁶. Apesar da dor intensa que a habita, fruto das variadas opressões, “sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando os aspectos unitários de cada novo paradigma” e desafiando as crenças culturais e religiosas dos poderes hegemônicos (*idem*, p. 80)⁹⁷.

É nesse sentido que podemos entender e acompanhar, a seguir, o movimento tático dos *quileros* na fronteira entre Brasil e Uruguai. Se as fronteiras reais são também locais de empecilho, conflitos e dramas, estando fechadas para uns e abertas para outros, os *quileros* ensinam a burlar as cancelas e a ultrapassar as porteirolas fechadas. Ao invés de permanecerem na imobilidade defensiva das denúncias alarmantes, no mero contrapositionamento, eles seguem o caminho silenciosamente, de preferência na madrugada, despistando toda forma de poder, especialmente a dos fiscais da aduana. O interesse antropológico nos trânsitos e fluxos em ambientes fronteiriços está justamente nos “pontos de virada” e na “política de esperança” (APPADURAI, 2010, p. 195)⁹⁸ que oferecem ao pensamento e às ações.

Descaminho: antropologia *quilera*

Como vimos, a lógica da fronteira foi historicamente entendida como um limite, uma linha de separação que marca o fim e o início de alguma coisa posta dentro de uma identidade fixa, como é o caso da ideia de nação. Uma separação entre nós e eles marcada pela exclusão e pela dualidade maniqueísta (RESENDE, 2017). Ainda hoje as políticas de securitização buscam controlar e criminalizar a circulação de pessoas e mercadorias em territórios fronteiriços. Como contraponto, alguns estudos contemporâneos na temática fronteiriça (DORFMAN, 2013; MACHADO, NOVAES, MONTEIRO, 2009) problematizam a

⁹⁶ “*Indigenous like corn, like corn, the mestiza is a product of crossbreeding, designed for preservation under a variety of conditions*”.

⁹⁷ “*That third element is a new consciousness – a mestiza consciousness – and though it is a source of intense pain, its energy comes from continual creative motion that keeps breaking down the unitary as peer of each new paradigm*”.

⁹⁸ Em entrevista concedida a Bianca Freire-Medeiros e Mariana Cavalcanti, Appadurai (2010) afirma seu interesse na busca pelos “pontos de virada” mesmo onde as condições são extremamente duras. Tal como reivindico neste trabalho, ao me utilizar dos conceitos de fronteira, Appadurai (*idem*, p. 195) está interessado em formular “uma política de esperança em situações que seriam em princípio de falta, ou de desagregação, ou mesmo de sangria.”

ênfase dada aos processos de “securitização”. Os autores afirmam que a marca da gestão estatal das fronteiras esteve historicamente relacionada à segurança pública, ao controle do tráfico e contrabando, com certo controle dos fluxos de mobilidade entre países. No século XIX, sobretudo entre 1847 e 1869, a escravidão constituiu-se num tema de relevância na fronteira meridional do Brasil. Rafael Peter de Lima (2016) analisa exemplos frequentes de crimes de fronteira ancorados na escravidão, tais como

sequestros de cidadãos negros uruguaios e sua comercialização como escravos em território brasileiro, escravização ilegal de orientais negros livres que viviam no Brasil, inserção de trabalhadores escravizados em solo oriental sob a forma escamoteada de peões contratados e o transpasse da linha de fronteira com cativos que retornavam ao Brasil (LIMA, 2016, p. 113).

A relação tensa entre fronteira, escravidão e ação diplomática entre Brasil e Uruguai era permeada pelas sutilezas e arranjos cotidianos próprios da localidade. Desse modo, a relação entre criminalidade e legalidade, liberdade e escravidão adquiriam um modo próprio e pragmático de funcionamento, tendo em vista as peculiaridades e ambivalências do ambiente multifacetado da fronteira (*idem*, p. 116).

A seguir, tomo como exemplo outra situação recorrente vivenciada atualmente na fronteira entre Brasil e Uruguai, a qual contribuiu na maneira como a presente pesquisa foi pensada em termos teóricos, políticos e metodológicos. O entendimento das relações sociais no território da fronteira entre Brasil e Uruguai está em grande parte centrado no intercâmbio de mercadorias⁹⁹. Essas relações de compra e venda são mediadas não apenas pela instância econômica legal, mas também pela razão prática da fronteira, muitas vezes ignoradas pelas políticas públicas devido à sua característica clandestina, sutil e quase imperceptível. As possibilidades da fronteira seca acabam atraindo centenas de pessoas que levam e trazem produtos de ocasião de um país a outro. Os produtos variam conforme as necessidades locais, o preço do dólar, do câmbio

⁹⁹ Uso o conceito de mercadoria tal como aparece em Appadurai (2008, p. 22), ou seja, como “qualquer coisa destinada à troca”, o que inclui as “rotas e desvios” de tambores na fronteira. Para ele, é necessário seguir a trajetória das coisas para elucidarmos o contexto humano em que estão inseridas.

e a região específica onde a fronteira está localizada. Em Rivera e Aceguá, por exemplo, as mercadorias transportadas mais recorrentes são combustível, gás, galões de água potável, bebidas alcoólicas, carnes, erva-mate, farinha, açúcar etc. Essa prática local de intercâmbio comercial é denominada pelas legislações nacionais de “contrabando formiga” ou “descaminho”. Recordo de ter presenciado essas práticas desde minha infância e adolescência, quando acompanhava meu pai nas viagens à trabalho. As viagens resultavam na compra de mercadorias a preços baixos em Rivera (Uruguai), fronteira seca com Santana do Livramento, para depois revender em sua pequena loja localizada na rodoviária de Bagé, outro lugar de passagens. Para os habitantes de zonas fronteiriças, esse tipo de transação comercial habita as memórias de inúmeras gerações. A vida aí se realiza mediante formas variadas de intercâmbio com o país vizinho.

Na fronteira entre Santana do Livramento e Rivera, as pessoas envolvidas nessas transações são conhecidas como *bagayeros*¹⁰⁰, uma referência ao bagageiro dos ônibus e automóveis, *cargado de muamba*. Na fronteira de Aceguá os trabalhadores informais que praticam o descaminho são popularmente chamados de *quileros*. Estes são trabalhadores provenientes do Uruguai que exercem atividade laboral levando “quilos e quilos” de mercadorias variadas do Brasil ao Uruguai, em uma pequena motocicleta Honda 125. Nos primórdios, esses deslocamentos eram feitos a cavalo e depois por bicicletas. Atualmente, cada moto é preparada com um suporte de madeira na parte traseira para aguentar uma quantidade grande de mercadorias, que pode chegar a 400 kg. Os amortecedores são reforçados e os pneus são calibrados acima do normal para suportarem o peso. Uma única motocicleta é capaz de levar 14 botijões de gás totalmente cheios, num trajeto de quase 60 km. O piloto vai sentado em cima do tanque de combustível, espremido, sem muito espaço para manobrar o guidom. Quem não está acostumado com a prática se espanta logo que vê as motos carregadas, circulando pela *Ruta 8*. Na verdade, ninguém

¹⁰⁰ Para o conhecimento das práticas geográficas e cotidianas de contrabando na fronteira entre Santana do Livramento e Rivera, ver tese de doutorado de Adriana Dorfman. A hipótese central da tese é de que “o contrabando é absolutamente estrutural nessa sociedade, sendo importante no abastecimento e no sustento das pessoas, sendo visto mais como trabalho do que como delito, realizando-se através da constituição das redes de solidariedade indispensáveis à sua execução”. (DORFMAN, 2009, p. 24).

entende como é possível carregar uma alta quantidade de carga em uma motocicleta minúscula. Os acidentes na estrada são constantes; numa das conversas¹⁰¹ que tive com os *quileros*, um deles relatou um grave acidente que resultou em tragédia. Um colega de aproximadamente 28 anos de idade veio a falecer depois de confrontar com um caminhão. A maioria dos *quileros* faz duas ou três viagens por dia, num período que começa às 18h e se estende madrugada adentro. Para eles é mais tranquilo transitar pela estrada na madrugada, com os faróis apagados, por conta da ausência de movimento e de fiscalização por parte de funcionários da *Dirección Nacional de Aduanas*. Pois, como se sabe, a prática não é reconhecida pelos acordos comerciais entre os dois países, configurando, assim, em “descaminho”, um crime contra a ordem tributária, socialmente reconhecido como “contrabando ingênuo”, algo reconhecidamente ilegal e ao mesmo tempo inevitável e “permitido”.



Figura 9. Quileros. Fotos: Lisandro Moura (à esquerda) e Federico Rodriguez Olivera (à direita); Fonte: <https://cutt.ly/ugccJLp>

Mesmo exercendo uma atividade ilegal, há um sentimento de empatia pelos *quileros* por parte da população local, principalmente dos comerciantes, pois sem eles a maioria dos estabelecimentos situados em Aceguá não existiria. Mais de 30 lojas comerciais de Aceguá-Brasil entregam produtos aos *quileros*, a maioria de propriedade da população árabe que vive na região. Ou seja, todos

¹⁰¹ Grande parte das informações sobre a vida dos *quileros* foi obtida em parceria com minha ex-aluna bolsista, Andressa Lucas, estudante do IFSul Campus Bagé. Ela trabalhou sob minha orientação num projeto de pesquisa sobre educação intercultural na fronteira de Aceguá. Na época fizemos um levantamento em profundidade das especificidades culturais de Aceguá com a finalidade de servir de referência educacional para os programas curriculares das escolas binacionais da região. O trabalho foi apresentado em eventos de iniciação científica organizados por diferentes *campus* do Instituto Federal Sul-rio-grandense.

sabem que o comércio na fronteira depende da existência do “contrabando”. Num supermercado da Ciudad de Melo, Cerro Largo, das quatro marcas diferentes de arroz que estavam na prateleira, quatro eram provenientes do Brasil, e que provavelmente chegaram até ali por meio do trabalho de *quileros*. Outro critério empático se manifesta também na atitude compreensiva, por parte da população local e dos órgãos de fiscalização, a respeito da situação de vulnerabilidade em que se encontram os trabalhadores *quileros* e sobre as dificuldades de sobrevivência em território fronteiriço. Segundo informações do professor e historiador Alfredo Perez, morador de Melo, cerca de 40% da população de Cerro Largo (departamento onde situa-se as cidades uruguaias de Melo e Aceguá) vive na informalidade. No conjunto dessa porcentagem há uma parte significativa que se dedica às atividades de “contrabando”, as quais representam uma importante fonte de renda para o sustento da família. Mas esse dado, segundo Alfredo, é o que se divulga oficialmente. Para ele, não há sequer um vivente de Melo que não dependa do “contrabando”, direta ou indiretamente. Desse modo, quando não há expectativas e alternativas de trabalho e sobrevivência, a única saída é improvisar e dar um jeito, seguir o desvio clandestino de outras rotas de errância.

Os *quileros* encarnam, por excelência, a condição fronteiriça que reivindico aqui, da transgressão dos limites e barreiras. Fazem da fronteira um lugar praticado por deslocamentos. Eles criam passagens onde a lei impõe demarcações. A chegada do alimento na mesa dos trabalhadores uruguaios depende, pois, da travessia bem-sucedida do *quintero*. Estes habitantes de zonas fronteiriças, como criaturas estranhas¹⁰² e “perigosas”, desenvolveram táticas de subsistência marcadas pelo signo do movimento e do descaminho, burlando as implicações legais dos sistemas oficiais de separação, como as aduanas e as portei ras fechadas das estradas e estâncias rurais. Vivem a ambiguidade do território, na fronteira entre a lei da vida e a lei constitucional, transcendendo obstáculos que impedem os caminhos e as múltiplas possibilidades de vida. Há, portanto, uma tendência na comunidade local em considerá-los legítimos trabalhadores comerciantes ao invés de acatarem o estigma de

¹⁰² Faço referência aqui à Georg Lichtenberg, fisionomista alemão e autor de aforismos do século XVIII, que escreveu: “A fronteira é o lugar das mais estranhas criaturas”.

“contrabandistas”, embora muitos não se importem com tal denominação. Ademais, a atividade dos *quileros* uruguaios foi imortalizada no cinema, através do filme *El baño del papa*¹⁰³, dirigido por Enrique Fernández, e na poesia de Jorge Cafrune, na canção-homenagem intitulada *Camino de los quileros*, lançada em 1975. Na canção, o trabalhador *quintero* é reconhecido como “el pobre que va por pan”:

*Hay un camino en mi tierra
Del pobre que va por pan
Camino de los quileros
Por la sierra de Aceguá*

*Tal vez, sin ser tan baqueano
Cualquiera lo ha de encontrar
Pues tiene el pecho de piedra
Pero el corazón de pan*

*Gurisit'e pierna flaca
Barriguita de melón
Donde hay tanta vaca gorda
No hay ni charque para vos*

*Tu bisabuelo hizo patria
Tu abuelo fue servidor
Tu padre cameó una oveja
Y está preso por ladrón*

*Toma café con fariña
Y andá guapeando por ahí
Mañana mate cocido
Pasado, Dios proveerá*

*Mañana busco el camino
Del pobre que va por pan
Si no me para una bala
Pasando te traigo más*

*Yerba, caña, rapadura
Un rollo'e naco, nomás
Los pobres contrabandeamos
A gatas pa' remediar*

*¡Bien gaucho es el tal camino!
Pero duro de pelar
Camino de los quileros
Por la Sierra de Aceguá*

¹⁰³ Baseada em histórias reais de 1988, o filme *El baño del Papa* (O banheiro do Papa) narra a saga dos *quileros* da região. Eles dão um jeito de sair da pobreza construindo um banheiro para recepcionar os turistas do Uruguai e do Brasil que aguardavam, ansiosamente, a chegada do Papa João Paulo II à cidade de Melo, um intento absolutamente fracassado.

São essas relações envolvendo o intercâmbio de coisas e mercadorias que estão no cerne do entendimento sobre o trânsito de tambores de candombe que cruzam a fronteira, indo e vindo. Embora esteja lidando com situações lícitas, toda vez em que eu cruzava a aduana de Aceguá para buscar em Melo tambores, couros de gado, baquetas (*palos*) e figurinos para tamborileiros e bailarinas, eu me via na condição de *quilero*, exercendo uma atividade de intercâmbio de coisas materiais e virtuais: instrumentos, artefatos, habilidades, ideias e sonhos. As trocas envolviam também a formação de redes de solidariedade com grupos de candombe nas cidades de Melo e Rivera. Essas redes foram crescendo de 2015 para cá, na medida em que meu envolvimento com os tambores se tornava mais sério devido aos vínculos criados com o nosso grupo de candombe de Bagé. Há um interesse por parte dos tamborileiros uruguaios em expandir a cultura *candombera* para o lado brasileiro, já que as escolas de samba gozam de um reconhecimento dentro do carnaval uruguaio das cidades próximas de fronteira que não existe no oposto, pois o candombe continua praticamente desconhecido da população brasileira sul-rio-grandense.

Guardadas as devidas proporções, era inevitável, portanto, comparar minha atividade de pesquisador-tamborileiro com a engenhosidade contrabandista praticada pelos trabalhadores *quileros*. Ainda mais quando, no início, eu e meus amigos de Bagé éramos frequentemente abordados pelos fiscais aduaneiros, que vasculhavam o automóvel e nos faziam retirar os tambores do carro para uma fiscalização detalhada. Na maioria das vezes pareciam estar em busca de substâncias ilícitas, como nas ocasiões em que fomos detidos e impossibilitados de atravessar a divisa até que chegasse a viatura da Polícia Federal¹⁰⁴. Na fronteira todos somos considerados criaturas perigosas, suspeitas de estarmos cometendo alguma infração, levando ou trazendo algo indevido. Por muitas vezes essa sensação de insegurança e vigilância se repetia na própria pesquisa de campo, no processo de escrita, no uso de uma palavra, na validade de uma ideia ou mesmo na passagem de um parágrafo a outro. Será que estou no caminho? Qual o lugar mais apropriado para aquela ideia ou teoria, neste capítulo ou no outro? Até onde eu posso ir?

¹⁰⁴ Em uma dessas ocasiões eu estava acompanhado do amigo Rodrigo Bordón, tamborileiro nascido em Resistencia, capital da província de Chaco, na Argentina.

Estou fazendo algo que não deveria fazê-lo? Como e quando atravessar a fronteira sem ser barrado na aduana?



Figura 10. Antropólogo quilero. Desenho do autor, feito a lápis e com fotografias próprias recortadas

Quando minha passagem pela fiscalização aduaneira se tornou corriqueira, os bloqueios foram diminuindo e as abordagens feitas pelos fiscais se tornaram mais moderadas. Ao reconhecerem o meu automóvel e saberem de antemão que eu ia para Melo participar dos ensaios e apresentações das *comparsas* de candombe, das quais eles tinham conhecimento, simplesmente me acenavam com a mão permitindo a passagem sem a necessidade da vistoria. Ser fronteiriço depende de um saber local e da necessidade de estabelecer redes de confiança vinculadas à condição específica do lugar. A fronteira, mais do que um território instituído, é um lugar praticado. Aos poucos fui percebendo isso e adquirindo uma astúcia indispensável para movimentar-me nas estradas e passagens pelas aduanas. Atravessar a fronteira é uma questão de jeito. As formas de controle dependem do tipo de comportamento performado pelo sujeito que está cruzando a linha. Na maioria das vezes não se trata de um controle rígido, mas sim maleável, que depende da própria relação com as pessoas em jogo, uma negociação subjetiva, não explícita. Por exemplo, a lei que obriga o registro e a permissão de entrada e saída do país só faz sentido se o sujeito se

dispõe a ela, caso contrário a passagem está livre, desde que o sujeito arque com as consequências de um imprevisto. Raramente irão parar você a menos que você mesmo pare. Normalmente, quem costuma parar, fazer o registro e apresentar os documentos pessoais e do automóvel são os turistas que vêm de cidades distantes, em direção a Montevideo ou Punta del Este. Estes percorrerão uma distância maior e por isso precisam viajar com mais segurança e dentro dos conformes. Isso quer dizer que a decisão de parar na aduana denuncia que você não é dali, não é “da fronteira”. Pois quem vive na região atravessa a divisa cotidianamente, seja para levar ou trazer mercadorias ou visitar amigos e parentes mais próximos do outro lado. São todos “*hermanos*” conhecidos dos fiscais da aduana.

Certa vez presenciei um acidente na *ruta* 8, logo quando cruzei a fronteira de Aceguá em direção Melo. Esse episódio diz muito sobre a razão pragmática implicada nas zonas fronteiriças. Um automóvel que ia na minha frente balançou e capotou barranco abaixo. Outro veículo que vinha em direção contrária parou imediatamente. Diminuí a velocidade e parei também para ajudar a retirar as pessoas que ficaram dentro do automóvel, de cabeça para baixo. Um jovem rapaz que aparentava ter pouco mais de 18 anos vinha dirigindo, na companhia da mãe e do irmão. Antes de descer, porém, liguei para a polícia do Brasil, avisando-a do acidente e solicitando algum tipo de socorro. O acidente aconteceu a pouco mais de 1km da divisa entre os países. Desci o barranco e perguntei se estavam todos bem e a primeira comunicação do rapaz que estava dirigindo foi em forma de pergunta: “¿*Llamaran la policía?*” Respondi que sim, que já estavam a caminho. O rapaz levou um susto tão grande que conseguiu sair sozinho das ferragens, apavorado, dizendo que não precisava ter chamado o socorro. No carro havia um montante de mercadorias reviradas por causa do impacto do acidente. Percebi então que, provavelmente, eram produtos contrabandeados de Aceguá para Melo, daí a preocupação das pessoas que estavam no carro, tentando se recuperar do susto do acidente e ainda tendo que lidar com a situação ilegal. Logo em seguida a polícia me retorna a chamada, dizendo que os agentes não encontraram o veículo capotado. Estavam procurando do lado brasileiro. Avisei-os que era do lado Uruguaio e que estavam todos bem. Responderam-me que não podiam fazer nada, sequer avisar a

polícia do Uruguai. Ficou tudo por isso mesmo, para o alívio do rapaz, que juntou a mercadoria, pôs no meu automóvel e seguiu viagem comigo, em direção a Melo.

A fronteira é um lugar onde se vive com um pé atrás. A desconfiança é uma forma legítima de sobrevivência. A ambiguidade impera, você vive constantemente negociando a vida entre a legalidade e a clandestinidade. Quando decide ajudar, na verdade pode estar atrapalhando. A vida é vivida sob tensão que envolve a convergência de polaridades, na qual os opostos estão sempre juntos: salvar é condenar, ajudar é atrapalhar. O único sentimento constante é o do risco, por isso temos que aprender a desconfiar. Os freios podem falhar e o carro pode capotar e cair no barranco. Mas o mais importante é não ser pego pelos oficiais da aduana e pela polícia. A fronteira te joga para fora da estrada quando menos esperas. É importante cuidar da própria vida, mas antes é preciso dar um jeito na mercadoria.

Levando em conta essas considerações da fronteira como zonas de passagem e perigo que possibilitam o fluxo e o contato intercultural a partir de objetos e mercadorias, passo a designar a pesquisa sobre a aprendizagem mediada por tambores sob o signo do movimento, do deslocamento, da confluência, da integração e do “descaminho”. Seguindo o exemplo dos *quileros* que, com suas motos carregadas traçam linhas erráticas de confluências entre ambientes culturais, a pesquisa feita entre fronteiras é contagiada pelo método do descaminho e do contrabando ingênuo, feito de apropriações clandestinas binacionais, de redes de afeto e de ações transfronteiriças de cooperação, integração, influência e convivência com *agrupaciones* e *comparsas* de candombe. Nesse lugar de fronteiras borradas, o antropólogo age como “*quintero*” e sua máxima passa a ser algo parecido com a “lei do antropófago” do *Manifesto* de Oswald de Andrade, de 1928: “Só me interessa o que não é meu”. Na releitura do *Manifesto Antropófago*, feita por Viveiros de Castro (2015), a apropriação (ou devoração) antropofágica aparece em termos antropológicos não como eliminação do outro, mas como implicação canibal recíproca e assimétrica que visa a multiplicação de alteridades sempre transitórias. O perspectivismo é, alias,

a dualidade como multiplicidade (*idem*, p. 128). Daí que, para Viveiros de Castro, a lei do *antropófago* é também a lei do *antropólogo*¹⁰⁵.

Linhas errantes

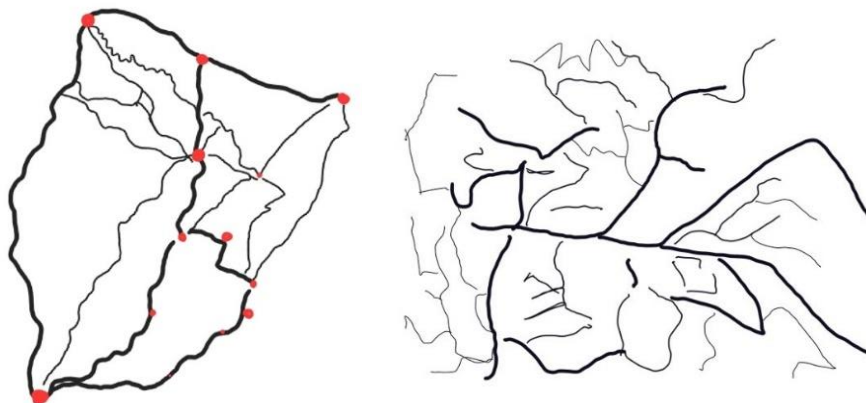


Figura 11. Mapas errantes. Desenhos do autor.

Fiz uso da piada inicial do cachorro e dos *quileros* porque ambos são exemplos de lição que contrariam o significado usual da fronteira como parte limítrofe de um espaço, isto é, como limite ou marco que divide as coisas, firmando-se como um lugar de múltiplas possibilidades. Como observou Pereira (2018, p. 56), se “as fronteiras são um lugar de eternos fluxos, seria utópico acreditar que linhas em mapas conseguiriam limitar essas idas e vindas”. O mapa corresponde à lógica de demarcação de um limite preciso, mas o faz apenas como discurso oficial: o ir e vir está demarcado, mas não limitado, pois que desenha esse mapa são os próprios fronteiriços em seus movimentos rotineiros (PEREIRA, 2018). Neste canto do mundo, os universos epistêmicos se cruzam e se desterritorializam nas trocas materiais com o outro. Conforme Aldyr Schlee (2014, p. 24), “nesta região, a fronteira é menos o signo de um território circunscrito e fechado sobre si mesmo do que um espaço aberto e móvel onde

¹⁰⁵ Viveiros de Castro (2015, p. 159), em sua monografia sobre os Araweté, indaga o canibalismo ritual tupinambá como “esquema actancial” e como “processo de transmutação de perspectiva, onde o ‘eu’ se determina como ‘outro’ pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um ‘eu’, mas sempre no ‘outro’, *através* do outro.” A guerra indígena feita por meio do canibalismo implica um “movimento paradoxal de autoderrogação recíproca”, ou seja, a assimilação (ou execução, devoração, apropriação) do outro por meio dos seus signos de alteridade. “A antropofagia como antropologia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 160).

cada um se projeta no outro. É um lugar de reencontro, de circulação e de conhecimentos repartidos”. Jacques Leenhardt (2002), ao elaborar seu “pensamento de fronteira”, lembra que a etimologia da palavra “limite” remete à expressão latina “*limes*”, a qual designa um intervalo, uma margem, uma borda sem apropriação. A fronteira é menos a linha de separação entre dois territórios do que um caminho por “sendas móveis e cambiantes”, onde as ações acontecem “sem suporte essencial” (LEENHARDT, 2002). Nesse sentido, o *limes* de Leenhardt não poderia ser comparado às *linhas* das estradas percorridas entre cidades e países ou às *linhas* dos couros dos tambores de candombe? Linhas como estradas abertas, como veias abertas...



Figura 12. Veias abertas, lonjas de tambor. Fotos do autor.

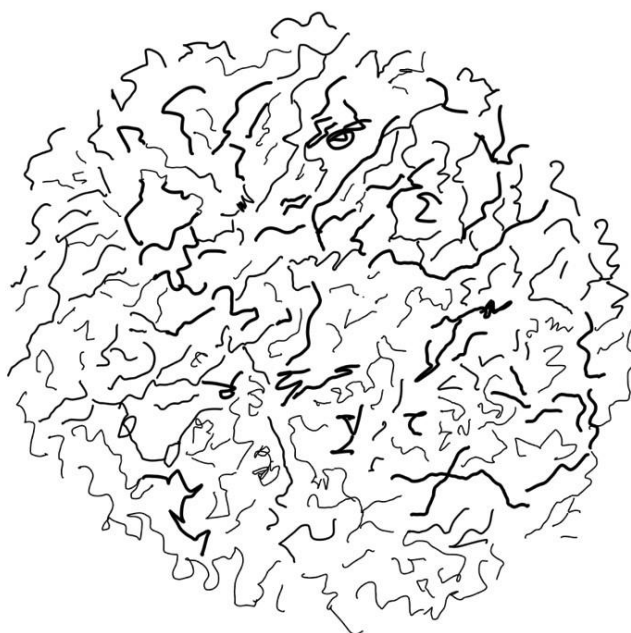


Figura 13. Linhas dos couros de tambor. Desenho do autor.

Na sua obra intitulada *Lines*, publicada em 2007, Ingold (2015b) lança as bases de uma antropologia comparada das linhas com o objetivo de unir movimento, conhecimento e descrição. Ele contesta a ideia moderna que reduz a linha a uma reta que liga pontos equidistantes (a linha de Euclides: a distância mais curta entre dois pontos) e prioriza a importância do que está *entre* os pontos. Para Ingold (2015b), a linha entendida como reta ou limite são noções bastante equivocadas do conceito de linha. Na concepção moderna, a prioridade recai sempre sobre os pontos, a saída e a chegada, e não sobre o caminho, sobre a linha e o movimento que esta faz para chegar aos extremos. Nada mais distante da noção de fronteira do que a nossa compreensão moderna de linha. A “linha imaginária” da fronteira, sempre real, seria justamente esse caminho entre lugares de que fala Ingold, ou seja, o processo, a travessia e o movimento que produz conexões. Não por acaso, Homi Bhabha (2001) denomina o espaço da fronteira como sendo esse “entre-lugar”, ou seja, o espaço intersticial onde se produzem novas possibilidades de conhecimentos, práticas e experiências que se contrapõem aos poderes coloniais.

Ingold vai mais além em sua proposição. Ele diferencia duas modalidades de viagem, a deambulação e o transporte, para mostrar que há tipos diferentes de linhas: a linha como traço de um gesto contínuo e inacabado

e a linha da modernidade, que não passa de uma sucessão de pontos fixos (INGOLD, 2015b, p. 111). O deambulador, por estar continuamente associado ao movimento, produz linhas que se movem “ao longo de trilhas” de viagem e por isso não se preocupa com um destino final, ao contrário das linhas de transporte que se caracterizam por ir de um ponto a outro. O transporte de mercadorias ou de gente, diz Ingold, pressupõe assim um início e um fim. No primeiro exemplo, a vida se realiza e se transforma enquanto se percorre o caminho; no segundo, a vida ao longo do caminho permanece intacta, porquanto o objetivo é alcançar um destino concreto, ou seja, um término. Assim, conforme o autor, enquanto a linha deambuladora prossegue indefinidamente um caminho, a linha de transporte conecta um ponto de saída e um ponto de chegada. A primeira está em constante tensão, a segunda é segura e previsível.

Para definir a linha deambuladora, Ingold baseia seu argumento no exemplo dos *inuítas* (esquimós) do Ártico e das mulheres *batek* de Pahang, da Malásia, em contraposição às linhas de transporte da Marinha Real Britânica (INGOLD, 2015b, p. 111 a 113). Se Ingold tivesse conhecimento das linhas traçadas pelos *quileros* de Aceguá e Melo, talvez o seu esquema se complicasse um pouco, pois os *quileros* subvertem a separação entre deambulação e transporte, tal como ele define. Como vimos acima, os *quileros* têm como ofício o transporte de mercadorias levadas de um ponto a outro (de Aceguá-Brasil a Melo-Uruguai). O modelo de viagem em jogo aqui, segundo os termos de Ingold, seria o da linha conectiva, a linha preocupada com um ponto de saída e um ponto de chegada. No entanto, como já deve estar perceptível, a maneira como essa linha é traçada diferencia-se da linha estática, segura e previsível que caracterizam as linhas de transporte definidas por Ingold.

Pelo contrário, as linhas traçadas na viagem dos *quileros* realizam-se de forma sinuosa e perigosa, dada a sua condição ilegal e clandestina, de modo que o percurso de viagem demanda dos condutores um estado perceptivo de alerta muito mais intenso do que demandam as linhas de transportes oficiais de mercadorias, em condições jurídicas e ambientais normais. Os *quileros*, como habitantes exemplares da zona de fronteira, praticam na realidade um transporte deambulador. A separação entre um modelo e outro de viagem não se aplica ao ambiente fronteiro. Os *quileros* estão diariamente em movimento e embora

realizem o mesmo destino de sempre, o trajeto ao longo do caminho nem sempre está dado de antemão. O percurso varia conforme alguns fatores que se impõem: a presença dos agentes da fiscalização aduaneira, a denúncia de moradores locais, as condições climáticas, as condições estruturais da estrada, o movimento de outros veículos, o voo dos pássaros, a presença de animais que atravessam a estrada de madrugada, os possíveis acidentes etc. Não esqueçamos que os *quileros* dirigem suas motos à noite com os faróis apagados, para despistar a fiscalização. Estão constantemente expostos a riscos variados, e quando a situação complica buscam caminhos e rotas alternativas, por estradas rurais de chão batido. Suas linhas produzem, portanto, rastros invisíveis, são linhas invisíveis, linhas clandestinas. Não é, pois, uma simples atividade de transição de um lugar a outro. Como o próprio termo jurídico informa, a viagem dos *quileros* é, na realidade, um “descaminho”. Além do mais, esse ofício é a própria razão de ser do *quintero*, isto é, a vida se realiza e se transforma enquanto se percorre o caminho. Grande parte de suas vidas acontece ali, na passagem, na travessia, no percurso. A vida *quintera* da *frontera* acontece na passagem.

Candombe na/da fronteira

Agora que já cruzamos a fronteira por meio de linhas errantes, cabe algumas considerações sobre o candombe praticado nestas margens. Falar da presença do candombe *na* fronteira envolve o questionamento dos temas, problemas e abordagens apresentadas no capítulo 1, centrados na perspectiva montevidéana do candombe. Os grupos *candomberos* periféricos demonstram uma maneira particular de conceber e praticar o candombe, de modo que podemos falar de uma prática não apenas situada *na* fronteira, mas *da* fronteira.

Não pretendo seguir uma ordem cronológica temporal para falar do modo como me aproximei das *comparsas* de Melo e Rivera, uma vez que essas informações são apresentadas de modo esparsa ao longo dos capítulos seguintes. Contudo, penso ser importante, ao menos, descrever o meu primeiro encontro com Andres Falero, diretor da *Agrupación de Negros y Lubolos Kamunda*, de Melo, a partir do qual muitas portas se abriram posteriormente,

direcionando minha pesquisa para o trabalho colaborativo com tamborileiros do norte do Uruguai. Conheci Andres em 2017 numa dessas situações em que o acaso se faz presente como encontro marcado com o candombe¹⁰⁶. Esse curioso encontro se assemelha muito ao trabalho despretensioso do pesquisador que se deixa levar por flutuações e deambulações em campo, sem planos, sem roteiro, à deriva.

Na ocasião em que fui a Melo apresentar um relatório de trabalho num encontro organizado pelos Centro-Mec e Ministério da Cultura do Uruguai¹⁰⁷, decidi ficar mais um dia na cidade e aproveitar para fazer caminhadas e tirar umas fotos. A Ciudad de Melo, fundada em 1795 e localizada no Departamento de Cerro Largo, possui 51 mil habitantes e se destaca pela belíssima arquitetura patrimonial. Entrei num hotel para perguntar o preço da estadia, mas não havia ninguém na recepção. Fui até os fundos, próximo à cozinha, e ouvi o som dos tambores que pareciam vir de uma caixa de som do canto de uma pequena sala. Quando me aproximei, encontrei um sujeito na frente do computador, assistindo uns vídeos e batucando na mesa, próximo à cozinha, repetindo os toques que ouvia. Era o funcionário do hotel. “Candombe!”, exclamei. Ele me olhou com olhos escuros arredondados e me respondeu: “Candombe!”.

A partir daquele encontro, Andres e eu iniciávamos uma parceria que se estenderia para o nosso projeto de conexão entre Bagé e Melo, firmado pelos vínculos que os tambores insistem em construir. Naquele dia ficamos conversando por horas na cozinha do hotel, ensaiando uns toques improvisados num balcão de madeira. Falei do meu entusiasmo em relação ao candombe, meus interesses de pesquisa e do projeto de formação de uma *cuerda* de tambores do “lado de lá” da fronteira. Ele pareceu bastante empolgado, não tanto com meu projeto de pesquisa, mas com o fato de estarmos formando um grupo de candombe no Brasil. Foi logo me mostrando os vídeos da *comparsa* que dirige e coordena, a *Agrupación Kamundá*. Colocou-se à disposição em colaborar no que fosse preciso para que o candombe estivesse presente no Brasil,

¹⁰⁶ Parafraseio aqui as ideias de Jorge Luis Borges (“*todo encuentro casual es una cita*”) e Julio Cortázar (“*un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas*” (...), “*andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos*”). As citações encontram-se, respectivamente, nos livros *El Aleph* (Borges) e *Rayuela* (Cortázar).

¹⁰⁷ Referente ao Programa Escolas Interculturais da Fronteira, do qual participei junto com professores da Unipampa de Bagé e professores de escolas municipais de Aceguá.

principalmente no carnaval de Bagé, já que as escolas de samba estão presentes no carnaval de Melo e de outras cidades do interior do Uruguai: “*Acá nosotros tenemos un día de desfiles de escuelas de samba. Ustedes no tienen un día de desfiles de llamadas. A mí me gustaría que hubiera en Brasil un día solo para desfiles de llamadas*”.

Por força da influência midiática que o carnaval brasileiro tem no Uruguai, Andres diz que o público de Melo parece gostar mais do samba que do próprio candombe. “*En la frontera cuesta mucho más*”, lamenta ele. No entanto, reconhece que atualmente o candombe está se desenvolvendo na região e se tornando mais conhecido, a população já não tem tanto preconceito e há mais gente tocando.

Pasa que acá en la frontera, hoy por hoy, el candombe ya está más conocido, ya no tiene tanto tabú y ya lo toca más. Pero hace veinte años atrás, armar una comparsa de candombe era una cosa muy difícil, y mucho más por ser una ciudad de frontera donde el samba era mucho más fácil pa’ tocar, los instrumentos son más livianos, no tiene un piano pa’ cargar, un tambor que pesa diez quilos. Y además que el samba es mucho más divertido (Andres, comparsa Kamunda).

No ano seguinte, eu e meus amigos de Bagé já estávamos integrados à *comparsa Kamunda*, participando dos desfiles de carnaval, bem como de todos os momentos que antecedem a organização e a participação nas *llamadas*. Em período de desfile de *llamadas* do carnaval, a casa de Andres fica movimentada, todos entram e saem sem pedir qualquer permissão. Não há nenhum portão que impeça a passagem da rua para o pátio dos fundos, onde as pessoas se reúnem para confeccionar fantasias, pintar tambores, rostos e sapatos. O sentido de propriedade passa a ser relativizado, pois tudo se comparte, desde a comida, o vinho, o cigarro e a cerveja. Volta e meia Andres aparecia com uma caixa imensa repleta de pães, salsichas, pizzas e várias garrafas de refrigerantes para compartilhar com todos. De minha parte, além de ajudar nas tarefas diárias, retribuía a hospitalidade oferecendo algo para comer e beber e me dispoño a oferecer caronas, fazer um assado ou documentar as atividades com fotos e vídeos.



Figura 14. Tambores da comparsa Kamunda. Foto: Lisandro Moura, 2018.





Figura 8. *Comparsa Kamunda. Casa de Andres Falero e Celine Fernandez. Fotos: Lisandro Moura, 2019.*

Durante os dias de desfile, os integrantes se envolvem numa série de atividades, desde a distribuição gratuita de alimentos para os integrantes, a confecção de alegorias, a compra de tintas para pintura de tambores, pintura do rosto e sapatos de bailarinas, recorte de tecidos, confecção de chapéus de palha, *palos*, cintas, distribuição de dominós e transporte dos tambores. Andres considera economicamente difícil manter a estrutura de uma *comparsa* ao longo de todo o ano. “*Es muy caro, necesita de mucha tela, mucha modista e mucha creatividad*”. Essa é uma dificuldade que se observa em praticamente todas as *comparsas* que conheci no interior do Uruguai. Para desfilar no carnaval, os grupos recebem recursos financeiros da Intendência local (prefeitura), além dos patrocínios (*sponsor*). Os grupos precisam, pois, estabelecer alianças com outros setores da sociedade (classe média, governos, empresários, ativistas da cultura e outras lideranças locais) com o objetivo de suprir necessidades financeiras para a fabricação ou compra de novos tambores, figurinos e alegorias. A participação nos desfiles não é dependente da troca de favores, uma vez que os grupos criam mecanismos autossustentáveis próprios ao longo do ano, como a venda de comida, venda de rifas e realização de eventos para arrecadar fundos para o carnaval. Mas isso não é suficiente.

Além das dificuldades financeiras, o maior e mais recorrente problema levantado por algumas lideranças das *comparsas* do interior é com a falta de responsabilidade e compromisso dos tamborileiros e demais integrantes: “*Mucha gente aparece solo en febrero. No existe voluntad*”, diz Andres. Se, no carnaval, a *comparsa Kamunda* desfila com quarenta tambores, durante o ano, nos ensaios e *salidas* pelo bairro, apenas dez pessoas aparecem para tocar, um problema que vai desgastando o grupo. Para Andres, a participação nos ensaios semanais (denominados de *salidas de tambores*) é o que demarca a responsabilidade de um tamborileiro-*candombero*. Aos poucos fui percebendo,

por conta mesmo da minha inserção como tamborileiro iniciante, que a definição de quem é ou não um “legítimo *candombero*” tinha como centralidade o grau de envolvimento prático com os tambores, com a *comparsa*, bem como com a assiduidade nos ensaios e *llamadas*, com a disciplina de horários e, sobretudo, com as habilidades demonstradas na performance dos toques e danças. No universo *candombero*, é mais ou menos isso o que eles chamam de “pertencimento real”. Isso explica as razões pelas quais determinados bairros são considerados territórios de referência para o candombe, uma vez que nesses locais a prática é rotineira, tanto na rua como no espaço doméstico. Os tambores estão no centro dos mais variados assuntos e, inclusive, são tratados e cuidados como membros da família¹⁰⁸.

Fredy Rodriguez, um dos fundadores da *Kamunda*, parceiro de Andres, acredita que a falta de compromisso de alguns integrantes da *comparsa* se deve muito à recente difusão da cultura do candombe nas cidades de fronteira. Diferentemente de Montevideo, Fredy diz que muita gente de Melo desconhece a história e as origens do candombe.

Montevideo es diferente, ahí el niño nace y ya tiene un tambor y una formación cultural más avanzada. Acá en nuestro medio la cultura del candombe no se ha desarrollado bien todavía. Entonces estamos en esta historia de desarrollarlo, sobre todo para los jóvenes. Que sean ellos los portadores de la historia, y nosotros apoyadores (Fredy Rodriguez, Kamunda).

Como vimos nas discussões propostas no capítulo 1, a inserção no carnaval e sua difusão mais ampla ao conjunto da sociedade é concebida, na perspectiva crítica, como uma forma de ajuste alienante aos valores dominantes da sociedade uruguaia (FRIGERIO, 1995). Entretanto, a forma como os tamborileiros pensam essas questões nem sempre podem ser colocadas nestes termos. Diferentemente das *comparsas* de Montevideo que tecem frequentes críticas em relação à vinculação do candombe ao carnaval, entendido como espetáculo popular cada vez mais distante das origens ancestrais do candombe, algumas *comparsas* da fronteira concebem o período do carnaval como sendo o

¹⁰⁸ No capítulo 5 veremos com mais atenção essa relação estabelecida entre pessoa e tambor.

momento mais importante do ano para o próprio candombe. Os grupos têm ciência de que são coisas distintas, mas complementares: “*candombe es una cosa y carnaval es otra, pero encaja perfecto. En la frontera el carnaval es buenísimo para el candombe*”, diz o chefe de cuerda da *Comparsa Llave 13*, Andres Cámara.

O carnaval de Melo e Rivera tem ampla estrutura e uma forte participação popular, algo que não se encontra mais nas cidades brasileiras da fronteira, onde o carnaval agoniza por falta de apoio. Por se tratar de uma apresentação pública de grandes proporções e de grande participação popular, o carnaval em si e os meses que o antecedem são momentos de fortalecimento dos laços e um aumento do grau de responsabilidade e compromisso por parte dos integrantes das *comparsas* da fronteira. Sendo assim, os grupos do interior com quem convivi ao longo da pesquisa veem no carnaval um momento de visibilidade e protagonismo real, bem como de incidência na sociedade ao fazê-la perceber a importância de sua participação e apoio às comunidades *candomberas*. É nesse período de carnaval que o grupo conta também com uma quantidade maior de tamborileiros e bailarinas envolvidos, o que faz com que as *comparsas* se renovem e se fortaleçam perante a comunidade. O grau de recepção e envolvimento do público é tão importante quanto a qualidade interna do grupo. Ou melhor, é a reação e o entusiasmo do público que fazem com que os grupos se mantenham firmes ao longo do ano, qualificando permanentemente a performance musical dos tambores e do corpo de baile por meio de ensaios semanais. Assim, a qualidade dos laços e da capacidade organizativa depende do bom desempenho das *comparsas* durante o período de carnaval.

“Una cosa medio entreverada”

É possível traçarmos uma comparação entre *comparsas* que ocupam uma posição “periférica” na cultura do candombe e aquelas de Montevideo que gozam de maior prestígio e legitimidade, normalmente associadas a tamborileiros designados pelo vocabulário nativo como “referentes”. São considerados “referentes” aqueles que vivem nos bairros e/ou que pertencem ou mantêm vínculos de parentesco ou de vizinhança com famílias tradicionais,

descendentes dos antigos *conventillos*. Por conta disso, possuem um profundo conhecimento da cultura *candombera*, orientado pelo valor da experiência, da memória, do passado e da preservação da execução rítmica dos tambores.

As noções de pertencimento ao candombe se manifestam, na capital montevideana, na fidelidade aos *toques-madres*, ou seja, entre quem é de Cuareim, de Ansina ou de Cordón. Muitos tamborileiros me afirmavam constantemente ter “*sangre de Cordón*”, “*sangre de Cuareim*”, numa demonstração de filiação incondicional a um único estilo de toque e seus respectivos bairros. A ideia de “sangue” evocada aqui não está completamente associada aos vínculos biológicos ou descendência étnica, qualquer que seja ela, mas a diferentes padrões rítmicos que evocam diferentes tradições ancestrais. Como mencionei anteriormente, os *toque-madres* estão relacionados aos sistemas familiares, às relações de parentesco específicos e aos vínculos com os *conventillos* Medio Mundo, Ansina e Gaboto. Mas esses arranjos familiares não são a única condição para a filiação, uma vez que qualquer pessoa ou *comparsa*, mesmo que seja do interior ou inclusive de outro país, pode ter “*sangre de Cordón*” e se reconhecer como pertencente a essas tradições. Não por questões de parentesco e linhagem familiar, mas por identificação ao ritmo e sua história. Se candombe é família, como dizem frequentemente, deve-se levar em conta que estão se referindo a conceitos mais ampliados de família.

Em Montevideo, observei várias vezes que aqueles que estão vinculados à tradição de *Ansina*, originada no bairro Palermo, demonstravam certa insatisfação quando integrantes da mesma *comparsa* arriscavam um toque de *Cuareim*, mais lento e cadenciado, característico dos que vivem no bairro Sur. Inversamente, quem é de Cuareim expõe inúmeros motivos com a intenção de ressaltar as qualidades do seu toque em relação aos de outros bairros. São dois tipos de toques considerados incompatíveis. Por outro lado, as bases rítmicas de Ansina e Cordón são consideradas bases conciliáveis, como disse Gabriel, chefe de *cuerda* da *comparsa* Balelé, de Montevideo: “*Si vos llevar un piano de base Ansina dentro de un toque nuestro, que es de Cordón, no se nota mucho la diferencia de afuera. Lo que no puede hacer es una base de Cuareim al ritmo que va nosotros, porque es totalmente desentonado*”. Não apenas esses dois estilos de toques (Cordón e Cuareim) são dissonantes como também as formas

de sociabilidade de cada bairro onde são praticados. A base do *piano* de Ansina é semelhante à base do *piano* de Cordón porque são dois bairros considerados “irmãos”, de modo que a história de cada um se cruza com a outra. Os tamborileiros contam que o toque de Cordón surgiu depois que os moradores de Palermo se mudaram para o *conventillo* Gaboto, no bairro Cordón. Há relações de parentesco e de amizade entre os dois bairros, por isso o toque Cordón é considerado uma variante do toque de Ansina. Portanto, o que quero mostrar com esse breve exemplo é que, na cultura *candombera*, a forma de tocar define o lugar de onde você vem e quem você é.

Temos então que os padrões rítmicos variados definem também o sentido de pertencimento, ainda que este pode, muitas vezes, se expressar de modo bem relativo, como acontece nas *comparsas* localizadas em cidades de fronteira com Brasil. Alguns tamborileiros de longa tradição que conheci em Montevideo, de um lado, questionam muitas vezes o modo como a cultura dos tambores é praticada e difundida na periferia, fora da “*cuna*”, fora do eixo central, principalmente no interior ou fronteira. Entendem que o candombe é essencialmente montevidеоano e dependente de um modo de vida que é típico dos bairros tradicionais da capital. Por isso dizem que não se pode afirmar com segurança a existência de uma “*cultura candombera*” fora da capital, com exceção de poucas cidades como Durazno, por exemplo. Esta objeção me foi feita, inclusive, por ativistas uruguaios durante minha participação numa mesa de discussão sobre políticas culturais na fronteira, realizada na cidade de Rivera. Na ocasião, apresentei os projetos culturais de integração que desenvolvemos em Bagé, junto às instituições de ensino e ao Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, dentre eles o projeto *Tambor sem Fronteiras*. Os argumentos iam sempre no sentido da impossibilidade de pensar o candombe como prática legítima das regiões de fronteira.

Já os praticantes de *comparsas* do interior e da fronteira, bem como de alguns bairros periféricos da capital, demonstram notável desconfiança em relação às narrativas que restringem a ideia de autenticidade do candombe às formas de sociabilidade dos bairros tradicionais e, por consequência, à configuração de padrões rítmicos definidos como “*toques-madre*”, consolidados com base na localização geográfica dos antigos *conventillos*. Eles contam outras

versões sobre a história do candombe, traçam diferenciações entre “*negros del sur*” e “*negros del norte*”, sendo que os do Norte se caracterizam por tecer pensamentos e práticas levando em conta as estreitas ligações históricas que mantêm com as culturas afro-brasileiras. Carlos Dutra, dirigente da *Comparsa de Negros y Lubolos Biricunyamba*, de Rivera, reconhece a importância da contribuição que os grupos do interior têm para o desenvolvimento da cultura do candombe. O problema, para ele, é quando as *comparsas* do interior querem repetir o que se faz em Montevideo.

Nosotros, los que queremos hacer es algo que no se hace allá. Son dos cosas que nos interesan hacer. Primero, es crear un polo afro que integre parte de Brasil, parte de Uruguay y Buenos Aires. Estamos armando eso. Segundo, es buscar lo que nos puede generar la construcción de una comparsa con una identidad de frontera, donde podemos decir “eso somos nosotros” (Carlos Dutra, comparsa Biricunyamba).

Para Carlos, a busca por uma característica própria do candombe na fronteira deve passar pela própria composição rítmica particular no interior da *cuerda* de tambores, com a inserção de instrumentos provenientes das expressões afro-gaúchas, como o tambor sopapo, originado no século XIX nas charqueadas de Pelotas, no sul do Brasil. Esse tambor, que possui grandes dimensões em forma de cone, se caracteriza pela sonoridade grave e foi inserido por muito tempo nos desfiles de escolas de samba da cidade de Pelotas¹⁰⁹. Carlos acredita que, com o Sopapo, “*se saca el mismo sonido del tambor piano*”. A ideia de Carlos não é substituir os *pianos* por sopapos,

“pero meter a la cuerda unos cinco sopapos, para que todos sepan que esa mistura es de acá. Esto es lo que nosotros creemos que tenemos que aportar al candombe en general. Imagínate que eso va nos traer mucho dolor de cabeza, porque van a decir que eso no es candombe de verdad, pero vamos a pelear en esa línea que nos parece interesante” (Carlos Dutra, comparsa Biricunyamba)

¹⁰⁹ Para conhecimento sobre as origens e transformações do tambor sopapo, ver Maia (2008).



Figura 15. Carlos Dutra, dirigente da comparsa Biricunyamba, de Rivera. Foto: Adriana Ferreira

Carlos tem ciência de que a inserção de sopapos numa *cuerda* de candombe pode contrariar a narrativa construída por grupos mais tradicionais de Montevideo, principalmente as difundidas pelo *Grupo Asesor del Candombe* (GAC). Como vimos no capítulo anterior, este grupo congrega nomes importantes provenientes de *la cuña de candombe*, e foi criado pelo *Ministerio de Educación y Cultura* (MEC-UY) com o objetivo de salvaguardar o candombe enquanto patrimônio cultural imaterial do Uruguai. Tais iniciativas de preservação geram novos dissensos sobre o que deve ser contado, quem pode contar essa história e como contá-la. Para o Grupo, a ideia central da salvaguarda é a definição, consolidação e difusão dos três ritmos considerados *madres* do candombe, originados nos bairros Sur, Palermo e Cordón de Montevideo: toques de Cuareim, Asina e Cordón.

A *mirada* dos grupos interioranos tensiona as narrativas formuladas desde o centro/capital do país, ao sul, em defesa de um candombe não apenas praticado *na* fronteira, mas um candombe *da* fronteira, um candombe do norte, com origens e particularidades próprias. Isso implica também a busca por autonomia nos processos de transmissão das práticas, normalmente relegados aos grupos montevidianos. Os tamborileiros da fronteira acreditam que grande parte do discurso depreciativo que se tem em relação ao candombe da fronteira se justifica pelos interesses em concentrar os processos de aprendizagem sob o domínio de grupos da capital. Daí a importância de se criar espaços formativos

autônomos que priorizem as características não apenas do candombe do interior, mas do candombe da fronteira, cujo olhar demonstra ser mais aberto às misturas rítmicas, à outras manifestações performáticas, outras maneiras de tocar e bailar. As *comparsas* da fronteira reconhecem a existência dos três ritmos característicos do candombe, criados nos três bairros tradicionais de Montevideo, mas não necessariamente se identificam com esses ritmos. Conforme Andres Falero,

La idea de los toques madres es muy nueva. Hoy la gente tiene información sobre los toques de Cordón y Palermo, pero antes no existía eso. Tocar candombe era tocar candombe. Nadie te decía “tiene que tocar el piano así... Con chico y repique lo mismo. Aprendí a tocar, ¡pero yo que sé si era Cuareim, Ansina o Cordón! Nosotros en Kamunda hacemos un toque muy parecido a Cordón. Fuerte y rápido. Pero nosotros no decimos que somos una comparsa de la tradición de Cordón. (Andres Falero, comparsa Kamunda).

Se, originalmente, os toques se identificam com as zonas onde se situam as *comparsas*, não necessariamente os outros grupos precisam seguir os *toques madres*, já que suas características são particulares aos bairros tradicionais de Montevideo. É possível que o grupo tenha o mesmo toque que os de Ansina, a mesma maneira de tocar o *piano*, com um golpe de *palo* a mais que os de Cuareim, mas não se identificam como sendo uma *comparsa* da tradição de Ansina. “*Te dicen ‘toca así’, pero no te dicen lo que es*” (Humberto Rivero, *comparsa Kamunda*). Os integrantes da *comparsa Llave 13* de Melo, por exemplo, se identificam com o toque de Ansina, e têm procurado nos últimos dois anos trabalhar na *comparsa* esse tipo de identificação, marcando as frases do *piano* de modo semelhante aos integrantes do bairro Palermo, mas de uma maneira bastante particular devido à influência que têm dos ritmos brasileiros. Ainda assim, mesmo que estejam tocando Ansina, nada impede que no ano que vem o grupo passe a tocar ao estilo de Cuareim ou Cordón.

El candombe acá en Melo está medio mesclado con el ritmo de samba, se tocaba diferente de lo que se toca hoy en día. Pero antes el candombe mismo tenía un estilo diferente de lo que tiene hoy. Pero, para mí, hoy en día, candombe es Cuareim, Ansina e Cordón, que son los tres ritmos de candombe. Pero, bueno, después puede haber una fusión, una cosa medio entreverada entre los ritmos. Hay comparsas

que no tocan ni Cuareim, ni Cordón, ni Ansina. Tocan un candombe que no saben cómo llamarlo. Nosotros de Llave 13 tocamos Ansina, nos gusta Ansina, pero eso no quiere decir que al otro año no posamos tocar Cordón o Cuareim (Andres Cámara, comparsa Llave 13).

Ademais, outro dado que caracteriza os grupos da fronteira, e que contrasta com o candombe de Montevideo, é a maneira como alguns tamborileiros tocam o tambor *repique*, considerado um instrumento que permite maior liberdade de improviso¹¹⁰. Humberto, de Melo, diz que “*acá el repique tiene mucha influencia del samba; se confunden entre ellos. Principalmente con el tema del dibujo, cuando haces los dibujos de improviso. Los rulos son comunes, pero eso no es del candombe*”. Fredy Rodriguez concorda: “*El repique tiene mucha relación con el repique [repinique] de las escuelas de samba.*”.

Pragmatismo candombero: “con el tambor no se puede mentir”

Os grupos periféricos da fronteira também demonstram desconfiança a respeito do caráter representativo das ações políticas promovidas por lideranças e organizações da capital. Apesar das conquistas que a coletividade afro-uruguaia obteve nos últimos anos, graças à atuação de organizações sociais como a Mundo Afro, alguns tamborileiros do interior consideram que os movimentos organizados monopolizam e burocratizam a luta antirracista, por ter em seus membros pessoas vinculadas ao poder do Estado e aos governos. Para eles, as Organizações Mundo Afro congregam a “elite do movimento negro”, uma espécie de vanguarda que se apresenta muitas vezes apartada dos acontecimentos concretos vividos pela comunidade, incluindo o distanciamento da prática dos tambores. As críticas mais recorrentes manifestadas durante a convivência com tamborileiros do interior diziam respeito à pouca legitimidade das lideranças para falarem em nome de uma “coletividade *candombera*” mais ampla, que incluísse a realidade específica das *comparsas* do interior e da fronteira. Os critérios de legitimidade acionados estavam quase sempre

¹¹⁰ No capítulo 6 veremos com mais detalhe as características rítmicas de cada um dos três tambores.

relacionados ao envolvimento e compromisso prático com os tambores. “*Te cuentan una tremenda historia del candombe, pero no saben colgar el tambor*”. Há um certo desdém com relação ao discurso que não condiz com a prática.

A habilidade com o tambor funciona como parâmetro para as ações. Humberto Rivero, tamborileiro que vive em Melo, usava a seguinte expressão quando se deparava com atitudes soberbas por parte de alguns tamborileiros: “*Con el tambor no se puede mentir*”. Essa expressão foi dita em mais de um contexto e por diferentes pessoas, mas em todos observa-se as mesmas intenções: mostrar que o tambor era o principal critério da verdade, e que o discurso é sempre colocado à prova pela experiência prática. De nada adianta a pessoa ter um discurso afinado e politicamente coerente se chega atrasada para os ensaios, se esquece o *palo* ou não ajuda nas tarefas rotineiras da *comparsa*. Isso vale também para o corpo de baile, cujo parâmetro é sempre avaliado pela capacidade que se tem de entender e sentir as características rítmicas de cada tambor, como veremos no próximo capítulo. Aqueles que se acham superiores aos demais tamborileiros, aqueles que entram em “polêmicas *candomberas*”, que se aproximam do tambor com outras intenções, ou aqueles que põem os tambores à serviço de causas externas ao próprio candombe, provavelmente serão “desmoralizados” pela falta de jeito com o próprio tambor. É como se, ao *colgar el tambor*, a pessoa se revelasse sem poder esconder o que se é. Os tamborileiros afirmam que quando se está tocando ou dançando, seus defeitos e virtudes ficam em evidência; não há como disfarçar, ou seja, “*no se puede mentir*”. O sujeito é avaliado pela capacidade de tocar e bailar, não pela qualidade da retórica. A todo momento os *candomberos* me dão exemplos de que a formação de uma “consciência política” relacionada ao candombe não passa unicamente pela ação discursiva, e sim pelo ato de *fazer sonar*.

No convívio com tamborileiros, soava bastante contraditório que as críticas levantadas pelas organizações políticas e esboçadas no debate acadêmico mais recente, a exemplo dos conflitos em torno de questões raciais e de gênero, não estavam no centro das suas motivações e preocupações práticas com os tambores. Eram questões pouco mencionadas ou levadas em consideração no contexto das práticas. Análises acadêmicas mais reflexivas tentam lidar com essa situação paradoxal, fruto da sobreposição de interesses

variados. Rodriguez (2015, p. 49) já havia notado essa contradição em sua pesquisa com bailarinas negras, quando em várias ocasiões estas não manifestavam nenhum sentimento de inferioridade, nem de discriminação, nem de diferenciação. Essa atitude contrariava a perspectiva das organizações afro e as constantes associações que estas faziam com o sentimento de exclusão, com a estreita relação com África e a escravidão. Embora as situações reais de racismo estejam presentes no cotidiano das bailarinas de diferentes *comparsas*, como constatou Rodriguez, elas diziam “*no conocer la historia propiamente ‘negra’, o no identificarse con la lucha de la ‘comunidad’, sino que más bien se enfrentan con las dificultades propias de su generación en el país, como ‘conseguir un trabajo, poder continuar con los estudios y no abandonar la comparsa’*” (RODRIGUEZ, 2015, p. 51). A autora recupera aqui o pensamento de Rita Segato e suas ressalvas já bem conhecidas no que se refere às estratégias de conversão das alteridades históricas em identidades políticas. A garantia de acesso a recursos e direitos conquistados pelas identidades políticas tem um custo muito alto, segundo Segato (1998, p. 22): “*lo que es reclamable, lo que es deseable también llega definido, como una finalidad impuesta*”.

Notei muitas vezes que quando o assunto girava em torno das questões relativas à participação maior de homens brancos nos tambores, seguida da quase ausência de mulheres ocupando um lugar na *cuerda*, eles respondiam que “*el tema no pasa por ser blanco o negro, hombre o mujer*”. A divisão de papéis ocupados por homens e mulheres, brancos e negros no interior da *comparsa* não era percebida em termos de desigualdade e dominação nas relações sociais. Da mesma forma que a posição de “gênero” e “raça” não obedece necessariamente a uma distinção biológica, os tamborileiros não se percebem também como partes de uma hierarquia social baseada num processo desigual de poder ou de dominação uns sobre os outros. As diferenças que existem, quando vistas desde o interior de uma *cuerda*, perdem suas referências atribuídas à categorias sociológicas normativas e passam a ser tratadas com relação à posição que ocupam em termos de composições rítmicas e intensidades sonoras. Quem está numa *cuerda* chegou aí por muitos motivos e critérios, e todas as diferenças e disputas se manifestam nas habilidades e na capacidade de saber tocar e bailar. Consequentemente, a importância de cada

um equivale ao tambor que a pessoa toca, bem como às habilidades demonstradas durante o toque, principalmente à capacidade de sentir, de entender o que se está fazendo e de saber escutar: *“Te tratan como un tamborilero más, no hay diferencia. Esto es parte de saber entendernos, de escucharnos. Si te colgas un tambor ya estás integrado en la comparsa. O sea, no interesa si sos hombre o mujer: sos parte de una cuerda y punto”* (Robert Gonzalez, *comparsa Escuela de Candombe*, de Melo). Como se pode notar mais uma vez, os critérios são definidos de modo pragmático pelas experiências práticas com os tambores.

Desse modo, pensando estritamente no caso do candombe, as identidades (se assim podemos dizer) são pensadas conforme parâmetros situacionais, relacionados a critérios variados construídos internamente pelo grupo, sendo que o principal deles é o princípio da senioridade, como já demonstrou Ferreira (1999). Outros critérios relacionam-se, por exemplo, à *“fuerza”* (PLASTINO, 2013), à energia, à capacidade de concentração, ao conhecimento da história do candombe e ao sentimento que cada um demonstra ao *“colgar el tambor”* no momento das *llamadas*:

Hay gente blanca y negra, hombres y mujeres tocando tambor y sintiéndolo, eso es lo que importa. Porque sabemos que tocar tambor es cool y mucha gente no entiende un carajo de los que es un tambor, cómo se toca y lo que tiene que hacer cada tambor. Pero no, o sea, acá [en la comparsa] los que tocan sienten el tambor como si fuera parte de su vida. (Robert, *comparsa Escuela de Candombe*, de Melo).

Afirmações desse tipo me deixavam bastante contrariado no início, uma vez que aprendi a tomar as categorias étnico-raciais como referência das análises sociais, se não mesmo como fundantes das relações, ou como signos que indicam processos variados de desigualdades sociais. E no candombe essas categorias dificilmente poderiam ser perdidas de vista, uma vez que o assunto envolve sujeitos historicamente racializados e discriminados. No entanto, os tamborileiros não ignoram a questão racial, apenas demonstram que no próprio ato de tocar e *“fazer candombe”* a discussão deveria ser expandida. Expandida no sentido de abarcar também outros critérios que dizem respeito aos padrões rítmicos da *cuerda* e da *comparsa*, às relações comunitárias, ao bairro,

ou seja, ao pertencimento situado. Muitos tamborileiros, inclusive os de Montevideo, lembram que a denominação *Negros y Lubolos* – pela qual as *comparsas* e *agrupaciones* de candombe são definidas até hoje – é tomada como justificativa para mostrar que o candombe se organiza como prática do encontro baseado na diferença. Ao afirmarem o sentido de união e inclusão do candombe, os tamborileiros não estão se referindo a um apelo romântico que remete à possibilidade de convivência harmônica entre brancos e negros, sem o reconhecimento do racismo que historicamente perpassa a relação. Trata-se de pensar o candombe como espaço de resolução desses dilemas que a própria sociedade e o Estado uruguaio não conseguiram resolver.

Um dado interessante aí é que a categoria “branco” está associada ao termo nativo “*lubolo*”, o qual faz referência literal ao branco pintado e disfarçado de negro. Segundo historiadores, a denominação “*lubolo*” foi criada no século XIX, por volta de 1876, no contexto de inserção do candombe na vida pública de Montevideo. O termo remete aos africanos provenientes da antiga nação Lubola e marca o deslocamento dos candombes realizados nas *Salas de Nación* para o espaço público da cidade, sobretudo nos festejos do calendário oficial da cidade, e com sua inserção posterior e espetacular no carnaval uruguaio (PLACIDO, 1966, p. 163). Naquela época começaram a se formar grupos compostos unicamente por pessoas brancas que pintavam seu rosto de preto e “imitavam” os gestos dos antigos tamborileiros de nação. Os praticantes de candombe, assim, passam a ser agrupados na categoria *Sociedad de Negros y Lubolos*, cuja definição permanece até hoje. Assim, as sociedades de negros, também chamadas de “*naciones*”, se convertem em *comparsas lubolas* (FERREIRA, 1997, p. 47).

Ainda que, com razão, se possa questionar esse processo histórico com base em relações de dominação e apropriação dos antigos candombes realizados por sociedades de negros nas *Salas de Nación*, a associação entre brancos e *lubolos*, bem como a reivindicação de um espírito de união no interior das *comparsas*, sugerem que a participação de brancos (*lubolos*) no candombe é ressignificada e subordinada aos domínios próprios da cultura afro-uruguaia. As pesquisas de Ferreira (2001, p. 45) apontam para este fato, quando analisa as maneiras pelas quais novos setores são inseridos na cultura do candombe.

Em suas palavras, “*las performances de carnaval definen el término lubolo como una categoría situacional de los actores “blancos” frente a la sociedad envolvente*. A participação das pessoas não iniciadas, brancas ou proveniente de outros bairros não *candomberos*, é dependente do grau de inserção à rede de parentesco, vizinhança e à sociabilidade de bairro próprias dos setores populares afro-uruguaios (FERREIRA, 2013, p. 244).

Desse modo, podemos inferir que quem não é “negro”, mas é praticante do candombe e tem um lugar assegurado e legitimado (pelos mais referentes) como tamborileiro na *cuerda* de uma *comparsa*, já não é considerado um “branco”, tal como o concebemos, mas um “*lubolo*”. Mesmo que o ato de pintar o rosto de preto seja concebido como signo repleto de contradições e ambiguidades políticas, o exemplo alude à “conversão” de parte dos setores brancos de classes populares de Montevideo, que praticam o candombe, à lógica e ao modo de vida das comunidades negras afrodescendentes. Pois, para ser um *candombero*, é necessário partilhar de conhecimentos práticos oriundos de um amplo repertório social e musical das famílias afrodescendentes. Ferreira (1997), por exemplo, suspeita que a conformação a essa nova realidade de abertura, apropriação e ressignificação do candombe é parte de uma inteligência estratégica desenvolvida pela coletividade negra a fim de ampliar seus espaços de atuação, obter um grau maior de aceitação perante a sociedade envolvente e, assim, poder imprimir sua marca e protagonismo no carnaval e na construção identitária do Uruguai, país formado com base no imaginário da civilização branca europeia. Portanto, a lógica de adesão do candombe à cultura mais abrangente da sociedade nacional não implica necessariamente uma ideia de dominação sobre aquele que adere, mas a uma inversão de lógica que bagunça os termos em que a relação dominante e dominado se insere. Nessa inversão, aquele que é percebido como “dominado” é, em realidade, aquele que efetivamente impõe os termos e os significados da relação.

Se os estudos mostraram que a presença de coletivos negros e afrodescendentes no Uruguai não se limita à cultura dos tambores, manifestando-se para além do candombe, é possível pensar então que os tambores estão no centro de uma outra perspectiva sobre a presença negra no Uruguai. Essa perspectiva é o da consistência das intermediações e das

fronteiras, ou seja, o lugar das negociações que possibilitam pensar o candombe como prática do encontro. Se o candombe, como disse um dos nossos interlocutores, envolve o ato de “*juntarse*” na rua, talvez seja essa a grande lição que deve, nos dias de hoje, ser aprendida. Se o racismo ainda persiste na sociedade e nas relações sociais, promovendo exclusão e distribuição desigual de recursos e direitos fundamentais, as *llamadas* oferecem um contraponto civilizacional à barbárie colonial, baseado no grande encontro das diferenças e no direito ao desfrute. Assim como acontece numa roda de samba, na roda de jongo, na capoeira ou no *ebó* da terreira – onde todos são acolhidos e compartilham de um sentimento comum – o candombe é também o lugar da livre expressão, da família estendida, onde aprendemos a conviver e compartilhar. Como prática de resistência, de desafio à imagem hegemônica da cidade branca e de luta contra o racismo, o candombe se fortalece politicamente na medida em que está alicerçado nas relações vinculadoras e livres de todo tipo de dominação. Daí que as *llamadas* dos tambores nada mais são do que esse ato de liberdade política para convocar o público ao grande encontro que nos afeta e nos move.

CAPÍTULO 4

A llamada dos tambores: atmosferas, ressonâncias e vibrações

Apresento, neste capítulo, o ambiente dos desfiles de *llamadas* do carnaval montevideano, acompanhando a passagem das *comparsas* desde uma posição de espectador, a fim de conhecer os elementos que a compõem e que dão forma às ações e condutas expressivas dos seus integrantes. A maneira que escolhi para contar esse percurso obedece ao próprio funcionamento do evento das *llamadas*, enfatizando seus momentos distintos e complementares, a composição sequencial das alas no interior das *comparsas*, bem como a maneira como estas se organizam, se estruturam e se apresentam diante de um numeroso público que ocupa a emblemática *Isla de Flores*, nos bairros Sur e Palermo.

O lugar de espectador será descrito conforme minhas primeiras saídas a campo, momentos anteriores à minha participação como tamborileiro nos desfiles e *llamadas*. O objetivo é fazer com que o leitor e a leitora conquistem uma certa familiaridade com o evento das *llamadas*, percebendo, através da narrativa, a ambiência sonora e visual, as atmosferas, o cruzamento de sensações e vibrações corporais, bem como as habilidades exigidas àqueles e àquelas que estão dispostos a viver a experiência dos tambores em cortejo pelas ruas. Ao acompanhar a passagem das *comparsas* através de um movimento vagante, foi possível detectar informações variadas do espetáculo das *llamadas*, bem como perceber a existência própria de uma temporalidade *candombera* no simples passeio *milongón* pelos bairros tradicionais de Montevideo.

Arreglándose

De 2016 a 2020, fiz pelo menos seis viagens de Bagé à Montevideo (além de outras viagens para cidades do interior) com o propósito de conhecer os

principais eventos do calendário *candombero* da cidade: as *salidas de tambores* semanais de algumas *comparsas* dos bairros Sur, Palermo e Cordón, as *Llamadas de San Baltazar*, o *Desfile Inaugural del Carnaval* e o *Desfile Oficial de Llamadas* (desfiles de carnaval). Algumas dessas viagens foram mais exploratórias e tiveram um tempo relativamente curto de estadia. Outras envolveram um período maior de permanência, como em 2019, quando fixei residência em diferentes bairros de Montevideo durante quatro meses. Essa ocasião marcou meu ingresso como tamborileiro na *Balelé*, considerada a primeira *comparsa* inclusiva, criada em 2015 por iniciativa da *Unión Nacional de Ciegos del Uruguay* (UNCU)¹¹¹. Minha inserção ao grupo se deu por meio da indicação de Guillermo Ceballos e Carlos Dutra, que me colocaram em contato com tamborileiros da *comparsa*.

Minha ideia inicial era permanecer por mais tempo na cidade, devido aos compromissos que estavam se firmando, mas o custo de vida era incompatível com os recursos financeiros reservados para o período. Além disso, grande parte da minha estadia foi marcada por imprevistos, desencontros, alguns deles relativos à minha condição de permanência nas habitações coletivas, bem como aos assaltos e furtos sofridos por mais de uma vez. Num período de quatro meses tive de mudar de lugar pelo menos umas sete vezes. Se, por um lado, essa situação me trazia incertezas e prejuízos ao andamento do trabalho de campo (tendo perdido inclusive uma mochila com materiais de pesquisa), por outro, foi importante por ter me possibilitado conhecer mais de perto as condições de incertezas próprias de uma parcela significativa que habita a cidade. De todo modo, a permanente mudança forçada de lugar me remetia sempre à persistência do movimento que se manifestava desde o início do meu trabalho, incluindo seus correlatos de incerteza e ambiguidade.

¹¹¹ A *Comparsa Balelé* de la *Unión Nacional de Ciegos del Uruguay* (UNCU) é uma *comparsa* inclusiva de pessoas com e sem “*discapacidad visual*”. Surgiu da iniciativa e do esforço de um grupo de cegos e deficientes visuais da UNCU, seus familiares e pessoas próximas ao Candombe, que reivindicam o direito de fazerem parte dos desfiles de *llamadas* junto à outras *comparsas candomberas*. Participam do grupo um público número composto por pessoas com deficiência e com diferentes necessidades e corporalidades singulares. Agradeço imensamente à Gisel Rodríguez, diretora e coordenadora geral da Balelé, e ao chefe de cuerda, Gabriel Seara, que me acolheram carinhosamente como parte da família *balelera*. Agradeço também aos amigos Guillermo Ceballos e Carlos Dutra, por terem gentilmente me colocado em contato com os integrantes da *comparsa*.

Em sua maioria, as habitações localizadas na região costeira de Montevideo (Ciudad Vieja, Barrio Sur, Palermo) são caracterizadas pela intensa convivência de moradores, em sua maioria estudantes, trabalhadores e viajantes que alugam um quarto separadamente, mas mantêm áreas em comum com outros habitantes da mesma casa. A cozinha, o pátio, o banheiro e as salas são espaços coletivos. Todas as habitações pelas quais passei apresentam um aspecto visual e funcional que os estrangeiros, sobretudo brasileiros¹¹², adjetivam de “antigo”, “decadente” e “precário”. Arquiteturas materiais valiosas estão quase todas vencidas pelo tempo e pela falta de investimento em política de preservação patrimonial. Objetos e móveis do interior das casas são mantidos como de improviso, e as instalações e redes elétricas são enjambradas, remendadas e improvisadas de todas as formas possíveis. Essa engenhosidade é vista pelos próprios uruguaios como marca distintiva de sua sensibilidade e uma maneira de lidar com a precariedade sem cair nos perigos do seu avesso, ou seja, do fascínio por uma vida consumista, baseada em desperdícios, confortos e novidades tecnológicas, que sempre tomam tempo e dinheiro. Ao invés do descarte, objetos materiais passam por inúmeros consertos, porquanto são marcados pelas rugas do tempo. Essa sensibilidade parece transparecer como motivo de orgulho e potencial originalidade, servindo inclusive como produto de exportação, encarnada até mesmo pelo ex-presidente Pepe Mujica, considerado um símbolo da sobriedade e uma personificação mítica e ideal do povo *uruguayo*. Aqueles que vêm na precariedade o sinal da pobreza, recebem como resposta do presidente “*más pobre del mundo*” a máxima de Sêneca: “pobre é quem precisa de muito para viver”. Ao invés de privilegiar os bens materiais *novedosos*, o “tipo ideal urguiaio” prefere valorizar a qualidade do viver num tempo sem urgências, o tempo lento que remete ao ritmo próprio das coisas.

Alguns uruguaios com quem convivi em diferentes momentos, traduzem essa astúcia do viver pela expressão “*arreglándose*”, derivada do verbo

¹¹² Algumas representações genéricas são acionadas quando se compara brasileiros e uruguaios. Se os uruguaios são vistos como um “povo simples”, adjetivo por vezes valorado ou depreciado, os brasileiros transparecem, muitas vezes, um comportamento consumista, bastante distante da “simplicidade” dos uruguaios. Meus amigos tamborileiros reconhecem um brasileiro de longe, só pelo jeito “arrumado” de se vestir, pela atitude um tanto esnobe e pela predisposição ao conforto dos lugares caros e turísticos. O critério de diferenciação aqui não se refere tanto à etnicidade ou identidade, mas ao *ethos* e ao estilo de vida.

“*arreglar*” que, em português, poderia ser traduzida, conforme dicionário, por “preparando-se”, “arrumando-se”, “ajustando-se”, “combinando-se”, “consertando-se”. Viver *arreglándose*, desse modo, é uma maneira de driblar a escassez e a precariedade a partir de ajustes e combinações que poderiam muito bem ser entendidas também como um ato de “remendar” ou “enjambrar” algo, que nada mais é do que “dar um jeito nas coisas” com os recursos que se tem em mãos. A expressão uruguaia tem, assim, correspondência mais ou menos direta com o nosso famoso “jeitinho brasileiro”, amplamente reivindicado em situações diversas como sendo a mais notável e controversa manifestação da brasilidade cordial.

Mais tarde, quando comecei a participar como tamborileiro em diferentes *comparsas* do Uruguai, eu viria a perceber que a palavra “*arreglo*” é amplamente usada também para definir um tipo de combinação musical. Quando os tamborileiros dizem “*vamos hacer un arreglo para arrancar o cortar*”, podemos inferir um certo tipo de arranjo musical para iniciar o toque ou mesmo para combinar um corte, uma variação rítmica ou um encerramento do toque. Gabriel Seara, chefe de *cuerda* da *Comparsa Balelé*, de Montevideo, disse que “*los arreglos demuestran el trabajo de la cuerda, que la cuerda trabajó, que la cuerda ensayó*”. No entanto, isso não pode ser confundido com uma fórmula ou estrutura musical estabelecida anteriormente ao ato próprio de tocar, porque, segundo o próprio Gabriel, “*eso no es candombe*”. Talvez por conta disso, a noção de “arranjo” musical não seja, a meu ver, a expressão mais fiel para definir “*arreglo*”, pois a primeira soa muito mais ordenada e sistematizada que a segunda. Ao menos é essa a minha impressão. “*Arreglar*” não tem a ver com uma operação racionalizada e sim com aquela astúcia engenhosa semelhante à arrumação improvisada das habitações domésticas, uma forma de resolver as coisas dissimulando-as, em suma, dando um jeito, remendando, arrumando e combinando a partir de um acordo tácito, não explícito. Nada de antecipar os acordos, o importante, mais uma vez, é respeitar o tempo e o ritmo próprios das coisas.

Nas moradias pelas quais passei, algumas delas gentilmente disponibilizadas por tamborileiros, o tempo dedicado ao desfrute e a predisposição às relações frequentemente tensionavam os limites entre o

público e o privado, de modo que quase toda intimidade e sentimentos eram compartilhados socialmente¹¹³. Ainda que houvesse, de minha parte, um certo incômodo por habitar espaços coletivos com tanta gente, aliado à falta de privacidade, o desembaraço e a dificuldade inicial de socializar, eu me via imerso em condições semelhantes que caracterizavam os antigos *conventillos*, espaços habitados coletivamente e que tornaram possíveis as referências de socialidade das comunidades afro-uruguaias. São essas referências coletivas, aliadas a um tempo percebido e vivido de maneira diferente – tempo para *gozar y disfrutar* – que compõem grande parte do ambiente marcado pela presença de tambores e aquilo que faz do candombe um “modo de vida”, ou seja, um modo de “*arreglarse*”. Pois, conforme Gabriel, os *arreglos candomberos*, *arreglos cortitos*, são feitos “*para que te goces*”, para que “*puedas utilizar para respirar y para brindar el espectáculo con mucha humildad*”.

Um passeio *milongón*: *compartir y disfrutar*

Minhas primeiras andanças pelos bairros Sur e Palermo foram marcadas pela contradição entre as urgências do trabalho de campo e o ritmo próprio que configura o tempo vagaroso da vida no bairro. Aliado a isso, não havia de minha parte qualquer roteiro planejado. Diariamente eu fazia caminhadas a esmo pelos dois bairros, deixando-me levar por aquilo que as paredes e muros nos contam em imagens, desenhos e frases, sempre com a escuta atenta a um possível ressoar dos tambores ao longe.

¹¹³ Essa mesma situação também foi observada por Guterres (2003).

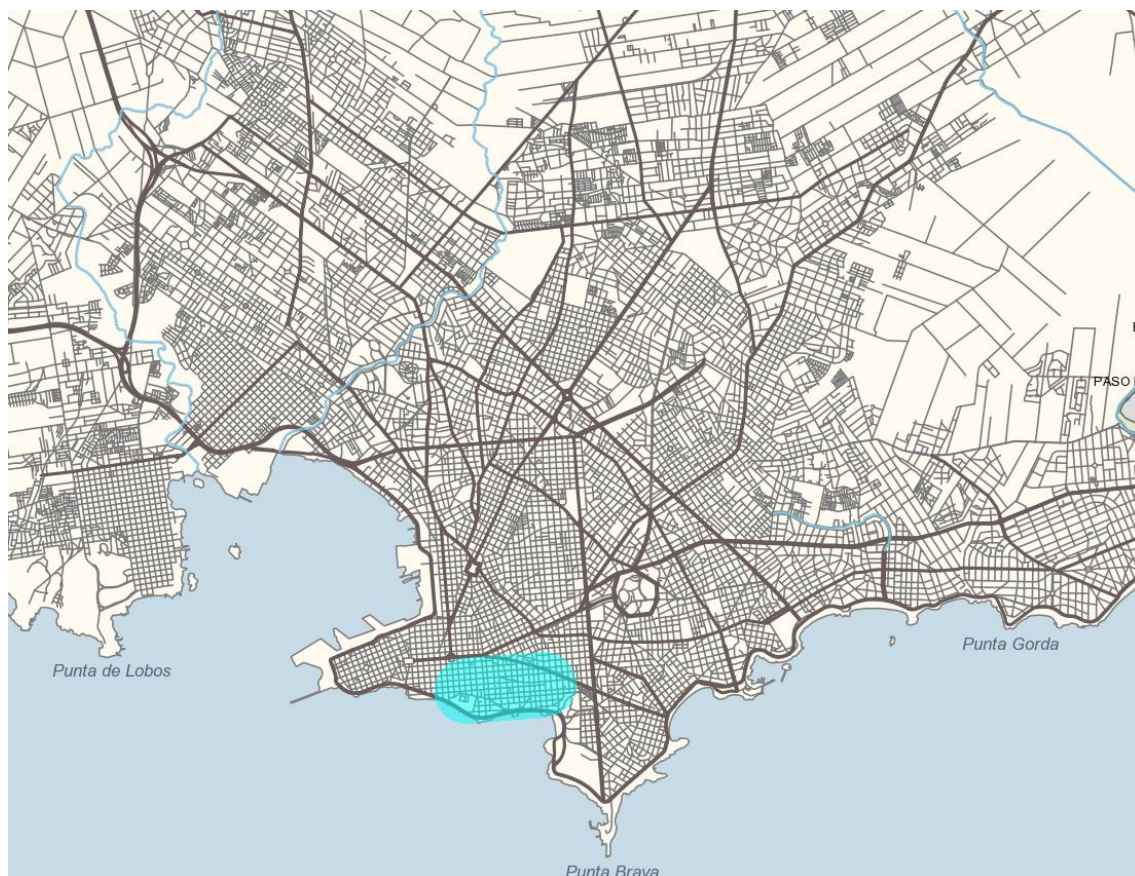


Figura 16. Mapa urbano de Montevideo. Região assinalada: Sur e Palermo. Fonte: Intendencia de Montevideo.



Figura 17. Mapa dos bairros Sur e Palermo. Isla de Flores. Montevideo. Fonte: Intendencia de Montevideo.

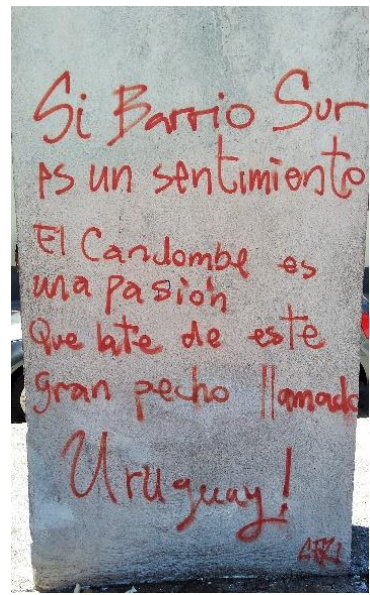




Figura 18. Paseio milongón. Fotos do autor.

Em um certo dia de 2016, quando o campo de pesquisa não havia sido delineado com precisão, um dos meus contatos na cidade me havia informado sobre uma possível saída de tambores marcada para o final da tarde, na Av. Isla de Flores esquina com Ejido. Mas já passava da hora e não havia ali nenhum indício de qualquer junção. Eu estava na *cuna* dos tambores, no berço do candombe, mas fazia dias, desde que chegara, que não escutava qualquer repicado sonoro, de modo que minhas andanças pareciam sempre em vão. Perguntei a outros moradores que bebiam mate em frente de casa, na calçada, e ninguém sabia me informar com precisão. Numa ocasião em que um artesão me pediu fogo para acender seu cigarro, aproveitei para perguntar se ele sabia de algum toque programado para o dia, pois fazia horas que eu estava caminhando e procurando sem qualquer sucesso. Percebendo minha inquietação, ele sorriu e logo respondeu: *“Si te pones preocupado a buscarlos, no vas a encontrar. Los tambores se juntan cuando tiene que juntarse, tú vas a escuchar. Desfruta el barrio... ¿Quieres un mate?”*

Seguindo as sugestões do artesão, continuei minha caminhada agora sem qualquer sensação de angústia que me impossibilitava de apreciar e desfrutar o próprio caminho. Ao invés de procurar os tambores, resolvi transformar minhas buscas em um passeio livre de compromissos. Mais tarde eu viria a perceber que o conselho do sábio artesão era uma resposta plausível para diversos outros momentos do meu percurso de pesquisa, principalmente

naqueles em que eu me via tentado a antecipar situações ou forjar perguntas antes do devido tempo de maturação dos acontecimentos. Em outras palavras, eu viria a reconhecer mais tarde a existência própria de um “tempo *candombero*”, o qual se assemelha muito ao ritmo do toque musical praticado por algumas *comparsas* no início de um cortejo, o ritmo *milongón*, *muy lento y cadencioso*. Para quem não está familiarizado com esse ritmo executado por algumas *comparsas* antes de *arrancar y subir*, podemos traçar uma comparação com o tempo que os uruguaios levam para assar uma carne na *parrilla*, quando a lenha permanece queimando em fogo alto quase o dia inteiro, antes mesmo da carne ser posta ao fogo. O tempo que uma quantidade grande de lenha leva para tornar-se brasa suficiente. Um tempo desprovido da pressa, a passo lento e sempre *tranquilo y despacio*. Se o ato de comer não está separado do desfrute do momento, o ato de tocar e fazer música *en serio* deve obedecer a essa mesma lógica.

À tardinha, no Barrio Sur, as crianças se juntam na rua, depois da escola, para chutar *una pelota* em frente de casa. A vizinhança toda acompanha com cadeiras postas na calçada. Os carros, que transitam em velocidade mínima na Av. Isla de Flores, desviam o trajeto e dobram a esquina como se não quisessem atrapalhar a partida de futebol. Enquanto isso, observo que o pai de um dos garotos chega do trabalho, com o uniforme azul da firma e uma mochila nas costas, e entra no jogo por um breve instante apenas para mostrar que ele entende do assunto. Desiste da jogada e abre a porta da casa antiga e entra. Instantes depois, já sem o uniforme, ele sai para a rua com um tambor *piano* pendurado nas costas, provavelmente em direção à concentração que antecede alguma *salida de tambores*. Sigo-o por algumas quadras, mas meu olho se distrai ao leste, na costa Atlântica, com a imensa presença do *Rio de la Plata* prestes a recolher o sol uma vez mais. Esqueço do tamborileiro, que se afasta completamente da minha visão, e vou em direção à *Rambla*, como quem se perde mais uma vez pelo caminho.

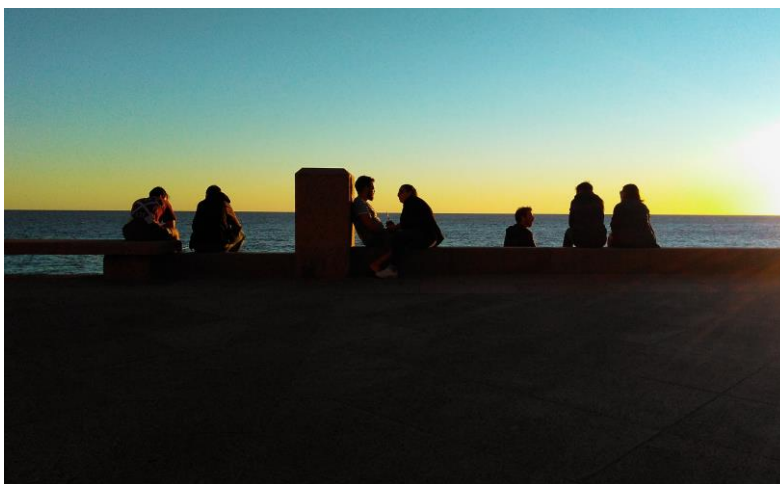


Figura 19. Rambla. Foto do autor.

Escucha y aprende: os tambores estão chamando

De modo geral, as *llamadas* de candombe são momentos rituais de celebração entre *comparsas* ou *agrupaciones* de distintos bairros que se encontram para tocar nas ruas, em forma de cortejo, marcha e/ou desfile. Embora eu não tenha seguido o enfoque teórico dos estudos dos rituais, cuja tradição antropológica é bastante vasta (cf. NOLETO, 2016), é perfeitamente possível adotá-lo como referência para pensar o candombe, como o fez Ferreira (1999a). Isso porque a denominação de “*llamada*” tem origem na prática dos antigos candombes realizados nas *Salas de Nación*, onde o termo aludia a momentos de evocação, um chamado aos ancestrais de terras longínquas. Cada toque era realizado para uma divindade específica, para um santo ou para um espírito ancestral de uma nação (FERREIRA, 1997, p. 73). Num segundo momento, a expressão adquire novos sentidos quando os candombes passam a ser praticados nos *convetillos* dos bairros Sur, Palermo e Cordón. Um determinado grupo de tamborileiros saía para a rua “chamando” os tambores dos demais *convetillos*, bairros e agrupações. Aqui as *llamadas* se consolidam no espaço público da rua, com forte alusão festiva, e são marcadas pelo encontro entre a população *candombera* e a população que habitava os bairros tradicionais e principalmente os *convetillos*. De todo modo, é preciso considerar que, atualmente, o candombe tem como *lócus* o espaço público da rua e uma forma de socialidade assentada na relação entre atores e audiência, relações

estas nem sempre bem delimitadas. Temos assim que o conceito de “*llamada*” remete ao evento dos tambores “*frente a la sociedad envolvente*”, como “*eventos del barrio*” (FERREIRA, 1999, p. 87). Nos desfiles de carnaval, a noção de *llamada* se amplia e passa a envolver não apenas os moradores de bairros tradicionais, mas também um público mais amplo oriundo de diversas outras localidades da cidade, incluindo outros países, o que torna o candombe uma manifestação amplamente popular no imaginário da cultura nacional uruguaia.

Diferentemente das *salidas de tambores* que são mais informais e espontâneas – e que ocorrem semanalmente pelos principais bairros *candomberos* –, os desfiles de carnaval e as *llamadas* adquirem um aspecto mais formal e uma inevitável qualidade artística de tom espetacular, de modo que se torna possível delimitar com mais precisão as fronteiras entre participantes e espectadores. Fronteiras estas que são fisicamente delimitadas por grades de contenção colocadas no limite entre a rua e a calçada, restringindo assim a participação do público enquanto espectador. As *llamadas*, sobretudo as do desfile oficial do carnaval, correspondem a momentos de grande visibilidade dos elementos mais gerais do candombe enquanto manifestação ancestral. Momento em que o candombe é colocado em cena para um público numeroso, oriundo de diferentes camadas sociais, o que destoa, em grande medida, das *salidas de tambores*, restritas a um público menor e mais simpático e identificado com as formas musicais e sociais do mundo *candombero*. Nas *salidas*, assim, a relação entre os integrantes da *comparsa* e o público espectador se configura de maneira mais fluída.

Além da relação entre atores e público, há no candombe outros elementos que o situam dentro do universo das manifestações populares pensadas como práticas rituais festivas¹¹⁴. São elas: a repetitividade das

¹¹⁴ Tomo como referência aqui as sugestões de Cavalcanti (2002) para a definição das manifestações populares como práticas rituais. Seu trabalho aborda a análise comparativa de duas festas populares: o desfile das escolas de samba no carnaval carioca e o festival dos Bois-Bumbás de Parintins, no Amazonas. Cito também a pesquisa de Noleto (2016) que, seguindo a mesma linha de Cavalcanti e de Stanley Tambiah, reconhece o caráter ritualístico das festividades juninas de Belém (PA), mostrando, inclusive, a tensão teórica que existe, na antropologia, entre os estudos rituais e os estudos ligados à festa. Ao optar pelo enfoque ritual dos eventos festivos, ao invés do caráter unicamente festivo das festas juninas, o autor prioriza assim “os mecanismos rituais engendrados” nos concursos de *quadrilha* e de *miss*, os quais “promovem certos valores relativos ao gênero, à sexualidade e às relações raciais (NOLETO, 2016, p. 54). Noleto adverte ainda que a separação-tensão entre festa e ritual “se dá apenas em

situações, marcada por momentos sequenciais com início, meio e fim; a temporalidade extraordinária baseada em um calendário específico das *comparsas* e que destoa das experiências temporais cotidianas e rotineiras da vida urbana; a multiplicidade das formas expressivas, como a música percussiva dos tambores, a dança e a dramaticidade de movimentos e gestos “encenados” pelos componentes da *comparsa*; os momentos de clímax (efervescência coletiva, catarse) aguardados pelo público e provocados pela variação de intensidade e velocidade rítmicas dos tambores (momentos de *cortes*, *llamadas*, *respuestas* e *subidas*); e, por fim, um recorte cosmológico que incorpora a mistura de elementos africanos bantus com elementos do catolicismo popular enraizados no calendário festivo uruguaio, a exemplo do Dia de Reis (*Llamadas de San Baltazar*). O plano cosmológico varia conforme os propósitos da *llamada*, refletindo a qualidade mítica, ancestral e tradicional do ritual dos tambores.

As agrupações carnavalescas, como vimos no capítulo 1, se apresentam sob a denominação de *Comparsas de Negros y Lubolos* formadas a partir de núcleos familiares afro-uruguaio, normalmente em torno de uma ou mais personalidade considerada referente para as demais (FERREIRA, 1997, p. 53). As condições de existência e sustentabilidade das associações dependem da qualidade dos laços formados no interior do grupo e das relações de confiança traçadas com a vizinhança do bairro ou região. O grau de amizade e afinidade entre o grupo repercute tanto na sua capacidade de organização e sustentação financeira quanto na qualidade do desempenho geral do grupo durante um desfile ou *llamada*, ou seja, sua capacidade de produzir no público o efeito de *goze* e *desfrute*, ou seja, o quanto são capazes de fazer “*sonar bien*”, fazer “*erizar la piel*” ou “*romper todo*”. Assim, as expressões “*sonar*” ou “*suenar*”, amplamente proferidas, não se referem unicamente ao diálogo musical dos tambores ou às habilidades dos tamborileiros, mas se estendem também ao ambiente e ao modo como o público se comporta. Existe uma troca dinâmica,

termos heurísticos”, pois é possível pensá-las de forma articulada, no sentido de que “as festas possuem elementos rituais e, por fim, os rituais contém, muitas vezes, elementos festivos” (*idem*, p. 54). Desse modo, levando em consideração essas duas pesquisas, é possível pensar o candombe a partir da articulação entre esses dois domínios característicos da antropologia das formas expressivas, mesmo que eu não tenha optado por seguir as orientações teóricas dos estudos que tratam dos rituais e/ou das festas.

em termos de afetação, entre a *comparsa* e o público. Quanto mais o público goza e disfruta, tanto mais a *cuerda suena*, e vice-versa.

As *comparsas* abrangem uma estrutura de organização relativamente complexa, envolvendo uma quantidade significativa de pessoas que cumprem posições determinadas na performance ritual: porta-estandarte, porta-bandeiras, porta-troféus ou emblemas (luas e estrelas), corpo de baile (bailarinas, bailarinas afro, bailarinos e vedetes), figuras tradicionais (*escoberos*, *gramilleros*, *mamas viejas*) e, por fim, a *cuerda* de tambores. Além da capacidade de afetar e ser afetado, ou seja, da disposição para “sentir” os tambores, o envolvimento na *comparsa* requer também alto comprometimento e muita disposição para assumir responsabilidades e tarefas variadas, bem como o respeito à hierarquia das lideranças e à sabedoria dos mais referentes ou mais antigos. O critério de senioridade, amplamente valorizado, não se restringe necessariamente às pessoas de idades mais avançadas e sim àquelas que mais tempo estão no grupo e que, por consequência, demonstram ter um conhecimento admirável e um repertório de habilidades que serve de inspiração aos demais integrantes. Obviamente, esse dado não é uma especificidade do mundo *candombero*, visto que qualquer tipo de agregação social requer um mínimo de disciplina. A diferença é que, no candombe, esses esforços são preponderantes nos processos de legitimação dos integrantes, o que contraria a existência de um conhecimento substancial dado que seria “passado” ou “herdado” de gerações precedentes. Um tamborileiro é considerado “referente” não porque recebeu por herança os conhecimentos de seus antepassados, mas porque dá continuidade à sua vida com semelhante engajamento e respeito às demandas práticas dos tambores e da *comparsa* a que pertence. Isso explica por que alguns tamborileiros não gozam de tanto prestígio (ou não se identificam com o candombe) mesmo tendo “nascido entre tambores”.

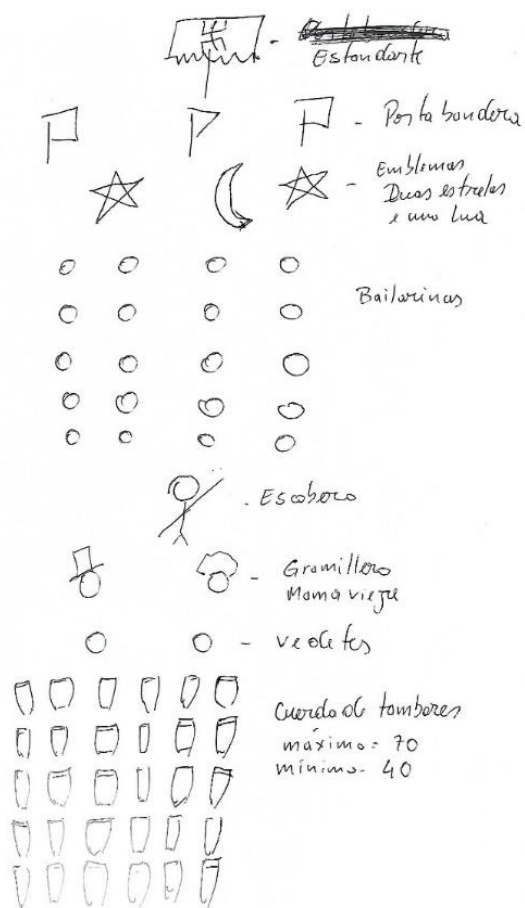


Figura 20. Estrutura de uma comparsa. Desenho do autor.

O ambiente das *llamadas* e o aprendizado da escuta

Nas noites de desfiles de *llamadas* do carnaval montevideano, as *comparsas* se reúnem próximos da rua Gutierrez Ruiz e Av. Isla de Flores, no Barrio Sur, à espera do início do desfile pela avenida. Chegam com antecedência necessária para buscar um local adequado para afinar os tambores ao redor do fogo, antes de começarem a tocar. Enquanto aquecem os tambores na fogueira de papelão, ensaiam conversas, risos e cantorias para entrar no clima da festa. De vez em quando testam os couros com golpes de mãos e *palos*, à procura da justa afinação.

Caminho algumas quadras da avenida, em direção ao bairro Palermo, na busca de um lugar adequado para ver e ouvir as diversas *comparsas* que marcharão ao compasso *candombero* dos tambores *chico*, *piano* e *repique*. Mas logo sou levado pela multidão inquieta aglomerada nas calçadas. No chamado

dos tambores em noite de carnaval, cada espaço é disputado acirradamente, seja na rua, nas arquibancadas, cadeiras ou mesmo nas janelas e terraços dos casarios antigos. O burburinho, as palmas e todo o alvoroço que preenchem a avenida anunciam a passagem das bandeiras, porta-troféus e bailarinas. Ouve-se ao longe o ritmo sincopado da *cuerda* de tambores posicionada na última ala da *comparsa*. Pelo estilo do toque, já se percebe se o grupo é de Cuarem, Ansina ou Cordón. Logo vem o *escobero*, a *mama vieja* e o *gramillero*, figuras tradicionais que animam ainda mais o público. Cada performance provoca uma sensação sonora distinta e um tipo diferente de entusiasmo e vibração corporal. Quando chegam os tambores, a intensidade aumenta e a catarse é geral.

A montagem fotográfica abaixo mostra, de forma sequencial, a organização de uma *comparsa* com seus participantes num desfile de carnaval. É possível ouvir meu percurso pela avenida no áudio editado e apresentado em 2019, na 1ª Mostra Sonora da XIII Reunião de Antropologia do Mercosul, realizada em Porto Alegre¹¹⁵.



Áudio 3. Percurso na avenida

¹¹⁵ Ouvir o áudio do meu percurso pela avenida: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/mostra-sonora-ram-os-tambores-estao-chamando>



Figura 21. Apresentação visual da estrutura das comparsas. Fotos e montagem do autor

Em fevereiro de 2018 fui a Montevideo acompanhado de Matheus Leite, professor de música da Unipampa de Bagé e um dos fundadores da *cuerda* de tambores *Grillos Candomberos*. Sua companhia, como amigo e parceiro de aprendizado e de pesquisa, fez muita diferença nos sete dias em que ficamos por lá. Matheus é percussionista de formação e seu interesse pelo candombe está associado aos projetos de educação musical que desenvolve no Curso de Música da Universidade, o que o levou também a pesquisar o candombe no seu ingresso recente ao doutorado da UFRGS, bem como a colaborar, junto a outras pessoas, na criação de uma *comparsa* de candombe em Porto Alegre, a *Tambor Tabora*, fruto do nosso intenso movimento de articulação para a difusão do

candombe na região de fronteira com o Uruguai. Sua sensibilidade para as técnicas musicais foi de grande valia para a minha própria iniciação no interior do grupo de candombe de Bagé.

Naquele ano ficamos hospedados no bairro Malvín Norte, na casa de Guillermo Ceballos, onde funcionava um espaço cultural denominado de *El Taller de Percusión Huracán Buceo*, coordenado por ele. Guillermo é tamborileiro e educador musical nascido no bairro Cordón, onde desde os cinco anos de idade assistia, escondido de sua mãe, as tradicionais *llamadas* do bairro, originadas no *conventillo* Gaboto. Por conta do seu largo conhecimento a respeito da história e dos fundamentos da cultura musical africana e afro-uruguaia, Guillermo tornou-se um importante interlocutor da minha pesquisa e um grande amigo que me colocou em contato com tamborileiros das *comparsas* Sarabanda e Balelé, ambas de Montevideo. Matheus e eu levamos conosco nossos tambores, um *chico* e um *piano*, com a esperança de que pudéssemos nos juntar e tocar com alguém em algum momento. Grande parte da nossa inserção em campo e das amizades que fizemos naquele período se deu por intermédio de Guillermo e dos tambores que nos acompanharam.

O *Desfile Oficial de Llamadas* ocupa duas noites seguidas no calendário do carnaval de Montevideo. A primeira noite é normalmente dedicada às *comparsas* mais jovens que, segundo Guillermo, estão buscando o seu jeito de tocar. A segunda noite é a vez das *comparsas* com maior tradição, envolvendo um público muito mais numeroso. Nos dois dias há um total aproximado de 48 grupos desfilando, mas apenas aqueles que conseguiram se classificar no *Concurso Oficial de Carnaval*. Há muitas outras que ficam de fora da competição. A concentração dos grupos acontece na rua Gutierrez Ruiz, onde os tamborileiros preparam o fogo para afinação dos tambores e os chefes de *cuerda* armam os tambores de acordo com a posição de cada tamborileiro¹¹⁶. A largada oficial percorre grande parte a avenida *Isla de Flores*, partindo da esquina com rua Micheline (bairro Sur), popularmente chamada pelos habitantes do bairro de

¹¹⁶ Por uma escolha em termos de composição dos capítulos, achei melhor apresentar uma análise da feitura do fogo e da montagem da *cuerda* no capítulo 5 e 6, respectivamente.

calle Cuareim, sua antiga denominação, até a rua Minas (bairro Palermo), totalizando dez quadras de desfile, conforme o mapa abaixo.

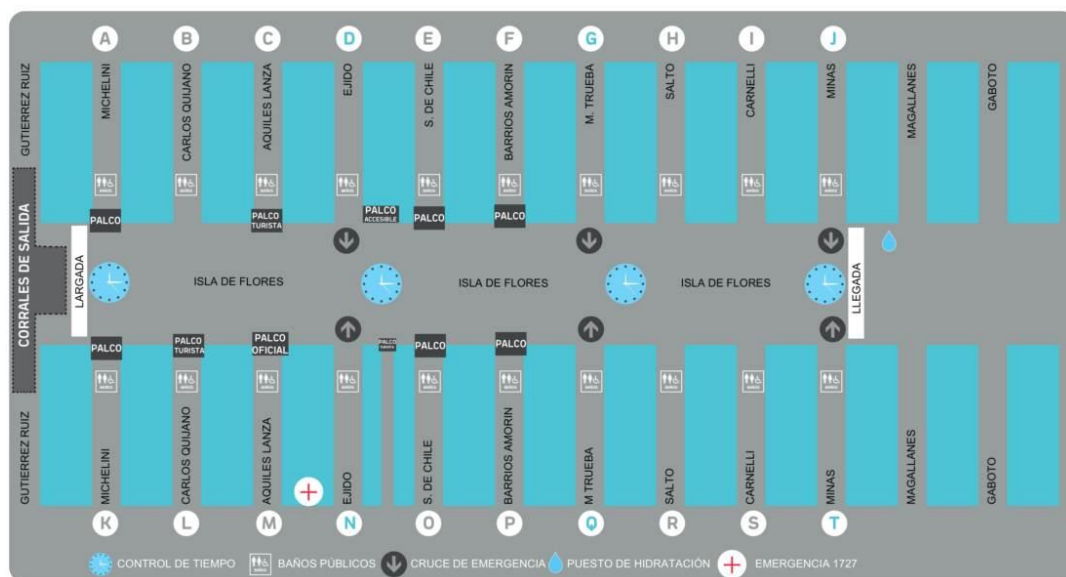


Figura 22. Mapa do desfile. Fonte: Intendência de Montevideo, 2018

No início, Matheus e eu nos posicionamos próximos da largada, entre a rua Quijano e Aquiles. A avenida *Isla de Flores* estava iluminada, coberta por cadeiras e arquibancadas e por um aparato gigantesco de captação de imagens por parte de grandes e pequenas emissoras de televisão, localizadas no ponto mais iluminado da avenida. Estávamos bastante confusos no primeiro dia, pois não sabíamos se poderíamos caminhar ao longo do percurso, para ir acompanhando as *comparsas*. Notamos que muitas vias estavam interrompidas, tanto pela quantidade de gente que havia nas calçadas quanto pela segurança do evento, que não permitia a passagem de quem não havia comprado ingressos. Mais cedo, durante a tarde, bem antes do desfile, mandei uma mensagem para Guillermo perguntando sobre ingressos e localização mais recomendada para assistir aos desfiles, ao que ele respondeu apenas “*desfruten*”, sem dar maiores informações. Conseguimos os ingressos de última hora para garantir uma posição adequada em meio à multidão. Somente depois viríamos a descobrir que os ingressos não eram imprescindíveis, pois com um pouco de esforço era possível circular por trás das cadeiras e arquibancadas, apesar da aglomeração.

Muitos assistiam ao desfile posicionados nas janelas das casas, nas sacadas e *azoteas* (terraços) dos casarões antigos, espaços bastante disputados, o que leva os moradores a alugarem esses locais com bastante antecedência. Nas semanas que antecedem os desfiles já é possível encontrar faixas e cartazes com informações do tipo “*Alquilo azoteas*”. Além do aluguel de janelas, sacadas e terraços, alguns moradores aproveitam também para vender cervejas, refrigerantes, água, *pomelo* e outros produtos, transformando as janelas de casa em balcões de bar, repletos de bebidas e isopores com gelo. A demanda é grande, pois nas noites de *llamadas* os estabelecimentos comerciais localizados nos bairros Sur e Palermo, próximos da Isla de Flores, estão proibidos de venderem bebidas alcoólicas. Os donos destes estabelecimentos, por sua vez, reclamam para as autoridades e denunciam os moradores que se aventuram na venda de bebidas.

Permanecemos sentados por um tempo próximo à largada, na rua *Quijano*, onde havia famílias, crianças, idosos e turistas de diferentes nacionalidades. Era uma área mais tranquila e iluminada, sem muita aglomeração, o que me possibilitou fazer uma quantidade significativa de fotografias, momento em que Matheus e eu fomos capturados pelo aspecto visual do espetáculo. Era possível entrar na avenida e cruzar de um lado a outro ou se posicionar na frente das *comparsas* para fazer as fotos. As bailarinas e demais integrantes pousavam para as câmeras, fazendo coro ao aspecto espetacular do evento. Além de mim, havia muita gente fotografando e filmando tudo. Nesta parte do percurso, a avenida e a calçada são mais estreitas, de modo que os casarios ficam mais próximos da rua. Em nossa concepção, era provável que nessa localização os tambores reverberariam com mais força, por conta da acústica favorável à concentração do som. No entanto, como era o início da largada, os grupos não vinham com muito entusiasmo e os tambores não ressoavam com tanta força. Foi possível perceber então que, no início do desfile, o toque é sempre mais lento, ao estilo *milongón*, e só mais adiante os tamborileiros começam a subir a velocidade e a intensidade. Veremos em outro momento que a execução sonora, o momento dos *cortes* e *arreglos* bem como a velocidade do ritmo dependem não de um acordo pré-estabelecido na própria

estrutura musical e sim da geografia urbana da avenida, dos humores e do entusiasmo da plateia.

Depois de um certo tempo, decidimos abandonar os assentos e circular pela avenida. Sabíamos que essa escolha nos faria perder o lugar privilegiado já pago para assistir as demais *agrupaciones*, sem chances de recuperá-lo. No entanto, o interessante foi que esse desprendimento do lugar estático alterou nossas percepções sobre os desfiles e a maneira como reagíamos a tudo o que nos circundava. Obviamente, andando pela avenida não percebíamos as mesmas coisas de quando estávamos sentados, num ponto fixo. Começou a fazer sentido para nós aquilo que Guillermo queria dizer com “*desfruten*”. O acontecimento das *llamadas* não se restringe unicamente ao desfile das *comparsas*, mas envolve também situações e relações que estão fora do campo visual da avenida. Circular pelas ruas, por dentro e por fora, exigia habilidades e malandrices até para comprar algo, passar por um caminho, fixar-se num lugar e, sobretudo, para livrar-se de sujeitos desconhecidos que se aproximavam e puxavam assunto para tentar nos *manguear* (achacar) cigarros, dinheiro e goles de cerveja. Todas as situações se configuravam como *desfrute* e curtição que exigia uma sabedoria oriunda das ruas.

À medida em que nos deslocávamos em direção a Palermo, com toda a dificuldade para caminhar em meio à multidão, observávamos que a ambiência e a atmosfera do lugar começavam a mudar também. Em cada parte do percurso havia um tipo de sociabilidade e uma certa atmosfera que nos provocava sensações diferentes. A intensidade dos toques e a performance das *comparsas* também obedeciam a essa cartografia do desfile de *llamadas*. Além do público ser diferente, com mais moradores locais e menos turistas, havia outras presenças visuais e sonoras ocasionadas também pela ausência da iluminação artificial que existia lá no início. As pessoas demonstravam maior desenvoltura nos gestos, de modo que estavam mais abertas, mais comunicativas e mais receptivas aos acontecimentos. Todos bailavam sem constrangimentos, sorriam e batiam palmas com mais frequência e com mais força¹¹⁷.

¹¹⁷ Neste vídeo eu apresento as reações do público, manifestadas pelo corpo dançante, no momento da passagem das *comparsas*. Existe uma troca dinâmica, em termos de afetação, entre



Vídeo 1. *Corpos bailantes*

Ao mesmo tempo em que havia diferenças de intensidades na cartografia do candombe, havia também diferenças de intensidades dentro da *comparsa*, conforme reação do público e dos próprios integrantes do grupo. O nível de intensidade ia aumentando conforme chegavam os tambores.

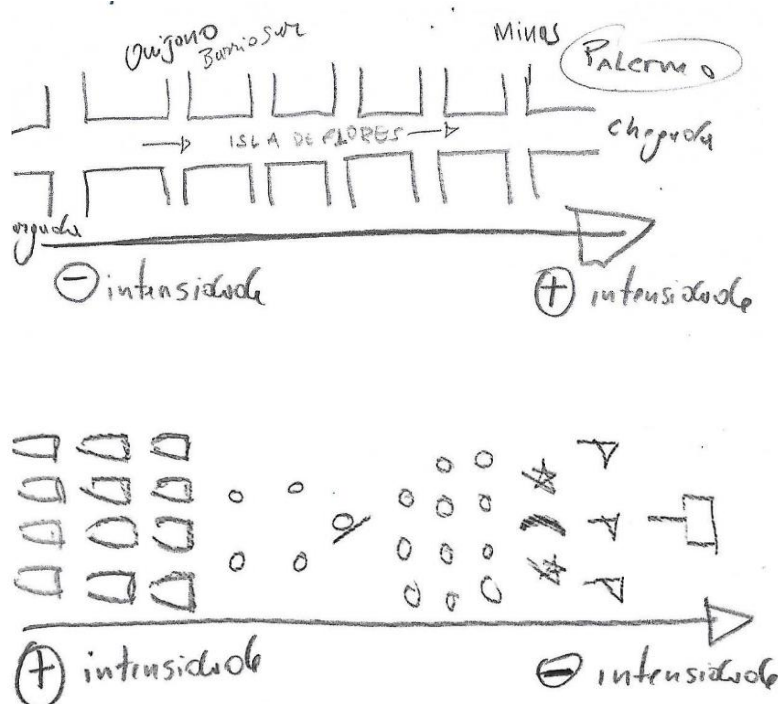


Figura 23. *Avenida e Comparsa. Rabiscos do autor.*

Nosso deslocamento pela avenida era também um desprendimento da perspectiva visual e um direcionamento das atenções às ambiências sonoras, porque não tínhamos mais a vista privilegiada do início, quando estávamos sentados na primeira fila das cadeiras. Em alguns momentos, para conseguirmos passagem em meio à multidão, tínhamos que circular pelas ruas de fora, longe da avenida, para podermos chegar à Palermo, no ponto final do

a *comparsa* e o público. Imagens: Lisandro Moura. Montevideo. Vídeo disponível em <https://youtu.be/dqJDVLIQ8-s>.

desfile. Quando isso acontecia, eu não escondia um certo incômodo por estar perdendo parte dos desfiles e, por conta disso, tentava a todo momento apurar os passos de Matheus, que parecia não se incomodar. Ele apenas me pedia para fechar os olhos e prestar a atenção ao som que vinha de longe. Ouvíamos o burburinho de gente, o brindar de latas de cerveja, o estalo de lenha queimando nas *parrillas* de esquina, armadas de improviso para assar uns *choripans* (o famoso pão com linguiça). Tudo isso misturado ao ressoar distante dos tambores, longe do “palco principal”. Tudo poderia ser “visto” ou sentido mediante o som do bairro em noite de carnaval, uma mistura de sensações sonoras que nos acolhia¹¹⁸.



Áudio 4. Som de longe

Como disse, os diferentes lugares que passamos a ocupar nesse trânsito pelo bairro e pela avenida impactavam diferentemente nossa percepção sobre os elementos observados e ouvidos. No início estávamos mais comportados e mais presos à produção de imagens fotográficas. Depois, começamos a entrar na atmosfera da festa e a participar junto com o público. Nossas percepções ficavam mais vivas porque estávamos mais próximos das pessoas e dos burburinhos, dos gritos, das danças e batidas de palmas. Dessa vez, quando tentávamos fazer alguma foto ou filmagem com o celular, tínhamos a impressão de que perdíamos algo importante da festa. “Na nóia de registrar com a câmera, perdi a catarse”, disse Matheus, arrependido de ter filmado e perdido a performance da *comparsa Sarabanda*. A passagem da *Sarabanda*, uma *comparsa* de referência no toque de Cordón, era o momento mais esperado por nós, porque, afinal de contas, tínhamos assistido ao ensaio da *comparsa* dias antes, e nossos amigos, Micho e Gustavo, estavam desfilando naquele dia. Para Matheus, filmar aquele momento correspondia a uma redução dos estados de afetação. Era uma operação que exigia apenas o esforço do olhar, anulando

¹¹⁸ Ouvir som de longe da avenida: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/som-de-longe-da-avenida/s-a6HTa>

outros desempenhos sensitivos. Nesse momento, eu percebia que a câmera já fazia parte do meu corpo e eu não me preocupava se o enquadramento estava adequado ou não, não havia mais nenhuma preocupação estética. Na hora dos *cortes* da Sarabanda, decidi seguir o exemplo dos meninos pendurados nas grades de uma janela e subi para filmar de cima, sem esconder a emoção¹¹⁹.



Vídeo 2. Passagem da Sarabanda

Minha câmera de celular, como a de tantas outras pessoas ao meu redor, confundia-se com meu corpo, era uma câmera-corpo, cinestésica e aberta aos acontecimentos. Uma câmera que invadia a cena, que inevitavelmente encostava nas pessoas, que pulava e balançava¹²⁰.



Vídeo 3. Câmera-corpo

No momento dos *cortes*, os tamborileiros da Sarabanda realizaram uma dança coreográfica com os tambores. Cada músico troca de posição entre si, de maneira circular, enquanto fazem *madera*, gerando um efeito visual e sonoro impressionante. Em outros momentos do *corte*, os tamborileiros ficavam agachados, uma fileira levantava enquanto as bandeiras de trás passavam no meio. Essas bandeiras do grupo *Sarabanda* faziam alusão ao tema do enredo – *La lonja madre* – apresentado nos espetáculos artísticos de *tablados* daquele ano. Trata-se da homenagem aos três toques “*madres*” do candombe: *Ansina*

¹¹⁹ Vídeo da performance dos tambores da *comparsa* Sarabanda, no momento dos cortes, filmado desde cima: <https://www.youtube.com/watch?v=5ybzaFygl2g&t=93s>

¹²⁰ Aqui, o ato de filmar se confunde com o meu estado emocional em determinado momento dos desfiles: https://www.youtube.com/watch?v=z_4ig8CT6OM&list=UUoDa2xyZ09BsD6KBM2WrKaA&index=10

(vermelho, azul e branco), *Cuareim* (amarelo, verde e branco) e *Cordón* (branco, azul e preto). Três referências de escola contidas numa comparsa só.



Figura 23. Cores “madres”

Embora a Sarabanda seja uma *comparsa* de *Cordón*, fundada por Alfonso Pintos em 1988, a escolha do tema para os desfiles de 2018 é uma tentativa de romper com o espírito de competição entre bairros, normalmente separados por estilos de toques de diferentes tradições. Nas palavras de Matheus, uma maneira de relativizar a identidade fixa e dizer “*somos candombe*” ao invés de “*somos Cordón*”. Essa homenagem nos pareceu sintomática, no sentido de aproximar as fronteiras geográficas do candombe para além das diferenças que os separam. Apesar das inovações e das fusões de estilos, grande parte das *comparsas* de Montevideo mantém fidelidade a um único estilo de toque. E há também relações de fidelidade do público para algumas *comparsas*, marcadas principalmente pelo pertencimento ao bairro. Percebíamos que a passagem da *comparsa Valores de Asina*, a mais tradicional do bairro Palermo, gerava uma grande comoção nas pessoas que estavam assistindo ao desfile nas imediações próprias do bairro Palermo. O estado de comoção se assemelhava, muitas vezes, à euforia e aos gestos típicos das torcidas organizadas de um clube de futebol uruguaio.

As bandeiras, posicionadas na parte inicial das *comparsas*, anunciam a procedência do grupo e dão o sentido de unidade e identidade à *agrupación* (RABELO, 2014, p. 52). Como observou Rabelo (2014), antigamente as cores das bandeiras identificavam as nações africanas; hoje representam os bairros e/ou as próprias características das *comparsas*. O desempenho dos *portabanderas* é comumente caracterizado pela ação de “abrir” e “limpar” o caminho para a *comparsa* passar. Exige, para isso, movimentos habilidosos e muita força por parte de quem carrega o imenso tecido de pano amarrado em

lastro de bambu. É comum ouvir relatos de que a posição de porta-bandeira corresponde a um lugar de iniciação para aqueles que querem participar pela primeira vez de uma agrupação. Como disse Walter em outra ocasião, tamborileiro da Balelé, “antes, te pasaba que tenía que llevar primero una bandera o una estrella para después recién poder tocar el tambor”. Isso não quer dizer que levar a bandeira seja um trabalho considerado de menor importância no conjunto da *comparsa*, uma vez que exige habilidades próprias acessíveis apenas àqueles que se dispõem a se especializar no ofício. Guillermo disse que um bom *portabandera* é aquele que não deixa o largo tecido encostar no chão e que sabe jogar com o público, realizando movimentos dançantes junto à plateia, de tal forma que as pessoas possam se divertir encostando as mãos na bandeira. Além disso, a passagem e o movimento das bandeiras são os motivos primeiros que levam o público a bater palmas como forma de resposta entusiástica. A partir da chegada das bandeiras, as palmas se tornam constantes e vão ora no ritmo da *madera* (quando o *palo* bate na madeira do tambor) e ora na acentuação do tambor *chico*. As palmas são parte importante da vasta sonoridade do candombe em noite de *llamadas*, fruto da ressonância dos tambores no corpo. Por conseguinte, as palmas geram um efeito sonoro que devolve o entusiasmo às bandeiras, às bailarinas e às demais figuras e personagens da *comparsa*¹²¹.



Áudio 5. Passagem das bandeiras

Matheus observa que os *banderas*, por serem os primeiros, não escutam muito bem o som da própria *comparsa*. Por isso as bandeiras vão no ritmo dos tambores da *comparsa* concorrente da frente. Nas escolas de samba do Brasil, como sabemos, a bateria fica normalmente situada na ala do meio e por isso consegue distribuir melhor o som aos demais integrantes. No candombe, diferentemente, como já mencionei, a *cuerda* de tambores vai por último e, por conta disso, a ala da frente percebe de forma reduzida a intensidade do som.

¹²¹ Ouvir o som da passagem das bandeiras: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/passagem-das-bandeiras/s-SZ592>

Por não haver um intervalo grande entre uma agrupação e outra, as bandeiras são conduzidas pelo ritmo da *comparsa* da frente, uma situação que rompe todo tipo de separação e descontinuidade entre os grupos, pois não há um intervalo grande entre uma *comparsa* e outra. Matheus arrisca uma explicação com sotaque portunhol: “*las comparsas comparten o sonido*”. Quem nos confirmou essa impressão foi Oscar, o *bandera* da *comparsa Sumaé*, que diz orientar-se mais pelo som da *comparsa* da frente do que da sua própria. Perguntamos se ele sabia os motivos dos tambores virem atrás, por último, e ele responde que “*es tradición, que no se explica*”.

Observamos também, Matheus e eu, que a agitação do público começa a aumentar a partir da passagem das estrelas e da meia-lua, porque se ouve melhor o som da própria *comparsa*, e não mais a da frente. Ou seja, a plateia bate palmas com mais intensidade quando se sente dentro da agrupação, quando se pode ouvir melhor o som dos tambores se aproximando. Toda *comparsa* carrega sempre duas estrelas e uma meia-lua, as quais evocam o respeito que os antepassados africanos tinham aos símbolos astrais e noturnos (RABELO, 2014). Dizem que os *portaestrellas* e *portamedialunas* iluminam o conjunto da *comparsa*. Segundo depoimento de Guillermo, tanto as duas estrelas de cinco pontas como a lua crescente fazem referência à influência do islamismo nas religiosidades de matriz africana.

Saber bailar

Na sequência, após a passagem dos *portatrofeos*, vem as bailarinas, “*las diosas de la fertilidad*”¹²², que preparam com alegria e entusiasmo a chegada das figuras tradicionais e, logo mais adiante, dos tambores. O corpo de baile de uma *comparsa* é composto por diferentes estilos de dança e técnicas de movimentos que definem categorias distintas de bailarinas. As diferenças no corpo de baile podem ser resumidas em quatro conjuntos ou alas que integram as *comparsas*: *bailarinas*, *bailarinas afro*, *destaques* e *vedetes*.¹²³ Cada uma

¹²² Denominação dada por Chavela Ramírez, em depoimento a Rodríguez (2015, p. 186).

¹²³ Em algumas *comparsas* pode haver também outros tipos de bailarinas que representam personagens, como é o caso das lavadeiras. Outros pesquisadores incluem também, na categoria *cuerpo de baile*, as figuras tradicionais da *mama vieja* e do *gramillero*.

dessas é definida por um jeito específico de dançar e pelo tipo de vestimenta, o que Rodriguez (2015, p. 14) denomina de “comportamentos kinésicos”. A autora mostra que cada estilo de bailar pressupõe significados que interferem nas disputas por reconhecimento e legitimação dentro da *comparsa* e perante o público. Para ela, o que está em jogo são distintas formas de ser “*mujer negra*”, as quais correspondem a conteúdos históricos que foram sendo incorporados nas performances (*ibidem*). Desse modo, é possível observar que, em diferentes *comparsas*, há diferentes processos de valorização das especificidades do corpo de baile. Essas diferenças dizem respeito ao modo como a identidade da *comparsa* se situa em relação aos valores e atributos de uma ancestralidade, no sentido da aproximação ao que se define como “*candombe original*”, “*candombe de los ancestros*”. Por isso alguns grupos que se identificam com discursos políticos da militância negra valorizam mais a categoria das *bailarinas afro*, pois estas se aproximam mais das referências africanas do candombe¹²⁴.

Já o conjunto de mulheres que se denominam unicamente como *bailarinas* se destacam por realizar movimentos e gestos que se tornaram referências salientes do modo mais geral de se bailar candombe. O bailarino Ernesto Robledo, durante o *taller* de baile que organizamos em Bagé, falou da existência de uma “*genealogía de la danza*” no candombe. Para ele, o desenvolvimento das funções sociais da dança no candombe tem a ver com o “desenvolvimento social” das pessoas que hoje a interpretam. Geralmente, essa dança se realiza mediante um passo básico, *el paso candombe*, o qual tem muito a ver com a base rítmica do tambor *piano*. Se cada um dos três tambores tem um fraseado específico, a dança também o possui, de modo que o candombe não pode ser entendido sem o ato de bailar. Num compasso de 4 tempos, o pé esquerdo deve marcar o tempo 1 e o pé direito corresponde ao tempo 3, acompanhados do gesto saliente de braços e quadris, os quais devem estar sempre em movimento. Levemente erguidos na altura do ombro, com os

¹²⁴ Rodriguez (2015, p. 134) observa que as explicações mais recorrentes que ouviu sobre o que é ser bailarina afro dizem respeito a associação com os antepassados negros que chegaram escravizados em Montevideo. Além disso, acrescenta que as *bailarinas afro* “*Se destacan de los otros tres roles en primer lugar por el hecho de ser una danza incorporada recientemente, más asociada a los discursos políticos de las mujeres negras; pero también porque, para ciertas bailarinas, bailar afro implica una postura diferente ante la manifestación cultural que es el candombe, lo toman desde un lugar de reivindicación de su cultura.*” (RODRIGUEZ, 2015, p. 135).

cotovelos levemente flexionados, “*los brazos van flotando*”, como disse-me Fabiana Meneses, bailarina da *comparsa La Jacinta*. Cristina, vedete da *comparsa Kamunda*, de Melo, acrescenta que o segredo está no contraste entre braços e pés, ou seja, quando o pé esquerdo está na frente, o braço direito deve estar atrás, e vice-versa. Ademais, “*la sonrisa*” e “*la mirada hacia al público*” são, para Cristina, comportamentos expressivos fundamentais que distinguem o corpo de baile da *cuerda* de tambores. Se, como veremos adiante, a performance dos tambores se caracteriza por um estado de concentração *hacia adentro*, as bailarinas realizam movimentos *hacia afuera*, em diálogo intencional com o público¹²⁵.



Vídeo 4. Bailarinas



Figura 24. Movimento típico do corpo na dança do candombe. Desenho digital do autor

Essa técnica, a qual marca o estilo mais comum de se bailar candombe, é de difícil apreensão para quem não está familiarizado com o ritmo e os

¹²⁵ Neste vídeo eu apresento algumas cenas de bailarinas de candombe, filmadas por mim em diferentes momentos da pesquisa de campo. As imagens aludem aos desfiles de *llamadas* do carnaval, às *llamadas* de bairro e às saídas de tambores. Nota-se que as bailarinas buscam a todo o momento um diálogo com o público, manifestado pela intenção gestual, pelo sorriso e, sobretudo, pelo olhar. Vídeo disponível em <https://youtu.be/3hwmWHzejxk>.

movimentos corporais por ele exigidos. Isso se torna evidente quando um brasileiro ou brasileira arrisca a movimentar-se no compasso *candombero*. Os movimentos aparecem mais sambados do que *candombeados*. Em uma oficina sobre a dimensão sensorial do candombe, ministrada por mim para integrantes do grupo de pesquisa Antropoéticas (LEPPAIS-UFPeI), uma das participantes, Tanize Garcia, presenteou-me com um interessante desenho sobre a sua percepção da dança no candombe. O resultado não poderia ser mais indicativo das sensações que temos ao tentar bailar no ritmo dos tambores *chico*, *piano* e *repique*.



Figura 25. Dançarina de candombe. Desenho de Tanize Garcia

Tanize esboça o movimento do corpo em seu sentido expressivo e não representativo ou em termos de exatidão das formas. Isso porque a dança causou ao grupo uma espécie de nó perceptivo, um enlaçamento de linhas em movimento que não se fixa em um plano passível de entendimento. São linhas expressivas que cruzam por inteiro o eixo de um corpo, tal como o movimento próprio do gesto de bailar candombe. O desenho foi feito com nanquim e pena de bambú em papel brilhante, de modo que a tinta desliza com um mínimo de controle sobre o traço, escorregando e dispersando no espaço da folha. A sensação que decorre daí é a de estarmos envolvidos no emaranhado de gestos

em movimento que correspondem, por sua vez, às ressonâncias rítmicas, repercutidas no corpo, dos três diferentes tambores, uma base, uma métrica e um improviso.

Seguindo a genealogia da dança, citada anteriormente pelo bailarino Ernesto, o passo típico do candombe tem a ver também, segundo ele, com a evolução dos sapatos usados num corpo de baile. Esses sapatos, como se pode notar num desfile de *llamadas*, se caracteriza pelo salto alto, chamado de *taco* ou *tacón*. Cristina, que hoje assume uma posição de vedete na *Comparsa Kamunda*, diz que “*para bailar tiene que ser de taco, yo no puedo bailar con los champions*”. O tênis ou qualquer outro calçado mais rasteiro diminui a expressividade do corpo que baila candombe, algo que, segundo ela, só pode ser conquistado com o uso do *taco*, porque “*te estiliza y te da elegancia*”. Já outras bailarinas, sobretudo as que bailam *afro*, criticam o uso do salto alto porque, além do desconforto que causam, não o consideram como sendo parte da cultura tradicional do candombe, a qual pressupõe o livre bailar, sem as amarras da formalidade. Sua recente introdução, acrescentam, corresponde à fase de espetacularização do candombe devido ao seu ingresso no carnaval uruguaio. Para uns, o salto alto te lança para frente e para cima, salientando a presença do corpo; para outras, o mesmo sapato te prende ao chão, dificultando o movimento.



Figura 26. Tacones, sapatos de salto alto usados por algumas bailarinas. Foto do autor.

A posição de *vedette*, outra categoria presente no corpo de baile, também gera divergências e disputas sobre legitimação. Algumas bailarinas consideram a *vedette* como a mais importante posição dentro de um corpo de baile, com exceção da *mama vieja* e do *gramillero*, que muitos consideram as figuras de excelência da *comparsa* inteira. Martha Gularte e Rosa Luna, as precursoras das bailarinas *vedettes*, são ainda hoje as grandes referências para as demais. Em outras palavras, muitas jovens aspiram a ser *vedettes*¹²⁶. Outras, ao contrário, não dão tanta importância, pois consideram essa função um atributo específico das mulheres que se preocupam com a imagem do corpo e “*con las plumas*”, de modo que faz muito mais referência ao espetáculo do carnaval do que propriamente à prática do *candombe*. A exuberância, a sensualidade, a simpatia e a beleza do corpo são elementos frequentemente reivindicados para assumir a posição de *vedette*. Por conta disso, algumas bailarinas consideram a existência dessa categoria como a forma mais explícita do processo de “objetificação dos corpos” das mulheres no *candombe*, fruto do machismo estrutural da sociedade montevideana. Além do mais, as ressalvas feitas ao papel das *vedettes* nas *comparsas* remetem, muito frequentemente, à sua origem nos cabarés franceses e à incorporação no carnaval uruguaio na década de 50, ou seja, algo que não tem a ver com o *candombe de los ancestros*. Por conta disso, dizem que a *vedette* está muito mais associada à influência das rainhas de baterias do carnaval brasileiro do que propriamente à manifestação cultural do *candombe* em seu sentido mais ancestral.

As críticas pontuais dirigidas às *vedettes* estão longe de serem consensuais. A maioria das bailarinas trata essa posição com muito respeito. Quando Cristina foi convidada a participar como *vedette* da *Kamunda* ela, num primeiro momento, hesitou em aceitar o convite porque ainda não se sentia preparada para assumir importante posto. Cristina se justifica dizendo que se trata de uma posição máxima de respeito, justamente pelo fato de as *vedettes* estarem posicionadas logo à frente dos tambores, o que exige maior responsabilidade e conhecimento sobre as características rítmicas de cada tambor. “*Para mi, bailar en frente a la cuerda, es un respecto*”, disse-me Cristina.

¹²⁶ Esse dado é compartilhado também por pesquisadoras que se dedicam ao estudo da dança do *candombe*. Ver por exemplo Rodriguez (2015) e RABELO (2014).

Bailar como vedette implica saber “*llevar la cuerda*” e dar “*ánimo a los tambores*” para que todos “*gocen*”. Por isso as *vedettes* são consideradas “*las guerreras negras*” que são capazes de *fazer sonar los tambores*. Tradicionalmente, uma *comparsa* possui duas bailarinas *vedettes* e um bailarino, posicionado no meio das duas mulheres. Os três correspondem assim à tríade dos tambores *chico, piano e repique*, de modo que algumas bailarinas afirmam que as “*vedettes son los tambores*”¹²⁷.



Figura 27. Bailarines. Fotos do autor.

Nos dias de desfiles e *llamadas*, o corpo de baile costuma preparar uma apresentação coreográfica, diferindo assim das *vedettes* que bailam livremente, quase sem movimentos coreográficos. A coreografia é mais comum nos desfiles de *llamadas* e nos desfiles de carnaval, pois nas *salidas de tambores*, mais informais, as integrantes da ala bailam livremente, da maneira como *les gusta*. As coreografias são realizadas em grande parte por movimentos sincronizados de deslocamentos, paradas e trocas de posições¹²⁸.

¹²⁷ Depoimento da bailarina Graciela em Rodriguez (2015, p. 107).

¹²⁸ Ver vídeo de coreografias do corpo de baile, registradas por mim em diferentes *llamadas* e saídas de tambores de Montevideo: <https://youtu.be/msU4X4JoApl>.



Vídeo 5. Coreografias

A bailarina e tamborileira Cindy Parreño, natural de Rivera, disse-nos em um *taller* de baile realizado em Bagé que o movimento dos pés, dos quadris e dos braços correspondem a um tipo de tambor. Os pés “dialogam” com a base do tambor *piano*, os braços vão no compasso sincopado do *chico* e os quadris se movimentam conforme o tambor *repique*. Essa informação é amplamente difundida por diversas outras bailarinas que conheci, ainda que em alguns relatos essa relação entre corpo e tambor se manifesta diferentemente. Camila Bro, bailarina da *Comparsa Llave 13*, de Melo, afirma que nem todas as bailarinas que se somam ao corpo de baile sabem exatamente que cada tambor corresponde a uma sensibilidade corpórea distinta, ou seja, “*que los pianos son los pies y que van marcando los pasos, que con el chico vas marcando las caderas y el repique que vos vas moviéndote. Entonces constantemente vos tenéis que estar escuchando*”. Camila acrescenta também a informação de que sempre se começa com o pé direito: “*siempre arrancamos con la derecha y que precisamos estar escuchando cuándo los repiques hacen los cortes*. Trata-se, segundo ela, de um conhecimento que se desenvolve aos poucos, com o passar do tempo, e que “*lo fundamental es disfrutar del baile*”. Esse conhecimento envolve o aprendizado da escuta de cada tambor, porque “*siempre tenemos que estar conectadas, mirándonos y escuchando los tambores*”.

Portanto, os tambores repercutem diferentemente em cada parte do corpo, de modo que as bailarinas precisam dar movimento visual-gestual ao som de cada tambor. Ser bailarina é “*sentir el candombe a partir de la vibración de los tres tambores, chico, repique y piano. Entonces vos cimbras tu cuerpo al compás de esa sintonía en esa vibración, eso es la bailarina*”¹²⁹. Os tambores, por sua vez, respondem ao entusiasmo dos movimentos corporais, de modo que há um diálogo entre a música e a dança. Esse diálogo foi várias vezes ressaltado

¹²⁹ Silvina, bailarina afro de 29 anos de idade, em depoimento à Rodriguez (2015, p. 140-141).

na conversa com Camila, da *Comparsa Llave 13*, sobretudo quando ela me contava sobre a criação de coreografias, papel normalmente desempenhado por uma diretora do corpo de baile:

entonces hay momentos que debemos estar conectados también con los tamborileros, porque incluso en los años anteriores, hicimos coreografías donde las bailarinas pasaban atrás de los tamborileros y los tamborileros se abrían. Entonces tenemos que estar todos completamente conectados y disfrutando también (Camila Bro, *Comparsa Llave13*).

Segundo Manuela Rodriguez (2015), esse diálogo pode ser lido como representações dos papéis complementares de gênero no candombe, desde a perspectiva das mulheres. A relação entre baile e tambor (respectivamente entre mulheres e homens), é uma relação complementar, o que “*posibilita a las mujeres resaltar su valor dentro de la estructura del candombe*” (RODRIGUEZ, 2015, p. 141). Desse modo, muito longe de representarem um simples anexo dos tambores, como muitos ainda acreditam, a experiência das mulheres ao bailar na *comparsa* é o que dá sentido à música dos tambores, canalizando sua energia através de um diálogo com o público (*ibidem*). Para Camila, da *Llave 13*, as relações de gênero, entre bailarinas e tamborileiros, “*es muy natural, porque tenemos que estar unidos. Lo que queremos es disfrutar y para disfrutar tenemos que hacer con pasión, y para hacer las cosas con pasión tenemos que interactuar entre todos*”. Sendo assim, se as bailarinas dançam conforme a intensidade dos tambores, elas são responsáveis por comunicar a experiência sonora dos tambores diretamente com o público, através do movimento corporal e, sobretudo, do olhar direcionado com intenção. Há complementaridade entre os papéis desempenhados entre todos. Diferentemente dos tamborileiros, que são aconselhados a evitar a troca de olhares com a plateia, as bailarinas buscam essa comunicação simpática com o que está dentro e fora da *comparsa*¹³⁰. Nos momentos em que a *cuerda* realiza os *cortes* e *arreglos*, o corpo de quem baila respira e se distrai. É o momento de pegar fôlego para a nova subida dos

¹³⁰ Devo essa informação à Cristina, bailarina *vedette* de Kamunda, à Fabiana Meneses, bailarina *vedette* da *comparsa La Jacinta*, de Montevideo, e às bailarinas *afro* da *comparsa Biricunyamba* de Rivera.

tambores. Assim que os tambores “sobem” novamente, retomando o ritmo acelerado, as mulheres retomam a energia intensa dos movimentos.

Figuras tradicionais

Logo após o corpo de baile, estão o *escobero*, o *gramillero* e a *mama vieja*, considerados as figuras mais tradicionais da *comparsa* (BRENA, 2015a, p. 124). O primeiro é o antigo *bastonero* da época das Salas de Nação. É o responsável por espantar os maus espíritos do grupo e proteger o *gramillero* e *mama vieja* através da performance malabarista e ritmada que realiza com a vassoura (*escoba*). Assim como as bandeiras, o *escobero* (ou *bastonero* ou *escolbillero*) abre os caminhos e limpa a passagem com movimentos mágicos para que a *comparsa* tenha um bom desempenho ao longo do desfile¹³¹. Há também referências ao *escobero* como sendo um antigo vendedor ambulante de vassouras, atividade comum da população negra no período pós-abolição (FERREIRA, *apud* BRENA, 2015, p. 126).

A *mama vieja* é considerada a figura mais importante da *comparsa*, ao lado do *gramillero*, seu companheiro. Segundo a tradição folclórica, ela representa a antiga rainha das nações, mulher sábia cujo arquétipo está associado à Grande Mãe Negra (RABELO, 2014, p. 57). Como rainha da *comparsa*, seu significado está relacionado aos orixás femininos, através do vínculo com as forças da natureza (*idem*, p. 58). O aspecto visual lembra as mães de santo do Brasil. Veste uma saia pomposa, turbante branco ou lilás na cabeça, colares no pescoço e, nas mãos, carrega o inseparável leque. A personagem consegue seduzir a todos quando passa, só pelo poder de sua presença e pelo jeito peculiar de caminhar e bailar. Há muitas variações na literatura sobre as definições da *mama vieja*. A bibliografia consultada (BRENA, 2015a, RABELO, 2014, GONZALES, 2009) aponta, pelo menos, sete aspectos diferentes que caracterizam a figura: representação da rainha na coroação dos Reis Congos, cozinheira negra, vendedora de quitutes, ama de leite das crianças, rezadeira, representação de Oxum, Iemanjá e Iansã. Durante os desfiles, é possível observar a existência de um jogo comunicativo entre a *mama*

¹³¹ Informação dada por Javier “Sopra” Viera em depoimento a Brena (2015, p. 126).

vieja e o *gramillero*. Ambos vêm lado a lado e de vez em quando o velho *gramillero* fica para trás, perde-se na tentativa de seduzir e paquerar as bailarinas mais jovens, fato que lhe ocasiona algumas sanções por parte de sua esperta companheira.

O *gramillero* chama a atenção pelo jeito peculiar de *candombear*. A mim me parece que a qualidade de uma *comparsa* depende muito da qualidade do *gramillero*. Assim como a *mama vieja*, é uma figura que gera também um efeito de fascínio e encantamento muito grande no público. Todos aplaudem com entusiasmo a passagem do casal. O *gramillero*, segundo o folclore *candombero*, é o feiticeiro da *comparsa*, o homem velho, sábio e curandeiro que carrega uma maleta cheia de ervas e gramíneas (*gramillas*). Com bengala, cartola, óculos pretos e barba branca (postiça ou não), realiza um caminhar agitado, trêmulo e curvado, como se estivesse em transe. Volta e meia deixa a maleta cair e demonstra dificuldade para alcançá-la; outras vezes, como disse, se perde entre as jovens bailarinas. Nesse momento, sua dança adquire uma forma provocativa, agindo como um verdadeiro *papelón*, até ser repreendido pela *mama vieja*. Assim como o *escobero* e a *mama vieja*, o *gramilla* é também uma figura emblemática das Salas de Nação do período colonial. Seu *status*, na *comparsa* e perante a comunidade *candombera*, provém do papel que cumpria como médico sucessor do Rei das Salas de Nação. É o velho bruxo curandeiro (RABELO, 2014; BRENA, 2015, GONZALES, 2009).



Figura 28. Gramilleros. Fotos do autor

Em uma das noites dos desfiles de *llamadas*, conheci um *gramillero* em meio ao público que assistia ao espetáculo. Era o momento final das *llamadas* e havia muita gente dançando com euforia, esperando a chegada da última *comparsa* que já se aproximava. Em meio ao ajuntamento de pessoas, eu ensaiava uns passos do *gramillero*, tentando imitar sua dança curiosa, influenciado pela pressão dos tambores *pianos*. Quando eu direciono minha atenção ao bailar do *gramillero*, acabo ouvindo muito mais o som do tambor *piano*, talvez pelo jeito mais “aterrado” de se mover. Nesse momento, um sujeito curioso com “pinta” de *gramillero*, que aparentava ter uns 65 anos de idade, aproxima-se de mim e fala algumas palavras no meu ouvido, mas não pude compreendê-las. De uma hora para outra, sua expressão muda, ele enrijece o corpo e põe-se a bailar como um legítimo *gramillero*, mostrando-me de forma atenciosa os movimentos característicos da figura dramática. Eu tentava segui-lo, mas não tinha muita habilidade para tal. Ele apontava para as minhas mãos, tentando corrigi-las. A mão deve ficar meio enrijecida e o braço que segura a

bengala deve estar mais à frente, como se o personagem estivesse sendo levado por ela. A cabeça não pode parar de mexer, de um lado para outro, olhos arregalados, pernas abertas e trêmulas. Porque o “*gramillero va temblando*”, como se costuma dizer, ou seja, vai tremendo o corpo todo conforme a intensidade sonora dos tambores. O outro braço que carrega a maleta com ervas deve ficar enrijecido como o de um robô. Pergunto ao velho *gramillero* se ele desfila em alguma *comparsa* e ele responde que sim, “*de la Colônia*”, e continua me explicando e dizendo que o *gramillero* “*es una figura, un personaje histórico*”. E acrescenta: “*pero no necesito estar en la comparsa para ser gramillero, yo soy un gramillero, yo soy una figura*”.

Na ocasião, a frase do *gramillero* me soou reveladora. Esses personagens tradicionais do candombe não são, como poderíamos imaginar, totalmente separados das pessoas que os representam. Quer dizer, os sujeitos não apenas “representam” o *gramillero*, o *escobero* ou a *mama vieja* durante as *llamadas*; eles devêm *gramillero* e *mama vieja* porque demonstram possuir as características dos personagens perante a percepção da comunidade à qual estão inseridos. Foi o que pensei quando encontrei o velho *gramillero* à paisana, no meio da plateia que assistia aos desfiles. Mesmo não vestindo o figurino do personagem, ele me parecia ser um *gramillero*. A fantasia não é um disfarce, mas tem continuidade com a própria característica da pessoa. Você não veste a roupa do *gramillero*, você é ou se torna um *gramillero*. Há, portanto, uma relação de continuidade entre a posição que a pessoa ocupa no ritual das *llamadas* e a posição que ocupa na vida cotidiana. Por isso não é qualquer um que pode atuar nessa posição em uma *comparsa*. Há um longo caminho até você chegar a essa importante posição, e vai depender do modo como você conduz sua vida com sabedoria e do modo como a comunidade lhe percebe. Isso porque a performance do *gramillero* exige uma habilidade genuína, um processo de aprendizagem que se dá ao longo de um trajeto de vida.

Além disso, a performance das três figuras principais do candombe não são, como comenta mais adiante Gustavo Fernández Zeballos, uma simples pantomima, ou seja, um teatro gestual que se utiliza da mímica. Porque, de fato, o *gramillero* e a *mama vieja* não são “personagens” que levam nos gestos performáticos uma mensagem direta ao público. O ato performático do *gramillero*

nos envolve e nos seduz por sua condição inapreensível. São gestos enigmáticos que se assemelham à qualidade do transe e da possessão, é “expressão espiritual”, uma descida das divindades que tomam de assalto o corpo humano, como podemos ver no admirável relato coletado por Velentina Brena:

Son personajes que en el candombe deben materializar una manifestación espiritual, una cosa muy fuerte, una cosa que no es una pantomima [...] es una expresión espiritual, es una cosa que sucede. Claro vos le ponés unos lentes negros, una barba, al tipo ese lo vestís de frac, guantes ¡ni lo ves! El tipo está temblando, le vino un ataque, se abre de piernas, clava el bastón, se contorsiona, hace unos movimientos increíbles, y vos estás acostumbrado, es una postal de Montevideo, aplaudís en la avenida, y la tipa le hace viento con el abanico y hace una sonrisa y hace un movimiento super particular también, vos no ves nada de lo que está sucediendo, digo, a los ojos de vos como ciudadano normal, pero allí hay un ritual chamánico, hay una incorporación de espíritus, al tipo le están pasando cosas, le están sucediendo cosas, lleva su maleta y viste como médico colonial como haciendo burla a lo que sería un médico con sus medicamentos de laboratorio, se está curando a sí mismo, tal vez de alguna dolencia en un ritual, que sé yo... entre otras cosas, la mama vieja lo trata de disimular, porque es un papelón. (Gustavo Fernández Zeballos, em depoimento a BRENA, 2015, p. 123-124).

A passagem da *cuerda de tambores*

Depois que passam as figuras tradicionais do candombe e as vedettes, é chegada a vez dos tambores, ala ocupada majoritariamente por um público masculino. Em período de carnaval, a quantidade de tambores em cada *comparsa* pode variar de 40 a 70. Os músicos se apresentam com rosto pintado e vestimenta típica: usam chapéu de palha colorido, *dominó* (jaleco), *bombachudo*, meias pretas, *zapatillas* (alpargatas) e fitas (*cintas*) brancas ou vermelhas amarradas nas canelas, uma referência à violência física sofrida na época da escravidão (*cintas* vermelhas se referem ao sangue, e as brancas, à exposição dos ossos). Se a reação do público começa já na passagem dos *portaestrellas* e *porta-medialunas*, aumentando com a chegada das bailarinas e figuras tradicionais, a vibração sonora dos tambores corresponde ao clímax do evento. E a intensidade de toda essa efervescência coletiva depende, sobretudo, de como a *cuerda suena*. Assim que a *comparsa* passa, logo é possível escutar

comentários e julgamentos diversos sobre a performance dos tambores emitidos por quem assiste e desfruta do espetáculo. Os comentários são tanto mais positivos quanto mais se aproximam de ideias que misturam percepções e sensações relativas à força e à garra do grupo. Por exemplo: “*Valores de Ansina rompió todo esa noche*” (ou seja, a *comparsa* quebrou tudo, detonou, rompeu); ou então: “*la cuerda metió p’adelante*” (a *cuerda* tocou com garra, tocou pra cima, com força, com velocidade, sem deixar o ritmo cair).

Ao longo da passagem de uma *comparsa* pela avenida *Isla de Flores* é possível observar variações do ritmo dos tambores. Como disse anteriormente, no início do desfile algumas *comparsas* começam com um estilo mais lento, tipo *milongón*, e só mais adiante os *pianos* começam a *llamar* outros *pianos*, de modo que os *repiques* também respondem aumentando a força e a velocidade, chamando a *cuerda* para subir e aumentar a intensidade. Dedicarei um capítulo em específico para tratar com mais atenção da base rítmica dos três tambores e da forma dos seus diálogos, de modo que aqui nos detemos unicamente na percepção sobre quem está na plateia. Chama a atenção a maneira como os tamborileiros caminham com os tambores, com passos mais ou menos sincronizados entre eles. Muitos denominam esse movimento de “*paso cadena*”, o qual lembra o caminhar de pés acorrentados, remetendo assim às formas da violência escravocrata: passos curtos e arrastados, com pouca distância entre os dois pés. O passo é sincronizado ao compasso 4x4 do rítmico *candombero*, de modo que o pé direito (para outros o esquerdo) marca o tempo 1 e 3, enquanto o pé esquerdo (para outros o direito) equivale ao tempo 2 e 4. Ou seja, a marcação do tempo corresponde à variação intercalada dos passos: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 e assim sucessivamente até final do percurso.

O toque dos tambores e o esforço performático dos músicos ficavam mais intensos do meio para o final do percurso. A subida dos tambores e a execução dos *cortes* acontecem mais precisamente quando os tamborileiros chegam às ruas do bairro Palermo, onde há um público “*más candombero*”. Algumas *comparsas* escolhiam lugares diferentes da avenida para realizar os *cortes*. Naquele dia, Matheus e eu não conseguíamos identificar o que motivava essa escolha, se era a presença de um público mais entusiasmado e participativo, se era a estrutura do arranjo com tempo musical determinado e previamente

planejado ou se o motivo tinha que ver com a especificidade de determinados pontos cartográficos da avenida.

Algumas *comparsas* decidem realizar os *cortes* no ponto mais iluminado da avenida, onde se encontram as câmeras televisivas que transmitem as *llamadas* ao vivo. O momento dos *cortes*, como podemos ver no vídeo da *Sarabanda*, não é uma prática tradicional no candombe, conforme depoimento do nosso amigo Guillermo. Os *cortes* correspondem a um tipo de variação rítmica no arranjo musical dos tambores e são ensaiados em função da competição do carnaval, pois os músicos consideram um momento de maior apreciação por parte do público, que por sua vez costuma aplaudir com grande entusiasmo esse momento de *cortar*. Os *cortes*, como a própria expressão indica, equivale a uma interrupção da constância rítmica do candombe (no carnaval brasileiro chamamos esse momento de “paradinha”). Nesse momento, a *cuerda* de tambores parece se desarmar, alguns tambores param de tocar, os tamborileiros se ajeitam, é um momento de respiro. Logo em seguida, os músicos dão início ao toque mais ensaiado, uma forma musical *arreglada* que proporciona uma variação no ritmo da *comparsa*, intercalada com batidas de *madera* (clave), ou seja, quando o *palo* (baqueta) repercute na madeira do tambor. Cada *comparsa* cria o seu próprio arranjo de *cortes*, introduzindo inclusive ritmos que remetem a outros estilos musicais. Nesse momento é possível ouvir melhor a conversação entre os tambores. É comum que nos momentos de *corte* os tambores *chicos* fiquem soando sozinhos, junto ao ritmo da *madera*. Pode haver também um momento solo para os graves do tambor *piano*. Os *repiques* entram depois para *llamar* os demais tambores e retomar o ritmo tradicional do candombe. Quando a *cuerda* volta ao padrão característico, bailarinas retomam o passo básico aumentando o entusiasmo do público, ou seja, trata-se de um momento de extrema efervescência¹³².



Áudio 6. Cortes

¹³² Ouvir som dos cortes: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/cortes-c1080/s-JikIj>

A performance dos músicos envolve aquilo que Ferreira (1999) denominou de “*ethos guerrero*”, um comportamento heroico que se manifesta no gesto aguerrido, na seriedade, na força, na extrema concentração *hacia adentro* e nas expressões faciais mais sisudas que denotam sensações de sacrifício. Diferentemente das bailarinas e demais integrantes da *comparsa*, os músicos olham poucas vezes para o público espectador e dificilmente esboçam sorrisos. Segundo Ferreira (1999, p. 104), com base nas pesquisas históricas de Alfaro (1998), a postura combatente dos tamborileiros tem relação com processos históricos protagonizados por negros que ocupavam a infantaria do exército nacional uruguaio no início da República (1829) como soldados e/ou prisioneiros de guerra. Pode ser compreendido também conforme processos históricos anteriores, dados por inúmeras batalhas nas sucessões de dinastias africanas (FERREIRA, 1999, p. 104). Para Ferreira, esse processo tem continuação, enquanto “persistência cultural”, nos gestos dos tamborileiros durante a apresentação, fazendo com que o conjunto dos tambores, denominados de *cuerda*, assumam o sentido de uma formação militar em marcha, semelhante aos antigos esquadrões de guerreiros africanos. Esse dado justifica, ainda segundo Ferreira, a escolha do nome das primeiras *comparsas* formadas ao longo do século XX: *Guerreros Africanos*, *Guerreros de las Selvas Africanas*, *Guerreros del Congo*, *Guerreros del Sud* etc.

A performance dos tamborileiros durante a marcha pela avenida pode ser descrita por uma série de fatores que denotam uma alteração no comportamento emocional dos músicos. Esse comportamento sugere características semelhantes ao transe, embora os tamborileiros não descrevam a experiência emocional nestes termos conceituais. A dificuldade de verbalizar e explicar o que acontece durante o toque sugere sensações especiais proporcionadas pela vibração enérgica do som, pela força que se aplica ao golpear o couro, pela expressão de dor ocasionada pelo peso do tambor pendurado ao corpo, pelos olhos fixos e arregalados, os lábios apertados e o rosto franzido, o que

demonstra um estado máximo de concentração “hacia adentro” ou de “*perdida del yo*”¹³³ (FERREIRA, 1999, p. 114).



Vídeo 6. Expressões faciais na cuerda

Esse comportamento está imortalizado num trechinho cantado da famosa música *Baile de Candombe*, do grupo *Afroandombe*, de Buenos Aires, frequentemente citado por tamborileiros para expressar o que acontece quando se ouve ou se toca um tambor:

*Cuando yo siento un tambor
Yo no sé lo que me pasa
La sangre se me alborota
Y el santo me quiere dar*¹³⁴

A conduta especial dos músicos pode muito bem ser estendido às reações do público durante a passagem dos tambores. A força e a intensidade dos tambores despertam-nos uma atitude de alerta, de modo que nosso corpo começa a dar respostas ligeiras e precisas para inúmeras situações. A percepção é de que toda a atmosfera do bairro muda repentinamente e as pessoas entram numa nova frequência, num novo tempo e espaço. Os olhares se cruzam com outras intenções, os corpos dançam e se agitam de alegria, há liberdade nos gestos e o corpo vibra como se estivesse elétrico. Se a passagem dos tambores é um momento de efervescência coletiva, estamos falando então de um ambiente energético que potencializa as vitalidades do corpo. Inclusive, essa sensação do “corpo elétrico” se mantém por muito tempo e se torna até mais perceptível quando chegamos em casa e nos recolhemos para dormir. Ao fechar os olhos ainda podemos sentir a ressonância dos tambores no corpo e o

¹³³ Fiz uma breve seleção com imagens em vídeo que mostram as expressões faciais no interior da *cuerda* de tambores. As imagens foram gravadas em 2019 durante as *llamadas* do bairro *Ciudad Vieja*, em Montevideo. O vídeo está disponível em <https://youtu.be/mpx7CAFhLs>.

¹³⁴ A música está no álbum *Suena el Río*, gravado em 2001, e pode ser ouvido por completo no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=mweS3650g8Q>

ritmo mais acelerado do coração. A dificuldade de dormir se manifestou inúmeras vezes quando eu voltava para casa depois de tocar ou assistir alguma *salida de tambores* ou *llamadas*. O som se mantinha ainda muito presente e vivo, assim como a sensação do corpo trêmulo e vibrátil, de modo que eu sentia dificuldades para relaxar e dormir, mesmo exausto, dada a intensa estimulação provocada pela frequência sonora.

A intensidade sonora dos tambores gera também uma atmosfera de tensão no ambiente. Numa das noites do desfile de carnaval, já na passagem da última *comparsa*, o público espectador pulou as grades de contenção para acompanhar o grupo até o trajeto final. Na impossibilidade de conter o entusiasmo, a multidão permaneceu caminhando atrás dos tambores. Nesse momento a polícia decidiu agir, formando um cordão para que as pessoas não avançassem para o interior da *comparsa*. A alegria da festa convivia com um clima de tensão cada vez mais crescente. Os mais ousados jogavam de longe garrafas de cerveja na polícia, uns começavam a correr de um lado para outro, muitos outros continuavam dançando, pois os tambores não param. Por um breve momento, a avenida virou um campo minado, as crianças se assustaram e as famílias fecharam as janelas e portas de casa. A festa é disruptiva e as forças da ordem tentam contê-la, sempre em vão. O candombe é uma força sempre viva e revoltosa, por isso os tambores nos exigem presença, um corpo também vivo e atento que se manifesta em estado de guerrilha.

Corpo e ambiente

Procurei apresentar neste capítulo alguns aspectos gerais do ambiente dos desfiles de *llamadas* do carnaval montevideano. Busquei mostrar também como as *comparsas* e *agrupaciones de negros y lubolos* se organizam, se estruturam e se apresentam diante de um numeroso público que ocupa a emblemática Av. Isla de Flores, nos bairros Sur e Palermo. A posição de espectador no desfile de *llamadas* marcou minhas primeiras entradas em campo e, conseqüentemente, minhas primeiras impressões sobre o evento ritual dos tambores no ambiente considerado o berço do candombe em Montevideo. As descrições feitas ao longo do capítulo foram tomadas e editadas de meus

registros de campo, em textos, áudios e imagens, aos quais foram acrescentadas conversas posteriores com bailarinas, tamborileiros e outros integrantes de *comparsas* diferentes. Mesmo que algumas imagens e conversas tenham sido extraídas de outros contextos, diferentes dos desfiles de carnaval, elas nos interessam porque enriquecem e dão consistência às descrições com elementos considerados importantes para os próprios sujeitos que integram as *comparsas*.

A participação como espectadores do desfile permitiu-nos transitar pela cartografia da avenida, acompanhando tanto as reações do público quanto as vinte e quatro *comparsas* que se apresentaram naquela noite. A ideia de movimento se apresenta, uma vez mais, como modo característico do ato de interagir e conhecer. Pois foi através da circulação por diferentes ambientes do bairro, acompanhando a passagem dos grupos através de um movimento vagante, que foi possível detectar informações variadas do espetáculo das *llamadas*, bem como perceber a existência própria de uma temporalidade *candombera* no simples passeio *milongón* pelo bairro. A condição para se conhecer a experiência dos tambores em noite de *llamadas* dependia do ato de caminhar pela avenida em meio à multidão, circular por fora dela, atravessar uma passagem difícil, livrar-se de situações inoportunas, subir nas janelas, pendurar-se nas grades ou mesmo conquistar um lugar nos terraços dos prédios.

Com o movimento trilhado no percurso da avenida, foi possível também considerar as ambiências sonoras e visuais dos desfiles protagonizados por diferentes *comparsas*. Considero a noção de “ambiência” como fundamental para as formas de percepção das *llamadas* de candombe. Utilizo-a para fazer referência não apenas ao ambiente físico onde as *llamadas* se realizam, mas também à atmosfera festiva que os envolve, própria do espírito carnavalesco. Ambiência como percepção do ambiente a partir do campo de forças energéticas que o compõem e que, por sua vez, me interessam, me envolvem e me afetam. O ambiente e sua atmosfera (ou seja, a ambiência) remetem-nos à qualidade da experiência sensorial vivenciada por meio de cores, luzes, ritmos, ressonâncias, sensações e vibrações. Essa experiência sensorial se manifesta, como se pôde notar em algumas passagens do texto, nos áudios e vídeos mencionados, por estados emocionais de arrebatamento e maravilhamento produzidos pela

manifestação atmosférica do ambiente no evento dos tambores. A própria avenida Isla de Flores, lugar emblemático para a manifestação do candombe, é percebida pelos praticantes como zona que lhes permite “*un viaje energético*”¹³⁵.

Concebo a noção de “atmosfera” tal como foi elaborada na nova estética ecológica de Gernot Böhme¹³⁶ (1993, p. 114), ou seja, não apenas como propriedade de um lugar ou de um espaço, mas como resultado da relação entre “qualidades ambientais e estados humanos”, relação esta que questiona as fronteiras entre sujeitos e objetos, pessoas e lugares. Dito de outro modo, atmosfera é aquilo que experimentamos corporalmente quando entramos em relação com coisas e ambientes: “*Atmospheres are evidently what are experienced in bodily presence in relation to persons and things or in Spaces*” (BÖHME, 1993, p. 119). Se a atmosfera requer a presença corporal, é possível então explorar as intensidades dessa presença mediante as sensações que temos diante dos acontecimentos situados em um determinado ambiente.

A noção de atmosfera foi também decisiva para o entendimento do fenômeno da comunicação entre corpos no movimento da dança, estudado com afinco por José Gil (2013). Para ele, os corpos têm sua própria maneira de comunicar o sentido de um movimento por meio da dinâmica da atmosfera, sem precisar dos recursos da representação. Trata-se de uma espécie de “captura recíproca” de forças transmitidas de um corpo a outro, mesmo que em distância. Tal como na concepção de Böhme, a atmosfera segundo Gil (2013, p. 110) “tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças.” Mais do que um meio ou contexto, a atmosfera é um “prolongamento do corpo no espaço” que não se limita à consciência. Trata-se, em suma, de um território de “forças de afeto” e “forças de contágio” (GIL, 2013, p. 110).

¹³⁵ Mara Viera, em depoimento a Brena (2015a, p. 153).

¹³⁶ A partir da ecologia, a estética se desenvolve diferentemente da sua tradição clássica kantiana ou mesmo das suas versões posteriores apresentadas por Adorno e Lyotard. A velha estética, segundo Böhme (1993, p. 114), assentava-se não no domínio da experiência, mas no da linguagem comunicativa, fruto da predominância da semiótica na teoria da arte. Estava preocupada, portanto, não com a experiência sensível ou com a produção de atmosferas, mas com os juízos, discussões e julgamentos discursivos.

Considero assim que as *llamadas* de candombe se caracterizam, entre tantas outras coisas, por produzir atmosferas que se transformam conforme os movimentos de deslocamento realizados no ambiente. Esse movimento está relacionado à performance da *comparsa* durante o cortejo ou desfile, bem como aos gestos performados por bailarinas, figuras e tamborileiros. As qualidades ambientais e humanas – em suma, as atmosferas – variam, portanto, segundo a qualidade do efeito produzido pela execução sonora, ou, como se costuma dizer, pela maneira como a *cuerda suena*. Essa expressão bastante recorrente indica que estamos lidando não apenas com processos significativos ou com signos passíveis de decodificação que remetem a representações operadas pela mente de um sujeito cognoscente. Estamos lidando também com coisas que *suenan*, isto é, que soam, ressoam, reverberam e vibram. E se ainda quisermos compreender o sentido sempre inacessível dos acontecimentos é necessário estar atento a essa “ressonância fundamental” das coisas, como sugeria Nancy (2002, p. 19): “é necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que além disso ressoe (...), enquanto fundo, enquanto profundidade primeira ou última do próprio sentido”¹³⁷.

Como já se pode notar, há nesse processo de conhecer e vivenciar o candombe alguns elementos que definem pressupostos básicos tanto da “estética ecológica” de Böhme (1993) como da “ecologia da percepção” de James Gibson (1986), marcadas pela indissociabilidade entre agir e perceber, entre movimento e conhecimento, entre pessoas e ambientes. A abordagem “ecológica” que marca o arcabouço teórico desses dois autores faz referência, cada um à sua maneira, à reciprocidade entre corpo e ambiente tal como existe na dinâmica de um ecossistema, onde natureza e cultura se fundem numa coisa só. Na ecologia de Gibson, por exemplo, o interesse se volta para a percepção de um sujeito ativo e engajado num ambiente que lhe oferece, por ressonância direta, um conjunto variado de informações, eventos, objetos, sons, luzes, superfícies etc., o que ele chama, de maneira original, de *affordances*¹³⁸.

¹³⁷ Estar à escuta é estar na borda do sentido: “Être à l’écoute, c’est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d’extrémité, et comme si le son n’était précisément rien d’autre que ce bord, cette frange ou cette marge” (NANCY, 2002, p. 21).

¹³⁸ Trata-se de um termo inventado por Gibson para se referir às qualidades do ambiente percebidas pelo agente, ou seja, refere-se a tudo o que o ambiente oferece/provém/fornece ao animal: “The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or

Diferentes elementos de um ambiente, sua superfície, seu *layout*, seus objetos etc., permitem diferentes comportamentos para diferentes seres (animais e/ou pessoas). Em todo caso, a maneira com que percebemos o mundo é orientada pelas ações que estabelecemos com esses elementos. Uma janela pode ser usada para ventilar e permitir a entrada do sol, mas também pode servir de balcão de bar em noite de *llamadas*. A ideia de ressonância é usada por Gibson para contrapor o entendimento corrente de que o sujeito receberia passivamente essas informações do ambiente por meio de uma relação física causal ou mesmo por transferência mental. Aqui a percepção não advém de estímulos externos, como se os nossos sentidos fossem receptores passivos, mas de uma atividade de engajamento ressonante com o ambiente, a qual perpassa o corpo todo.

Esse engajamento se refere ao movimento que realizamos ao longo de um trajeto, a partir do qual é possível perceber as informações variantes do ambiente. Os pontos de observação, longe de serem fixos, são sempre “linhas de locomoção” (*lines of locomotion*). Nas palavras de Gibson:

As the observer moves from point to point, the optical information, the acoustic information, and the chemical information change accordingly. Each potential point of observation in the medium is unique in this respect. The notion of a medium, therefore, is not the same as the concept of space inasmuch as the point in space are not unique but equivalent to one another. (GIBSON, 1986, p. 17).

Se as qualidades do ambiente mudam conforme as linhas de locomoção praticadas por um sujeito ativo, as ações desse sujeito não são também puros reflexos sensoriais desse ambiente. Gibson questiona a ideia de sensação como mera resposta operada pela mente àquilo que sentimos em um ambiente. Sentimos o ambiente não porque temos sensações e sim porque detectamos as informações desse ambiente como seres vivos integrados a ele (GIBSON, 1986, p. 149). Longe de serem consequências de fatores externos ou representações internas cognitivas, as sensações devem ser repensadas como atividades exploratórias nos termos da percepção ecológica, ou seja, como mecanismos de

furnishes, either for good or ill. The verb to afford is found in the dictionary, but the noun affordance is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment” (GIBSON, 1986, p. 127).

orientação, detecção, atenção e seleção de informações. Isso envolve a integração de todos os sentidos postos em ação, ou seja, envolve a inseparabilidade entre corpo e mente, ação e percepção, organismos e ambientes.

Não tenho intenção de explorar em profundidade a vasta e difícil obra de Gibson, situada no campo da psicologia, pois seria uma tarefa por demais ousada para a qual não me considero preparado. Meu interesse por ele é recente e desde o início ficou subordinado à leitura crítica que Tim Ingold fez de sua obra. A abordagem gibsoniana da percepção ecológica, como se sabe, marcou profundamente o pensamento antropológico de Tim Ingold, servindo de suporte analítico para o desenvolvimento de uma perspectiva ontológica na antropologia. Desse modo, os usos que faço do seu mapa conceitual são gerais e um tanto superficiais, e servem apenas para situar as reflexões apresentadas neste capítulo e mostrar o quanto o evento das *llamadas* de candombe transcorre de maneira interdependente ao ambiente em que é praticado e percebido. Pois a maneira com que percebemos a performance das *comparsas* foi orientada pelas ações que realizamos no evento das *llamadas*, dadas pelo deslocamento praticado na avenida. A passagem das bandeiras, das bailarinas, das figuras tradicionais e da *cuerda* de tambores correspondem a diferentes *affordances* e, por isso, suscitam diferentes respostas corporais por parte do público. Como diria Ingold (2015, p. 2015a), “por estar imerso no fluxo do meio, o corpo é iluminado, sonorizado e extasiado”. Desse modo, as ações dos integrantes da *comparsa* e a relação da audiência com esse ambiente e com as performances dos *candomberos* devem ser percebidas como mundos ontologicamente integrados. O ambiente aqui não é, portanto, aquilo que circunda a pessoa ou outro organismo qualquer, posto que não há fronteiras entre uma coisa e outra. O ambiente não é um lugar estático que está fora de nós, mas é parte de um emaranhamento de linhas e trilhas entrelaçadas (textura do mundo) que os seres criam em suas relações (INGOLD, 2015a, p. 120).

Valendo-se em grande parte das questões oferecidas por Gibson, Ingold pôde atualizar e reformular radicalmente problemas práticos e teóricos próprios do campo antropológico, cuja repercussão foi a expansão significativa desse campo em direção ao diálogo mais profundo com outras áreas do conhecimento.

O diálogo que mais nos interessa aqui é, notadamente, aquele que permitiu a Ingold (2018) pensar a antropologia à luz da educação, ou melhor, pensá-la como prática de educação e como modo de presença no mundo. Presença esta que abrange o aprendizado com as pessoas com quem convivemos em “trabalho de campo”, bem como com os ambientes onde nos situamos e com os objetos e artefatos que manipulamos. A antropologia, para Ingold (2019b, p. 13) “é um compromisso de aprender fazendo, semelhante ao do aprendiz e aluno”. Não se trata, diz ele, “de interpretar ou explicar o comportamento dos outros”, mas de “compartilhar da sua presença, de aprender com suas experiências de vida e de aplicar esse conhecimento às nossas próprias concepções de como a vida humana poderia ser, das suas condições e possibilidades futuras” (INGOLD, 2019b, p. 10).

Baseando-se nos pressupostos de Gibson de que a percepção é uma atividade exploratória ativa, Ingold mostra, portanto, que a aprendizagem faz parte desse sistema perceptivo de ação, envolvendo a incorporação de habilidades criativas sempre compartilhadas com outros seres, vivos ou não. Para Ingold (2015, p. 151, *grifo do autor*), “toda ação é, em graus variados, *habilidosa*:

A essência da ação não reside na premeditação (...), mas no estreito acoplamento do movimento corporal e da percepção. (...) O praticante habilidoso é aquele que pode continuamente sintonizar seus movimentos com as perturbações no ambiente percebido sem nunca interromper o fluxo da ação. Mas essa habilidade não vem pronta. Ao contrário, ela *se desenvolve*, como parte integrante do próprio crescimento e desenvolvimento em um ambiente. (INGOLD, 2015, p. 151-152, *grifo do autor*).

Trata-se, portanto, de uma aprendizagem atravessada pelo fluxo de coisas que compõem o ambiente: sons, luzes, cores, atmosferas, texturas, objetos etc. Assim é que podemos falar, com Ingold, de uma prática ecológica da aprendizagem que contempla a coexistência ativa dos múltiplos sentidos, abordagem esta que nos acompanhará ao longo de todo o trabalho.

A escuta como experiência de participação

Com base nestas considerações teóricas, creio que já seja possível situar melhor as situações apresentadas neste capítulo, tendo como foco inicial a possibilidade do aprendizado da escuta nas *llamadas* dos tambores. A dimensão da escuta se manifesta aqui como forma de detectar presenças e forças sonoras que compõem, de maneira geral, os desfiles de *llamadas*. Mas sua importância não se resume a isso, pois os tamborileiros a consideram também uma habilidade imprescindível para o aprendizado da música dos tambores e seus padrões rítmicos, como veremos nos próximos capítulos. Se, no candombe, a escuta tem valor de iniciação à música do candombe, ela também nos possibilitou, enquanto forma perceptiva, uma orientação primeira ao ambiente próprio das *llamadas*.

As gravações sonoras que elaborei durante o percurso movente na avenida, apresentado em 2019 na 1ª Mostra Sonora da XIII Reunião de Antropologia do Mercosul¹³⁹, mostra que as informações trazidas pelo som são produtos de uma interação com o ambiente. A escuta, enquanto abertura ao mundo sonoro, obedece, assim, à ordem da participação, da partilha e do contágio (NANCY, 2002, p. 27). Mais ainda, como sugeriu o comentário de uma participante daquele evento, essa gravação mostra a possibilidade, não apenas de escutarmos as coisas, mas de sermos também essas mesmas coisas. Na verdade, mais do que uma semelhança absoluta entre o que ouvimos e o que de fato acontece, o que ocorre parece ser uma espécie de fusão sensorial entre uma coisa e outra. Essa impressão que temos ao ouvir o áudio ocorre, talvez, por conta mesmo da forma com que eu pude “registrar” esses sons, sem me distanciar dos acontecimentos. Por conta mesmo da dificuldade de gravar em um ambiente com grande concentração de pessoas, o gravador de voz foi posto no bolso na minha camisa e permaneceu ligado aí por um longo período, acompanhando meus passos desde a chegada na avenida, passando pela concentração dos tambores no local de largada das *comparsas* e depois quando decidimos, Matheus e eu, circular com dificuldade por determinados trechos da avenida. É possível perceber, inclusive, sons abafados, vozes de intensidades

¹³⁹ Ouvir o áudio do percurso na avenida: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/mostra-sonora-ram-os-tambores-estao-chamando>

variantes, gritos de entusiasmo e ruídos de objetos que informam sobre o meu movimento num ambiente de grande aglomeração, onde as pessoas me empurravam e espremiavam meu corpo junto com o gravador.



Áudio 7. Percurso Isla de Flores

Há nisso tudo um sentido rítmico e sensorial que transforma minha presença em estado de fluxo, onde tudo conflui, onde tudo vira som e meu corpo vira música. O gravador incorporado ao corpo, ou melhor, o gravador como prolongação do meu corpo, oferece indícios da dimensão precisa e ao mesmo tempo confusa dos meus gestos, da minha voz, das minhas emoções, da minha respiração... Caminhar e gravar não são, pois, coisas dissociadas, de modo que o som se configura aí como desejo de atravessar as coisas e de ser atravessado por elas, a ponto de nos tornarmos uma coisa só. Não se trata, pois, de escutar o som, mas, tal como na definição precisa de Ingold, “escutar *no* som”. Isso quer dizer que, para Ingold (2015, p. 208, *grifos do autor*), o som não é aquilo que percebemos mental ou materialmente, mas é um “fenômeno de *experiência*”, resultado da nossa imersão no mundo: “o som não é *o que* ouvimos, assim como a luz não é *o que* vemos”. Pois o som, diria Ingold (2015, p. 208, *grifo do autor*), “não é o objeto, mas o meio de nossa percepção. É aquilo *em que* ouvimos”.

Essas considerações fazem parte do que podemos chamar, novamente, de uma perspectiva ecológica da percepção sonora (VEDANA, 2018) aplicada às *llamadas* de candombe. Nessa perspectiva, o evento dos tambores em noite de carnaval existe não como resultado da nossa atribuição subjetiva de sentidos e significados sobre ele, mas como parte da maneira como nos orientamos no ambiente e diante dos acontecimentos. É a partir do engajamento prático com o ambiente que podemos falar da aprendizagem da escuta e de outras habilidades perceptivas estimuladas pelo evento das *llamadas*. Viviane Vedana mostra, com base nas suas etnografias sonoras realizadas em feiras livres de Porto Alegre e na pesca da Tainha numa região de Florianópolis (SC), como a abordagem

ecológica pode ser interessante para compreender as relações inscritas nesses ambientes. Segundo ela,

essa perspectiva ecológica da percepção sonora nos orienta a ter em conta que o som não é apenas um conjunto de ruídos que fazem parte compulsoriamente de eventos ou cenas das quais participamos, mas são indícios de interações e ações específicas, com desdobramentos temporais e espaciais que nos informam sobre as dinâmicas estudadas (VEDANA, 2018, p. 124).

Desse modo, o registro sonoro não é, para Vedana, apenas uma técnica “a ser aplicada em qualquer espaço do mesmo jeito”, mas se constitui, seguindo os passos de Ingold (2012) e de Gibson (1986), num processo de “descoberta orientada” que permite conhecer o ambiente, as relações, os eventos “a partir das formas de se relacionar com as coisas” (VEDANA, 2018, p. 127). Há, portanto, “um *continuum* de energia entre o ‘evento fonte’ e a experiência da escuta” (*idem*, p. 125). A descoberta no trabalho de campo é, para a autora, um modo de aprendizagem (“aprender a ver peixe”, “aprender a fazer a feira”) orientada não apenas pelas informações do ambiente (*affordances*, nos termos de Gibson), “mas também pelo equipamento de gravação que, junto com o pesquisador, conforma um sistema (microfone-gravador-pesquisador-ambiente/práticas/interlocutores etc.)” (*idem*, p. 128). É o que ela define, portanto, como “fazer antropologia *no* som”.

Da representação à expressão ressonante

Como disse anteriormente, a sensação que temos diante da repercussão sonora do evento das *llamadas*, potencializada pela intensidade rítmica dos tambores, é a de continuidade com as coisas, ou seja, de estarmos “misturados” a esse ambiente, em meio aos sons. Essa mesma sensação não ocorre apenas na relação entre atores, audiência e ambiente, mas também no nível interno das *comparsas*, entre seus integrantes e aquilo que expressam ao longo da marcha. Isso explica, a meu ver, as razões pelas quais as performances dos tamborileiros, das bailarinas e das figuras tradicionais da *comparsa* não podem ser entendidas simplesmente na chave da representação (tamborileiros

representando antigos esquadrões de guerreiros africanos, por exemplo). Mesmo o *gramillero*, como vimos anteriormente de forma mais detalhada, não representa um “personagem” cujos gestos podem ser lidos como pantomima. Embora seja ele uma figura cujos sentidos situam-se historicamente desde o período colonial das Salas de Nação, os quais por sua vez remetem a signos africanos específicos, suas expressões e movimentos gestuais não são percebidos como representação dramática literal dessas histórias ancestrais. Em certo sentido, como disse-me um dos *gramilleros* durante os desfiles, não se trata de um disfarce, pois “*yo soy un gramillero*”. Ou seja, as pessoas não interpretam e não representam um personagem histórico, mas elas são esse personagem, elas se confundem e se misturam a ele, formando uma coisa só. Mais do que um sentido metafórico ou simbólico, o que existe na relação do *gramillero* com sua pessoa é uma sensação de *perceptos* e *afectos* (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 229). Entre a pessoa e aquilo que a nomeia de modo figurativo, existe uma relação de complementaridade¹⁴⁰. Esse engajamento do eu com o outro é intensificada pela experiência sensorial.

Os sentidos das ações performadas pelos integrantes da *comparsa* não passam pela representação de um conteúdo a ser comunicado ao público de forma literal. Afirmar o sentido comunicativo dos sons e dos elementos/figuras que compõem a *comparsa* pressupõe a existência de uma mensagem emitida durante a performance sonora e visual das *llamadas*. Mas esse não é o caso de acordo com Ramiro, tamborileiro da *comparsa* Biricunyamba. Em uma conversa sobre as relações entre *comparsa* uruguaia e escola de samba brasileira, ele afirma que uma das principais diferenças entre as duas está no fato de que na primeira não há uma mensagem nítida a ser passada por meio de uma narrativa

¹⁴⁰ Alguns autores denominam essa relação de continuidade como expressão metonímica. Marco Antônio Gonçalves mostra, por exemplo, que o discurso artístico se estrutura de modo diferente da linguagem articulada logicamente. A arte opera por um modo sensorial apoiado nos processos de motonimização, da parte para o todo, o que permite ao espectador se identificar com a forma artística, a qual não apresenta necessariamente um conteúdo. Já a metáfora é percebida como modo de pensar em que a intensidade sensório-emocional é menor ou mesmo está ausente. Desse modo, a partir da análise do cinema sensorial de Serguei Eisenstein, o autor conclui que as manifestações artísticas em geral estariam mais do lado da metonímia do que da metáfora (GONÇALVES, 2013, p. 162). Do mesmo modo, Deleuze e Guattari (1992, p. 229) afirmam que “as figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires.” As sensações se diferem assim do pensamento conceitual: “uma sensação existe em seu universo possível, sem que o conceito exista necessariamente em sua forma absoluta (*idem*, p. 230).

ou enredo cantado, como ocorre nas performances das escolas de samba. Para Ramiro, essa suposta mensagem no candombe tem a ver unicamente com a “*puesta en cena*”, ou seja, com o sentido estético apresentado pelo conjunto das performances das bailarinas, das figuras tradicionais e dos tambores, tanto em seus gestos como em suas cores e movimentos. Ele usou na ocasião a palavra “plástica” para se referir a isso e diferenciar o candombe do carnaval brasileiro, que segundo ele, seria mais narrativo. Embora possamos fazer objeções quanto ao sentido discursivo do carnaval brasileiro, como o fez Cavalcanti (2002), a diferenciação feita por Ramiro é interessante para se problematizar a ideia segundo a qual o candombe seria o portador de uma mensagem com significados precisos. Esse é, basicamente, o modelo representativo: tal som, tal figura representa tal ideia; tal movimento significa tal coisa. A representação envolve também uma operação mental, de maneira que o sentido de um acontecimento se constrói na mente da pessoa, tendo o cérebro que realizar uma operação de decodificação da mensagem, baseada na delimitação precisa de um objeto no mundo, um sujeito cognoscente e uma imagem síntese dessa relação. Mas o público tampouco parece estar preocupado em traduzir literalmente o que os atores fazem nos termos de um conhecimento sobre os conteúdos e as informações históricas que contextualizam suas práticas expressivas. Eles sentem.

Passando ao largo de qualquer sentido representativo, o candombe lida com formas de expressões e gestos que engendram movimentos. Esses gestos dos integrantes da *comparsa* exprimem-se no próprio movimento que o executa e não em algo que está oculto por trás e que precisa ser revelado. Isso quer dizer que os movimentos nada significam em termos precisos, pois são feitos do próprio sentido do gesto, o qual desencadeia estados emocionais mais ou menos intensos, expressos por sensações e ações. Gil (2013, p. 91) afirmou algo semelhante a respeito do movimento dançado do bailarino, que tem por característica dissolver os significados de um signo: “O espectador não vê uma significação (...) tende a mover-se interiormente como o bailarino, torna-se movimento do exprimido para a expressão – movimento que já não remete senão para si próprio”. O espectador não vê unicamente com seus olhos; “recebe o

movimento dançado com seu corpo inteiro” (GIL, p. 91). Não há, portanto, um sentido que possa se situar fora do próprio movimento.

Sendo assim, o movimento *candombeado* do *gramillero*, da *mama vieja*, do *escobero*, das bailarinas e tamborileiros não é representação que remeta a outros sentidos. O sentido do movimento desses atores é o próprio corpo real imerso no fluxo do ambiente. Não suscita pensamentos, mas sensações que levam ao movimento e à ação do espectador. Desse modo, o passo *temblado* do *gramillero*, o *abanico* da *mama vieja*, os braços flutuantes das bailarinas, a habilidade do *escobero* e a força e expressão de sacrifício dos tamborileiros são elas mesmas partes da sensação-sentido, pois todo o corpo se torna expressão. É por isso que experimentamos o candombe “à flor da pele”, como conjunto de forças que faz “*erizar la piel*”. Essas forças atuam pelo fenômeno da ressonância e não da transferência comunicativa: a intensidade dos movimentos e gestos de tamborileiros e bailarinas encontra ressonância no corpo do espectador. Todos são “seres de música”¹⁴¹, “seres de sensação”¹⁴². Sensações estas que se manifestam na pele e na carne.

Portanto, se no capítulo 1, apoiado na bibliografia existente, privilegio a abordagem histórica e conceitual ou mítica, as quais fornecem um sentido restrito à linguagem discursiva dos significados e das “polêmicas candomberas”, neste capítulo, em que apresento minha experiência etnográfica, não trato do acesso explícito e direto aos conteúdos do candombe. Pois quando se coloca esse conteúdo em primeiro plano, como dado previamente estabelecido, deixa-se de fora a materialidade das ações que envolvem a prática do candombe, transformando-o em objeto a serviço de uma operação crítica e interpretativa, um simples reflexo de um constructo intelectual subjetivo e intencionado. A base desse procedimento analítico está na separação entre corpo e ambiente. O resultado é que, assim, o candombe aparece como se fosse uma entidade

¹⁴¹ Conforme Deleuze e Guattari (1992, p. 244) “Os seres de música são como os seres vivos segundo Bergson, que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição...”

¹⁴² Ainda segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 226-227), “os grandes *afectos* criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si”.

abstrata e sempre separada dos usos e práticas que as pessoas fazem dele. Lembremos que a perspectiva de uma estética ecológica, muito proveitosa para pensar a arte *candombera*, está preocupada com a experiência sensível ou com a produção de atmosferas, e não com os juízos, discussões e julgamentos discursivos (BÖHME, 1993, 114).

Isso não quer dizer, no entanto, que os sentidos históricos sejam irrelevantes ou que estejam ausentes nas performances, e sim que estes se manifestam indiretamente por outras vias, mais sensoriais que intelectuais. Não significa também, como assinalou perfeitamente Vedana (2018, p. 135), em contexto diferente do nosso, “negar a produção de representações ou de dimensões simbólicas às sonoridades e à escuta”. Parafraseando a autora, a questão é cuidar para que essas sonoridades e escutas, como fenômenos perceptivos, não fiquem submetidas às representações simbólicas. Essa é a diferença, mencionada por Vedana (*ibidem*), entre a “antropologia dos sentidos”, na qual o som e a escuta são atributos de uma visão de mundo orientada pela cultura e pela sociedade, e a “antropologia sensorial” de Ingold, a partir da qual “o sentido das sonoridades e da escuta se dá nas presenças percebidas nas relações ecológicas, para todos os seres envolvidos na relação” (VEDANA, 2018, p. 135). Ou seja, na abordagem sensorial, o sentido acontece na relação com o ambiente, com os seres vivos e com as coisas, não sendo, portanto, mero produto das representações e da visão de mundo dos sujeitos. Além disso, “fazer sentido”, de acordo com Ingold (2008, p. 39), “não consiste na sujeição da natureza humana às condições sociais (...), mas no envolvimento de pessoas inteiras, umas com as outras e com seu ambiente, no processo contínuo da vida social”. E o discurso, por sua vez, é “uma narrativa entrelaçada de experiência resultante da atividade prática e da percepção”. Os significados que ele produz, como demonstrou Ingold (*ibidem*), “não são somados no ‘topo’ da experiência vivida e corporal, mas residem nos modos pelos quais as tramas dessas experiências são tecidas juntas”. Podemos encontrar os significados dos gestos não porque formamos uma representação interna (mental e intelectual) deles, acrescentando-lhes sentidos, mas porque as ações que os compõem estão intimamente acopladas e sintonizadas com as percepções (INGOLD, 2015a, p. 129 e 131).

Como já mencionei em outro momento, a conduta prática é um valor bastante reivindicado pelos sujeitos *candomberos*, de modo que todo conhecimento se expressa pela experiência direta com os tambores. Se, no candombe em geral, o ato de conhecer depende do ato de fazer, nossa proposta teórica não deve estar, pois, separada da experiência vivida e da elaboração de habilidades corporais *afectivas*. Isso exige que levemos a sério categorias fundamentais do próprio universo *candombero*, frequentemente deixadas de lado pelas teorias críticas¹⁴³, como as relações entre corpo e emoção, razão e paixão, e os sentimentos que envolvem “capacidades corporais de afetar e ser afetado” (CLOUGH, 2007, p. 02), bem como as capacidades que um corpo tem de agir e de se engajar, expressos por uma “vitalidade sentida” (*felt vitality*)¹⁴⁴.

Longe de ser uma atividade meramente mental ou racional, a serviço de um exercício intelectual de decifração de sentidos, o candombe é uma forma de expressão que envolve o corpo inteiro. Mais do que um texto a ser lido, o candombe exige, em primeiro lugar, a habilidade da escuta. Mais do que apreender os sentidos de um discurso, o importante é experimentá-lo. Candombe não se interpreta e não se compreende, se experimenta. Mais do que os sentidos representacionais, o que se sobressai é a dimensão cinestésica e o grau de intensidade e forças em jogo. Sendo assim, as formas de expressão no candombe não se reduzem à lógica do conceito, pois se manifestam como variações contínuas de energia propiciadas pela fusão do pensamento ao corpo e do corpo ao ambiente. Por isso o candombe está mais próximo de um “enigma”

¹⁴³ A perspectiva crítica está preocupada, principalmente, em denunciar as transformações profundas nas culturas tradicionais locais, especialmente nas culturas afro-americanas, promovidas por alguns poucos países hegemônicos no contexto da mundialização da cultura e do “ajuste estrutural” na economia dos países latino-americanos. Entendem assim que o potencial político dessas manifestações acaba por se reduzir a simples objetos de consumo e entretenimento destinado ao gozo, reduzindo seu conteúdo de protesto social a “mero simulacro estético inofensivo” (CARVALHO, 2002b, p. 08). Desse modo, categorias consideradas relevantes para os sujeitos que praticam a música de origem africana, como a importância do corpo, do afeto, das emoções, das sensações, da festa etc., são vistas como “fetiches culturais” decorrentes de uma “ideologia sensualista” imposta por forças de dominação externas.

¹⁴⁴ Os ensaios coletados no livro *The Affective Turn* (A Virada Afetiva), editado por Patricia Ticineto Clough em colaboração com Jean Halley (e com prefácio de Michael Hardt), exploram o interesse recente pela noção de afetividade na teorização do social. Nos ensaios da coletânea, os autores buscam nas linhas de pensamento de Gilles Deleuze, Felix Guattari, Baruch Spinoza e Henri Bergson um caminho possível para a conceituação do afeto, entendido de maneira geral como “auto-sentimento de estar vivo”: “*affect refers generally to bodily capacities to affect and be affected or the augmentation or diminution of a body’s capacity to act, to engage, and to connect, such that autoaffectation is linked to the self-feeling of being alive – that is, aliveness or vitality*” (CLOUGH, 2007, p. 02).

do que da possibilidade de “revelação”, o que vai repercutir nos processos de aprendizagem, os quais passam ao largo de uma compulsão pelo didatismo.

Desse modo, como tentei mostrar neste capítulo, minha aproximação com o evento das *llamadas* de candombe foi marcada pela experiência própria que caracteriza as ações do público engajado e afetivamente aberto aos acontecimentos provocados pelos padrões de energia sonora que circulam, repercutem e ressoam durante o desfile das *comparsas*. Essa experiência remete ao conjunto de respostas corporais potencializadas pelo engajamento nos acontecimentos sociais, sonoros e visuais propiciados pelas *llamadas*. Trata-se de uma relação que passa pelo corpo, pelo movimento de deslocamento na avenida, pelos usos da câmera de celular, do gravador de voz, das conversações simultâneas com outras pessoas, enfim, passa pela relação com as coisas e pessoas do ambiente, com a cartografia da avenida, com os sons, com os olhares, com os gestos. Se, como defende Ingold (2008, p. 03), os sons que ouvimos não descrevem apenas coisas, mas vibrações motivadas por ações e movimentos, a música dos tambores aparecerá para nós, daqui para frente, como parte de um conjunto de ações habilidosas: *enlonjar*, *templar*, *armar*, *caminar*, *llamar*, *subir*, *cortar*. Essas habilidades sensoriais próprias dos tamborileiros envolvem múltiplas presenças materiais: rua, mão, pele, madeira, fogo e sangue.

CAPÍTULO 5

Pele e madeira, fogo e sangue: a matéria sonora dos tambores

Neste capítulo apresento as propriedades materiais dos tambores que dão forma à sua expressão sonora, priorizando os processos artesanais de fabricação e as condições sociais que permitem o encontro da pessoa com o seu tambor. Por meio do conhecimento da matéria sonora dos tambores, feita de peles e madeiras, tem início um processo de construção de afinidades e intimidades entre pessoas e tambores. Esse conhecimento passa pelo aprendizado da troca dos couros (aprender a *enlonjar* ou *emparchar*) e da restauração da madeira deteriorada dos tambores. A partir de descrições etnográficas, mostro a importância dos *palos* e *talíns* no processo de iniciação dos tamborileiros, artefatos e acessórios que suscitam histórias sobre comportamentos disciplinares considerados importantes para nos tornarmos “bons tamborileiros”, além de servir, no caso dos *talíns*, como objeto indispensável para aprender a caminhar com o tambor.

Uma outra dimensão da expressão material do candombe, explorada no presente capítulo, está na presença do fogo e do sangue durante o evento ritual das *llamadas* e *salidas de tambores*. Os usos das mãos para fazer *sonar bien* e sua condição de transformação dada por calos, feridas e marcas de sangue, ocupam uma posição privilegiada na experiência sensorial do candombe, bem como nos processos de legitimação entre tamborileiros. No final do capítulo, veremos que o ato de *templar los tambores* pelo fogo é parte fundante das lições de aprendizagem no contexto ritual e sonoro do candombe. Além de cumprir um objetivo técnico de afinação dos instrumentos, o momento de *templar* é concebido como modo de sintonização entre pessoas e entre tambores, momento imprescindível capaz de fazer *sonar bien la cuerda*.

Pele e madeira

Dentre os instrumentos musicais utilizados nos antigos rituais das *Salas de Nación*, no período colonial, os únicos que sobreviveram e se conservaram no Uruguai, apesar das suas transformações materiais, foram os tradicionais tambores (AYESTARÁN, 1953; OLIVERA-CHIRIMINI e VARESE, 2008, p. 31). Eles marcaram sobremaneira a música popular no país e o que hoje se entende por candombe. Tradicionalmente cercados por uma aura mítica, “*invento de los dioses*” (OLIVERA-CHIRIMINI, VARESE, 2008, p. 31), e dotado de um forte poder expressivo e ressonante, os tambores *piano*, *chico* e *repique* formam, assim, a tríade percussiva com sonoridade e ritmos próprios, inexistentes em outras regiões da América e África. Como disse com orgulho Lobo Nuñez, “*¡es de nosotros!*”.

*Realmente fue lo único que conservamos originalmente en nuestra tradición. Las autoridades estuvieron mucho tiempo diciendo que la tradición de acá era el tango. Si, también eran las chacareras, el pericón, el malambo, la milonga. Pero todos son folclores gauchos que están compartidos con la región, en Paraguay, en Brasil, en Argentina. Lo único que a mí no me pueden reclamar nada cuando yo voy a un festival y toco, es esto, el candombe. Ni los africanos me lo pueden reclamar. (...) ¡Es de nosotros!*¹⁴⁵

Os tambores de candombe se constituem, assim, como a mais legítima e original expressão da cultura afro-uruguaia. Estamos falando de artefatos de madeira em forma de barrica, os quais são percutidos com mãos e *palos* sobre uma pele animal¹⁴⁶. São considerados instrumentos autóctones¹⁴⁷ do Uruguai,

¹⁴⁵ Depoimento extraído do documentário Negro (2016), dirigido por Pablo di Leva e produzido pela Bandido Cine. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jdQlrEpuBT8&t=958s>

¹⁴⁶ São instrumentos denominados de membranofones, segundo classificação sistemática de Erich M. von Hornbostel e Curt Sachs, de 1914, ainda hoje adotada nos estudos antropológicos e etnomusicológicos.

¹⁴⁷ Utilizo a expressão “autóctones” por ser um termo bastante presente no vocabulário de tamborileiros para designar os tambores *chico*, *piano* e *repique* como sendo instrumentos criados e encontrados no próprio lugar onde vivem os músicos-tamborileiros, ou seja, um instrumento legítimo originado em solo uruguaio. A expressão pode levantar dúvidas quanto a essa afirmação, uma vez que o Uruguai não é propriamente uma nação autóctone, posto que é fruto de processos e disputas coloniais transnacionais e fluxos migratórios transatlânticos. Essa dúvida tem gerado controvérsias entre pesquisadores quanto à “verdadeira origem” do candombe, a ponto de alguns demonstrarem, a exemplo de Carámbula (1966), a preferência por caracterizá-lo como cultura genuinamente *rioplatense*, ampliando seu campo de abrangência para outros territórios nacionais. Entre tamborileiros não há dúvidas, entretanto: o candombe é um ritmo afro-americano genuinamente uruguaio.

feitos inicialmente com pesadas madeiras de roble extraídas dos barris de erva-mate, *whisky* e outros insumos que chegavam ao Porto de Montevideo até meados do século XX. Atualmente, a maioria dos tambores fabricados para *comparsas* são compostos por materiais distintos, como tábuas de madeira em *duelas*, couro e metais.

Os relatos de folcloristas, historiadores e antigos tamborileiros apontam que os primeiros tambores eram feitos exclusivamente com madeira e couro, reutilizadas dos barris, sendo que os metais (ferro e alumínio) foram incorporados posteriormente, a partir dos anos 1970. O couro, também chamado de *lonja*, é em sua maioria proveniente da pele de vacas, mas também há tambores feitos com peles de cavalos e potros, especialmente colocados nos tambores *piano*, dada a sua sonoridade mais grave. A escolha do tipo de madeira vai determinar o peso, a sonoridade e a durabilidade do instrumento. E a qualidade e espessura da *lonja* vão incidir diretamente na qualidade do som, variando do grave ao agudo. Atualmente, os tambores são feitos em maior quantidade com tábuas planas de madeiras pino e cedro, por serem mais leves e fáceis de manejar e dobrar durante o processo de construção dos instrumentos.



Figura 29. Peles e madeiras. Fotos do autor.

A tradicional sonoridade do *chico*, *repique* e *piano* é obtida, assim, pela justa combinação entre variados tipos de *lonjas* e *maderas*. A madeira reveste o corpo dos tambores formando uma barriga ou casco levemente curvado, chamado de *panza* (barriga). Esse corpo corresponde à caixa de ressonância do tambor, feita com *duelas* (aduelas) côncavas que são fixadas umas às outras

com cola apropriada para madeira. Essa estrutura é sustentada tanto pela cola quanto pelos aros de metal (*flejes*) colocados ao redor do casco e fixados com *tachuelas* (tarraxinhas), para que a barriga de madeira não se desarme facilmente com o tempo. Em uma das extremidades do tambor, na boca de cima, é colocada a *lonja* ou *parche* (couro), enquanto a outra de baixo (*culata* ou base) permanece aberta para a saída do som. A *boca* deve sempre possuir dimensões maiores que a *culata*. Em alguns tambores, a *lonja* é esticada na boca através de aros de ferro ou alumínio que, por sua vez, permanecem presos por tensores metálicos, torres e parafusos. Outros tamborileiros ainda hoje optam por esticar e pregar a *lonja* diretamente na madeira do tambor, com tarrachinhas (*tachuelas*), sem o auxílio dos tensores e parafusos. Estes são denominados de tambores *clavados*.



Figura 30. Estrutura dos tambores. Desenho e foto do autor.

Essas informações de características morfológicas têm importância para nós, pois são partes de um saber e de um vocabulário (êmico e ético) próprio do universo *candombero*. Os tamborileiros dizem que a qualidade de um tambor não se mede pela aparência e sim pela propriedade e composição interna de

seus materiais, a qual informa o modo como a estrutura foi montada. Quando Miguel, tamborileiro da *comparsa Kalema*, convidou-me para ver alguns tambores usados que estavam à venda em sua casa, na rua Santiago de Chile, no bairro Palermo, ele estranhou a maneira como eu observava e manuseava os instrumentos. Ele provavelmente percebeu meu escasso conhecimento sobre os tambores porque eu não sabia “olhar corretamente”, já que minha atenção se mantinha apenas em sua aparência externa. “*Hay que mirar adentro. Lo que importa es el interior*”, disse-me Miguel.



Figura 31. *Hay que mirar adentro. Miguel e seus tambores. Foto do autor*

A fabricação artesanal de tambores

O processo de fabricação dos tambores de candombe é sempre um dado que conta muito na escolha do instrumento. Essa escolha depende, sobretudo, do estilo do artesão ou *luthier*, do seu grau de inserção e relação com a comunidade *candombera*, bem como de sua respectiva “marca”, ou seja, seu jeito particular de fazer. Sendo assim, podemos afirmar que a qualidade de um tambor não está dada de antemão, não é substancial: sua importância como instrumento musical depende do modo como ele foi produzido. Embora tenha se desenvolvido bastante nos últimos anos, o “*ofício popular de fabricante de tamboriles*”, nos termos de Ayestarán (1967b, p. 25), ainda é bastante escasso e restrito à cidade de Montevideo. Refiro-me, ao menos, aos artesãos mais reconhecidos e que fabricam os tambores mais cobiçados por tamborileiros.

Mas, de maneira geral, são raras as pessoas que investem no ofício como forma de trabalho e subsistência; em grande medida são tamborileiros homens que aprenderam com o pai, com o tio, com o irmão, com o vizinho. Alguns artesãos são mais disputados que outros, e suas marcas – sempre registradas à ferro e fogo no casco do tambor – são sinônimos de maior ou menor prestígio entre tamborileiros, porque nem todos realizam o trabalho do mesmo jeito. Assim, o valor afetivo de cada tambor depende da autoridade das mãos que o fabricam. A escolha do tambor obedece a uma certa hierarquia de valores próprios do mundo *candombero*, de modo que os tamborileiros passam a ser avaliados, num primeiro momento, pelo tipo de tambor que possuem.

As razões disso envolve, mais uma vez, discussões centrais sobre os modos de aprendizagem que perpassam a cultura do candombe, aqui relacionados não apenas às habilidades para tocar, mas também àquelas necessárias para dar forma e vida aos tambores conforme recomenda a tradição. Justamente por estar associado a um saber pouco institucionalizado e raramente difundido como política pública, seus “segredos” precisam ser “roubados”, como dizem os próprios artesãos: *“De repente, para todos los que tocábamos el tambor, había uno tipo solo que sabía, y ese tipo no te enseñaba nada. Había que robarle el oficio”*. Roubar o ofício significa tanto prestar a atenção ao que o outro está fazendo quanto experimentar na prática: *“Si te gusta el oficio, robármelo que es la mejor manera de aprender. Siéntate ahí, tomate un mate y mira...”*. Esses mestres do ofício, verdadeiros artífices, reconhecem a importância de seu trabalho e se orgulham dele, pois sabem que seu conhecimento é indispensável tanto para a salvaguarda do candombe como patrimônio material e imaterial quanto para a continuidade do modo de vida das pessoas que o praticam. Entretanto, como em todo trabalho artesanal, as habilidades praticadas na construção de tambores nem sempre são reconhecidas e valorizadas pela sociedade mais ampla e pelo poder público, apesar da sua inegável importância¹⁴⁸.

O processo artesanal de fabricação dos tambores envolve habilidades práticas de alto nível e grande exigência técnica, além de requerer um

¹⁴⁸ Richard Sennet (2008/2013) mostra como a sociedade criou obstáculos ao trabalho artesanal em diferentes momentos da história ocidental.

conhecimento especial sobre suas particularidades sonoras e rítmicas. A construção depende também do tipo de material e de suas formas de obtenção, bem como das ferramentas que se tem em mãos. De maneira geral, a construção dos tambores envolve várias fases com diferentes procedimentos técnicos manuais, intercalado com o auxílio de ferramentas apropriadas como, por exemplo, as lixas, as serras, as plainas manuais ou elétricas (*garlopa*), os polidores e os *bastidores* (moldes) que dão forma às *duelas* de madeira. Algumas etapas gerais do processo sugeridas pelos artesãos e *luthiers* são as seguintes: desenho do perfil, corte da madeira bruta, marcação e corte de aduelas, umedecimento da madeira, dobra da madeira por meio do *bastidor*, secagem, definição de ângulos, colagem, lixamento, adição de serragem na parte interna para evitar aberturas e, por fim, a pintura.



Figura 32. Duelas no bastidor. Jovens tamborileiros integrantes da comparsa Kamunda, de Melo. Foto do autor.

A forma como cada tambor *suena* depende, assim, tanto das características da pele (*lonja*), oriunda do descarte de vaca e/ou potro, como da qualidade da madeira e das medidas relativas ao diâmetro da boca e da barriga (*panza* ou *casco*) do tambor. Quanto maior é a boca e mais larga e curvada é a barriga, mais grave soará o instrumento. Tambores com dimensões mais finas, a exemplo dos *chicos*, possuem um som mais agudo, tanto pelo seu desenho

quanto pelo couro mais fino. Os tamborileiros dizem que um tambor com barriga maior é capaz de soar com maior intensidade e potência porque o som permanece por mais tempo em seu interior. A mesma coisa acontece quando o diâmetro da base (*culata*) é menor, o que reduz a saída do som, fazendo-o permanecer por mais tempo dentro do tambor. Além da largura e da espessura do couro, o comprimento da altura também gera implicações na intensidade sonora. Quanto mais alto é o tambor, maior será o volume de som emitido. Sendo assim, as medidas de espessura do couro, do formato do tambor, sua altura e largura, ou do diâmetro da boca e da base, correspondem às diferenças de qualidade sonora e de capacidade de repercussão, ou seja, de sua potência sonora.

A maioria das *comparsas* que acompanhei adquirem seus tambores diretamente dos artesãos de Montevideo, quando não se aventuram na fabricação caseira dos seus próprios instrumentos. Conheci poucos artesãos do interior, sendo que apenas um deles vive exclusivamente do ofício, ao contrário dos *luthier* de Montevideo, que hoje produzem tambores em larga escala para *comparsas* da capital e interior, bem como para músicos de outros países. Recentemente, devido a crescente popularização do candombe no interior do Uruguai, as *comparsas* têm investido em oficinas e *talleres* de construção de tambores, com o objetivo de sanar os problemas relativos ao restauro, manutenção e compra dos instrumentos para o período de carnaval. Cito como exemplo a recente *Escuela de Tambores* localizada em Rivera, no bairro Cerro del Marco, inaugurada em 2019. Trata-se de uma escola de carpintaria voltada para a formação de artesãos e de um mercado local de produção de tambores. A escola funciona nas dependências do Cerro Atlético Club, e foi idealizada pelo amigo Carlos Maria Dutra, diretor da *comparsa Biricunyamba* de Rivera, com o apoio e fomento do projeto *Afro Fronterizo (Identidad Palanca de Desarrollo Económico Territorial)*¹⁴⁹. Trata-se, em última instância, da busca por maior autonomia dos grupos locais, de modo a não mais dependerem de um mercado exclusivo de tambores, localizado no sul do país, em Montevideo. O estilo dos

¹⁴⁹ Segundo consta no projeto, o objetivo é “buscar la transformación de un activo cultural en un activo económico, que tendrá un impacto en la formalización así como en el perfeccionamiento (incorporación de tecnología) del proceso de construcción, venta y mercadeo del tambor, así como de otras actividades que el colectivo afro fronterizo quiera impulsar para su desarrollo”.

tambores, seu perfil, desenho, tamanho e peso, passam a ser previamente planejados conforme as necessidades próprias dos tamborileiros que integram as *comparsas* da região.



Figura 33. Escuela de Tambores, Rivera. Fotos do acervo da Escuela.

A regionalização da fabricação dos tambores traz grandes benefícios para os grupos *candomberos*, não só em termos de autonomia como também de geração de renda para ativistas afro-uruguaios. Para Carlos Dutra, a consolidação de uma escola de carpintaria, direcionada à produção de tambores, é fruto de um longo trabalho coletivo de fortalecimento do que ele chama de “*candombe de la frontera*”, cuja manifestação não está restrita à lógica do *candombe* montevideano, posto que se desenvolve com características próprias marcadas pelo diálogo com ritmos e instrumentos afro-brasileiros. Além disso, a *Escuela de Tambores* de Rivera é concebida como estratégica para os atores

que hoje participam do projeto *Tambor Sem Fronteiras*, coordenado pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras de Bagé e cujo objetivo maior, como já foi dito, está em consonância com projetos idealizados por Carlos Dutra, relativos à construção de uma rota de tambores que cruzam as fronteiras nacionais e levam o candombe para outras paragens. Já os grupos que estão aos poucos se formando nas cidades do Rio Grande do Sul, como em Bagé, Porto Alegre e Pelotas, veem na *Escuela de Tambores* de Rivera uma forma de solucionar os problemas relativos à compra de instrumentos, antes limitada por longas distâncias geográficas e pelo alto custo dos tambores vindos de Montevideo. Embora seja muito cedo para avaliar os frutos desse projeto, certamente ele contribui para o fortalecimento do candombe praticado em zonas de fronteira, um candombe uruguaio *compartido* com brasileiros.

Ainda que eu tenha conseguido acompanhar a fabricação de alguns tambores nos ateliês que visitei, em nenhum momento da minha pesquisa de campo me senti capaz de praticar esse valioso ofício junto aos artesãos. Mesmo assim, à medida em que crescia meu envolvimento com o candombe a partir da formação do grupo *Grillos Candomberos* de Bagé e das relações que estabeleci com as *comparsas* do interior e de Montevideo, tornou-se necessário, para além do aspecto musical, um mínimo de conhecimento sobre as propriedades materiais dos tambores. Quando em 2015 adquirimos os três primeiros instrumentos da marca *zambos*, encomendados de Montevideo e fabricados pelo artesão Marcelo Pulga, da *comparsa Elumbé*, os cuidados necessários para a conservação e manutenção dos instrumentos se colocavam como centrais para própria condição de realização dos ensaios e apresentações periódicas do grupo. Frequentemente tínhamos de fazer pequenos e grandes reparos na madeira que aos poucos, com o tempo e com os usos, ia se desgastando e se abrindo, bem como realizar as trocas de *lonjas* que também se rompiam com o tempo e com a força dos golpes. Saber *enlonjar* e *enparchar*, como se diz, se tornou tão importante como saber tocar.

Aprender a *enlonjar*

As trocas de *lonja* são práticas permanentes na vida de quem vive às voltas com tambores, participando de uma *llamada* e outra. Quem primeiro me passou o ofício da troca de *lonjas* foi Andres Falero, da *comparsa Kamundá*, de Melo. Em outros momentos contei com o auxílio de tamborileiros de diferentes cidades e *comparsas*, como o Fernando Melo, Rodrigo Bordón, Carlos Dutra, Nahuel Dutra, Canelón e Marcio “Cabelo”. No início foi necessário percorrer os 105 km de Bagé a Melo, ou os 160 km até Rivera, quando tínhamos de fazer qualquer tipo de conserto e *arreglos* nos tambores da *Grillos*. Os tamborileiros sempre me recebiam em sua casa com toda a atenção e disponibilidade necessárias para me ensinar a colar a madeira, a ajustar os *flejes*, a desparafusar o *parche*, a tirar os tensores e aros, a tratar o couro, amaciá-lo, recortá-lo, fazer os pequenos furos nas extremidades, passar a linha de modo cruzado (costura), *emparchar*, deixar secar ao sol e, por fim, aparar as franjas que sobraram.

Geralmente, no processo de inserção ou troca da *lonja (parche)*, os tamborileiros recomendam deixar o couro de molho por algumas horas, totalmente submerso num tanque, bacia ou pia, até que fique macio e fácil de manejar. Assim que o couro é retirado da água, é preciso recortá-lo conforme o tamanho da boca do instrumento. Para isso, risca-se o couro com lápis ou caneta o local exato a ser recortado, valendo-se da medida aproximada do aro interno de ferro ao qual o couro será posteriormente enlaçado. Antes é preciso fazer os pequenos furos na circunferência da pele, por meio dos quais passará a linha de náilon ou barbante. Os furos podem ser feitos com prego e martelo numa distância de mais ou menos 2cm da borda da *lonja*. Entre um furinho e outro, deve haver uma distância de mais ou menos 8cm. Com o auxílio de uma agulha de crochê, costura-se as linhas de uma extremidade à outra do couro, puxando de modo que encubra o aro interno. Depois que a *lonja* estiver totalmente esticada, chega o momento de colocá-la no aro exterior do tambor, a partir do qual os tensores serão enganchados para tensionar a *lonja*. Depois basta deixar a *lonja* secar e, por fim, cortar com um estilete as franjas que sobraram. Essa parte final exige muito cuidado e atenção para que o couro novo não seja perfurado.





Figura 34. Saber enlonjar. Trocas de lonjas. Fotos do autor e da Adriana Gonçalves.

As técnicas artesanais para *cambiar las lonjas* não são regras estabelecidas e seguidas uniformemente por todos. Tampouco podem ser entendidas como sequencias operacionais lineares. Cada tamborileiro encontra sua maneira de fazê-lo, o que depende também das ferramentas a sua disposição. Uns utilizam linhas de pesca, outros barbantes ou linhas de artesanato em macramê; uns preferem costurar a linha de modo cruzado, outros passam apenas na borda da circunferência, sem cruzar; alguns deixam a *lonja* de molho de um dia para o outro, outros não esperam tanto tempo, e assim por diante. De todo modo, o *cambio de lonjas* é considerado por muitos um ritual a ser preservado em suas características habituais, tal como faziam os antigos. Eduardo Gimenez comenta como esse trabalho se traduz em momentos especiais constituintes de uma socialidade *candombera*:

Cuando le poníamos lonja a los tambores en carnaval o en el barrio (...) formábamos un grupo y al otro día en la mañana comenzábamos a enlonjar mientras compartíamos algunas anécdotas, algún trago, caían amistades, salía casi siempre un rico asado o si había poca moneda un guisito y allí pasábamos el día entero entre tachuelas, retocar algunos aros, tapar con aserrín algunos agujeros y mirando la lonja que quedara. Cada tambor todos por igual porque después

*tenían que sonar y no pinchar... Era algo muy lindo, era algo especial, era como un ritual porque después veías a todos esos tambores brindando su alegría.*¹⁵⁰

As andanças para conseguirmos o couro animal mais adequado para cada tambor envolviam não só as viagens de uma cidade a outra, mas também as constantes idas aos curtumes de Bagé. Como se sabe, os curtumes são locais tradicionais de tratamento da pele extraída de diferentes animais (bovinos, cabras, ovelhas, cavalos, porcos etc.) para sua transformação em couro acabado e posteriormente colocado em circulação comercial. Esse processo envolve várias etapas específicas, como por exemplo a limpeza, depilação, raspagem, curtimento etc. Cada um dos três tambores exige espessuras determinadas de couro, cuja implicação está nas características timbrísticas, ou seja, sua voz particular. Como mencionei anteriormente, quanto mais espesso é o couro, mais grave soará as notas. Além disso, a qualidade sonora do couro depende, além das etapas de processamento, do tipo de animal e do modo como ele foi criado. As buscas pelo couro ideal envolviam, de nossa parte, uma atenção direcionada às características específicas do animal bovino, se era novo ou velho, pequeno ou grande, além de avaliar qual a parte do corpo, de onde se extrairia a pele, daria um bom *parche*, dependendo do tambor em questão. Com o tempo, tornou-se comum olharmos para uma vaca no campo e logo fazermos algum tipo de comentário sobre suas características sonoras. O animal era visto não em suas propriedades intrínsecas ou mesmo como parte de uma cadeia alimentar destinada a humanos, mas em termos de suas propriedades ressonantes: “aquela vaca daria um bom *piano*”. Cada animal encontrado morto na beira das estradas uruguaias suscitava dúvidas sobre a qualidade sonora do seu couro: “será que *suená bien?*”

Mesmo com as constantes andanças em busca do couro, dificilmente conseguíamos encontrar peles apropriadas para nossos tambores nos curtumes de Bagé e região. Tínhamos que saber escolher a melhor, pois algumas vezes nos era oferecido couros de descarte que se rompiam facilmente. Outros duravam mais tempo, mas não soavam bem. Nesses locais, a maioria dos

¹⁵⁰ Comentário público de Eduardo Gimenez postado em sua rede social no dia 14 de agosto de 2019.

couros trabalhados especificamente para tambores é destinada aos instrumentos usados nas cerimônias religiosas praticadas nos terreiros de umbanda e batuque da cidade. Esses tambores, denominados de atabaques, são revestidos em sua maioria com peles de cabritos (bode/cabra/cabrita). Quando usávamos essas peles em tambores de candombe, a sonoridade mudava completamente e destoava muito da voz característica de um *chico* ou *repique*, tal como recomenda a tradição folclórica. A impressão que tínhamos era que os tambores pareciam soar como latas, devido as características mais finas da pele de animais caprinos. A melhor solução que encontramos foi encomendar as *lonjas* diretamente do Uruguai, onde há uma forte cadeia produtiva nacional destinada às atividades coureiras¹⁵¹. Mais ainda, lá o mercado de couro para tambores já ocupa uma parcela significativa nessas atividades produtivas, de modo que o processo de preparação do couro tem especificidades apropriadas quando destinadas aos tambores uruguaios. Desse modo, as *comparsas* do país já recebem os couros prontos e recortados conforme a espessura e tamanho de cada tambor. A forma que encontramos para conseguir os couros já moldados era, portanto, por meio das *comparsas*, num custo que variava entre R\$ 50 a R\$ 120 (\$U 400 a \$U 1.000 pesos uruguaios), dependendo do tamanho e espessura do couro. Quando os integrantes encomendavam o material, já aproveitávamos também para fazer os nossos pedidos desde Bagé. Assim que os couros estivessem prontos e entregues, íamos até Melo ou Rivera para buscá-los. Essa ida já envolvia o processo de troca de *lonjas* e a realização conjunta de reparos nos tambores e, por fim, o aproveitamento da ocasião para fazermos um toque com assado e vinho, ou mesmo improvisarmos uma saída de tambores pelas ruas.

Presenciei também algumas situações curiosas nas quais os tamborileiros eram questionados por defensores da causa animal sobre a procedência dos couros que compunham seus tambores. Os questionamentos suscitavam dúvidas de natureza ética quanto às reais necessidades de se utilizar peles de vaca quando há, hoje em dia, alternativas disponíveis no mercado da música percussiva, como as peles sintéticas. As objeções dirigidas aos tamborileiros

¹⁵¹ “Los parches de lonja uruguayos son de excelente calidad ya que Uruguay se destaca internacionalmente como productor de cueros” (FERREIRA, 1997, p. 82).

pressupunham, assim, que suas práticas reproduziam um conjunto de ações humanas depredadoras das demais espécies, uma vez que se utilizam do sacrifício animal para fins unicamente utilitários, destinados ao gozo e ao prazer musicais de grupos humanos específicos. Mas os tamborileiros não percebiam suas práticas nesses termos hedonistas e tampouco suas justificativas podiam ser lidas desde a perspectiva jurídica dos direitos dos animais formulada por humanos que desconhecem, muitas vezes, a lógica milenar implícita nas tradições culturais de matriz africana. Eles respondiam aos críticos valendo-se de argumentos próprios que perpassam o universo *candombero*, em que a importância dos tambores passa a ser avaliada justamente pelas propriedades materiais que advém da força dos organismos vivos: vegetais (madeira das árvores) e animais (peles de vacas e cavalos). Mesmo que tenham sido sacrificados, estes seres passam a ter uma existência nova na medida em que começam a habitar o corpo dos tambores, ainda que manifestada por novas aparências, permitindo encontros para além da música e da dança, e dando vida, assim, ao conjunto de relações sociais que denominamos de candombe.

A continuidade das práticas *candomberas* e do modo de vida da comunidade afro-uruguaia parece depender, assim, dessa relação com seres que habitam os tambores. Se “as pessoas nem sempre concordam acerca do que é vivo e do que não é” (INGOLD, 2015a, p. 115), no candombe estamos diante de uma racionalidade outra que amplia o conceito de vida que herdamos da cultura ocidental moderna. Aqui os seres que estão mortos nem sempre deixam de existir. Isso vale tanto para a presença viva dos ancestrais que já não estão mais e que se manifestam no momento das *llamadas*¹⁵², como também para a presença viva dos tambores, uma presença que pode ser encontrada na sua própria composição e decomposição material orgânica.

Isso explica, muitas vezes, as críticas ferrenhas que os tamborileiros de candombe tecem aos tambores usados no carnaval do Brasil, “*todos hechos de plástico*”. A crítica não se restringe às escolas e blocos carnavalescos brasileiros, mas também à algumas *comparsas* que, ao buscarem soluções mais práticas e

¹⁵² Lembremos que, em suas origens, o candombe era realizado como forma de cultuar os mortos. De acordo com as dimensões afrocêntricas da cultura performática afro-uruguaia, os tambores realizam uma ponte com o mundo sobrenatural dos mortos por meio do efeito sinestésico decorrente da relação entre corpo, movimento e música (FERREIRA, 2008).

econômicas, passaram a *emparchar* seus tambores com peles de náilon. Essa prática, considerada uma heresia para os tamborileiros mais referentes, é encontrada em algumas *comparsas* do interior do país, sobretudo entre tamborileiros que não sabem afinar ou trocar a *lonja*: “*son un recurso de aquel que no sabe afinar, de aquel que no sabe cambiar la lonja y de aquel que entiende que el tambor es un instrumento que se puede afinar una vez y dejarlo ahí, que no se rompe, o sea: es una mentalidad muy mediocre*”¹⁵³. Para a maioria dos tamborileiros que conheci, os tambores feitos de plásticos “*suenan espantoso*” e são considerados tambores sem força vital, pois não soam como os originais, feitos de *lonja* e *madera*, ou seja, materiais oriundos de seres vivos. As propriedades e qualidades dos materiais vão influenciar, assim, o grau de legitimidade de suas práticas e a qualidade dos vínculos que surgem daí. A legitimidade não pode ser entendida aqui no sentido de sua autenticidade, medida por parâmetros relativos ao falso e o verdadeiro, mas no sentido da intensidade e da força que provém da experiência sonora – atributos das coisas que estão vivas. Mais adiante eu argumento que a intensidade rítmica dos tambores é devedora dos momentos em que as *lonjas* são postas no calor do fogo para o devido processo de afinação dos instrumentos.

Simbiose entre pessoa e tambor

Dado que a forma que o tambor adquire origina-se da manipulação e da interação de materiais considerados vivos – *lonja* e *madera* -, cuja potência vital se manifesta na sonoridade diferenciada, o grau de proximidade e intimidade que cada um estabelece com o seu instrumento depende também dos cuidados relativos à fabricação, à manutenção, à pintura e à prática musical. Ramiro Gonzalez, tamborileiro da *Biricunyamba*, usou a expressão “simbiose” para explicar a relação que existe entre a pessoa e seu tambor. Essa relação define como cada pessoa vai lidar com os materiais que compõem o tambor e as formas de *arreglarlo*. Isso depende, segundo ele, de um envolvimento temporal mais duradouro com o instrumento, a ponto de haver uma fusão entre os dois: “*el tambor es tuyo, vos lo conocéis como nadie, ya sabes lo que necesita el y cómo*

¹⁵³ Depoimento de Lobo Nuñez extraído de Brena (2015a, p. 104).

debe tratarlo, hay una simbiosis ahí” (Ramiro Gonzalez, *comparsa Biricunyamba*).

Carlos Dutra, da mesma *comparsa*, tem opinião semelhante à de Ramiro. Nunca esqueci do que ele me disse quando caminhávamos pelas ruas de Palermo em dia de *llamadas* de San Baltazar, em 2018. Na ocasião, enquanto ele me mostrava com entusiasmo nostálgico as ruas e lugares emblemáticos do bairro, como a Casa de Cultura Afro-Uruguaia, o antigo *conventillo* de Ansina, a casa da família Olviedo etc. – os quais lhe remetiam à memórias de quando vivia em Montevideo – eu comentava com ele sobre nossas experiências com o *candombe* em Bagé e o quanto as formas de aprendizagem no interior da *Grillos Candomberos* me instigavam. Foi quando me comentou que o processo de aprendizagem começa, antes de qualquer técnica, com a própria relação de cuidado e afeto com o tambor. Não num sentido metafórico, mas na própria disposição prática que se deve ter para poder manter o instrumento funcionando adequadamente. Saber carregar e transportar o tambor, manter os aros sempre ajustados, a *lonja tirante* e bem hidratada com azeite de dendê ou cremes para peles, além de manter a madeira lixada e sem aberturas. Mais ainda, como recomenda Carlos, é preciso dar-lhe atenção, afeto e nunca o deixar jogado em qualquer canto, de modo a privar o instrumento de tomar um sol de vez em quando, de receber o agrado das mãos ou mesmo de ouvir histórias sussurradas pelo seu dono e parceiro. Isso faz com que muitos tamborileiros costumem batizar e dar nomes a seus tambores, além de dedicar-lhes longos momentos de prosa como se fossem membros da família. Ficou conhecido o gesto de Perico Gulate, um referente de Ansina, ao conversar com seu *repique* como se fosse um amigo, saludando e perguntando-lhe “*cómo te va hoy?*”¹⁵⁴

O gesto afetivo de falar com o tambor me remetia a outros exemplos dados por diferentes tamborileiros que não suportam ver um tambor maltratado. É comum, por exemplo, alguém ser repreendido e xingado demasiadamente quando usa o tambor de mesa para apoiar copos ou de cabide para estender roupas. Antes de eu aprender a *cambiar la lonja e arreglar la madera*, fui várias vezes repreendido por Carlos e Falero por aparecer em Melo e Rivera com o

¹⁵⁴ Essa cena está no documentário *Semillas de Ansina*, dirigida por Diego Paredes, ainda não disponível publicamente.

tambor em péssimas condições para o toque. As críticas, apesar de um tanto debochadas e sempre acompanhada da expressão “*déjate de joder, Lisandro*”, eram proferidas publicamente em frente aos demais integrantes das *comparsas*, como forma de lição. Pois como podia alguém percorrer 160 km de estrada para tocar em uma *llamada* com um tambor *roto* ou com um *parche* envelhecido e mau cuidado? Em uma dessas ocasiões eles tiveram de conseguir outro tambor para eu poder tocar, já que o meu não aguentaria uma quadra sequer, posto que já estava se abrindo. Essas situações embaraçosas exigiam de mim uma mudança de hábitos em relação aos cuidados que eu deveria ter com o instrumento, já que os tambores eram frequentemente transportados no meu automóvel sem qualquer tipo de proteção adequada. Muitas vezes, entre uma viagem e outra, os tambores se abriam devido aos movimentos bruscos ou a *lonja* se rompia por conta do calor, ou porque era perfurada por algum objeto. Não havia outra escolha a não ser aprender na marra as técnicas de conserto e trocas de *lonjas*, bem como saber improvisar algum tipo de proteção aos tambores durante as viagens, seja cobrindo-os com cobertores ou com pedaços de papelão.

O encontro da pessoa com seu tambor

Adquiri meu próprio tambor em 2017, dois anos após iniciar os estudos práticos e as apresentações na Sociedade Uruguiaia juntos aos colegas da *Grillos Candomberos* de Bagé. Comprei o instrumento em Montevideo, fabricado pelo artesão Joan Fernandez, cuja marca se tornou uma das mais conhecidas do Uruguai e a mais exportada para países como Brasil, Argentina, México, Espanha, Estados Unidos, Israel, Suécia e Japão. Por se tratar de um empreendimento familiar que cresceu muito desde 1995, quando surgiu, a Joan Tambores é considerada, por alguns tamborileiros com quem convivi, uma marca mais “comercial” e que quase sempre revelava minha origem brasileira de quem não tinha acesso aos canais “certos” para se conseguir tambores. Pois é um tambor usado normalmente por quem é “de fora”. Desse modo, a origem do tambor e as formas de sua obtenção dizem muito sobre o próprio tamborileiro. No entanto, uma das qualidades desse tambor, a meu ver, é a sua potência

sonora, além da leveza para caminhar com ele pendurado ao corpo. Por ser um tambor de dimensões um pouco maiores que o normal e por ser mais *panzudo*, ele acaba por fazer a diferença no interior de uma *cuerda* onde há muitos tambores. A potência sonora do meu tambor vai definir, inclusive, minha posição na montagem da *cuerda* durante as *llamadas*, como veremos no próximo capítulo.

Antes de realizar a compra do meu próprio instrumento, eu utilizava os primeiros tambores adquiridos e disponibilizados pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras (da marca *Zambos*, feitos por Marcelo Pulga). A decisão de ter o próprio tambor se colocava como necessária e urgente, e foi tomada a partir do momento em que tive certeza do tipo de tambor em que eu deveria me especializar. Desde o início do meu processo de aprendizagem fui seduzido pelo tambor *chico*. Talvez pelo seu tamanho pequeno, que se adapta ao meu corpo, ou por ser o mais usado no início do processo de aprendizagem (FERREIRA, 1999). Não sei precisar exatamente como essa escolha ocorreu. O *chico* vinha parar com frequência em minhas mãos durante as primeiras oficinas realizadas com Fred Parreño, com quem iniciei meus primeiros exercícios.

Fred, que fala um bom português, é natural de Rivera e começou a tocar com 11 anos de idade. Segundo ele, uma idade um pouco avançada para iniciar os estudos, se compararmos com os tamborileiros que “já nascem com o tambor”. Diferentemente de quem vive nos bairros tradicionais de Montevideo, Fred iniciou seu processo de formação em Rivera, através de oficinas ministradas por Sergio Ortuño, uma referência importante para a comunidade *candombera* do Uruguai. As oficinas da época contavam com o apoio das Organizações Mundo Afro de Rivera, fundada em 1993 pelo próprio pai de Fred. Mesmo sem ter, na época, muita afinidade com aqueles tambores e sem conhecer profundamente a história do candombe, a partir daquelas primeiras oficinas Fred teve certeza de que já conhecia tudo aquilo e nunca mais parou de tocar.



Figura 35. Fred Parreño. Foto do autor.

Fred considera que Sergio Ortuño foi o seu grande incentivador. Conta que durante as oficinas, por ter progredido muito rápido, seu professor percebeu nele algo muito raro de se encontrar nos demais tamborileiros: a facilidade para ensinar – e que isso poderia lhe transformar num bom professor e multiplicador do candombe. Fred ficou realmente entusiasmado com os conselhos do seu mestre e começou a aprofundar os estudos sobre a história do candombe, para entender de onde vem esse ritmo e os elementos que compõem uma *comparsa*. O estudo da história do candombe foi o reencontro com sua própria identidade e ancestralidade, como pessoa negra e afrodescendente. A dedicação ao ofício de tamborileiro fez com que Fred se mudasse para Montevideo, onde atualmente ocupa a posição de chefe de *cuerda* da *comparsa Sarabanda*. Fred está absolutamente convencido de que qualquer pessoa pode aprender a tocar, desde que tenha interesse e que “abra sua cabeça e seu coração”, conforme suas palavras. Por consideração a sua própria história, Fred foi um grande apoiador do grupo de candombe de Bagé, a quem devemos os nossos primeiros passos na cultura musical dos tambores.



Figura 36. Primeiros talleres con Fred Parreño, em Bagé. Sociedade Uruguiaia. Foto do autor.

Na ocasião das primeiras formações do grupo de Bagé, em 2015, perguntei a Fred como se dava a escolha de cada instrumento e que critérios deveríamos levar em conta ao escolher um tambor para tocar. Antes que eu pudesse terminar a pergunta, Fred interrompeu dizendo que nós não escolhemos o tambor, mas é o tambor que nos escolhe. Essa mesma afirmação eu ouvi também de outros tamborileiros que viria conhecer depois de Fred. Pude observar também respostas diferentes para a mesma pergunta, muitas das quais estão relacionadas à afinidade com o tamanho e estrutura do tambor: pessoas com maior estatura física tendem a escolher, por identificação, o tambor *piano*. Outras, de baixa estatura, se identificam com o *chico*, o tambor menor. Há também respostas que sugerem uma identificação direta da pessoa com som característico de cada tambor: o grave, o agudo e o médio. De todo modo, o que Fred quis dizer com a ideia de que o tambor é quem realmente nos escolhe, é que por mais que a pessoa se identifique com um determinado tambor – um *repique*, por exemplo – com o passar do tempo, pode acontecer de ela perceber, finalmente, que o *repique* não era de fato o seu tambor, de modo que suas

características e habilidades musicais podem se mostrar mais adequadas a um *piano*, por exemplo. Isso quer dizer que a relação entre pessoa e tambor se constrói com o tempo, de modo que aqueles tamborileiros que vivem passando de tambor a tambor, gabando-se de uma suposta habilidade para com os três, nem sempre terão o reconhecimento do grupo. Muitos resistem em desistir de um tambor que consideram seu, mesmo que o tambor não os tenha de fato escolhido. Já presenciei alguns chefes de *cuerdas* afirmarem publicamente, durante as *salidas*, que uma determinada pessoa não serve para tal tambor. Há por trás disso uma ideia de merecimento, cuja decisão é tomada pelo próprio tambor. A pessoa precisa, portanto, estar em condições de receber o seu tambor e fazer jus a ele. Fazer jus e saber respeitar o tambor equivale, antes tudo, a saber tocá-lo, a *fazer sonar bien*. Pois não seria justo ter um tambor apenas porque “está de moda” ou porque o sujeito quer *salir en una comparsa*. Saber tocar envolve, acima de tudo, aprender a respeitar e sentir o tambor.

Muitos tamborileiros que hoje são considerados ícones dos bairros *candomberos* de Montevideo e exímios tocadores, a exemplo de Gustavo Oviedo, contam terem começado com os tambores que os maiores lhe recomendavam. Não se trata, portanto, de uma decisão pessoal, mas de uma descoberta orientada por outros companheiros mais experientes e, sobretudo, pelos próprios tambores. Gustavo, por exemplo, tocava *chico* e entendia muito de *repique*, mas quando pegou o *piano*, sem qualquer pretensão, os maiores descobriam que este era o seu tambor, embora no início ele insistisse que não. “*Pero después me encontré que era ese el tambor que yo tenía que tocar*”, diz Gustavo¹⁵⁵. Além de ser uma *descoberta*, a escolha do instrumento depende também de um *encuentro* entre a pessoa e o seu tambor. E a maioria dos antigos tamborileiros começava com o *chico*, que é a clave e a métrica do conjunto. Sem passar pelo *chico*, fica difícil entender os outros dois.

Durante os *talleres* realizados tanto em Rivera como em Bagé, Fred comentava também sobre a necessidade de permanecermos bastante tempo tocando um único tambor, sem mudarmos para outro, sob pena de não

¹⁵⁵ Entrevista de Gustavo Oviedo extraída do documentário *Negro* (2016), dirigido por Pablo di Leva e produzido pela Bandido Cine. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jdQIrEpuBT8&t=958s>

conseguirmos atingir uma relação mais atenta de cumplicidade e fidelidade. Para aprender a tocar *chico*, conforme Fred, eu deveria ficar uns dez anos com ele, aprendendo seus segredos, adquirindo o justo movimento do braço e das mãos, enfim, ajustando o corpo conforme as demandas do instrumento. Fred continuou o assunto afirmando, em tom não muito sério, que cada pessoa vai adquirindo aos poucos a característica e a “personalidade” do seu tambor. Para Fred, quem toca *chico* aprende a ser uma pessoa mais disciplinada e organizada, chega cedo nos ensaios, tem chave para afinar, não esquece o *talín* e não vive perdendo o *palo*. Já quem toca *piano* demonstra ser uma pessoa calma, lenta e “arrastada”, diz ele. E o repique é a pessoa “folgada” que chega atrasada para os ensaios e ainda esquece de quase tudo. De fato, essas características correspondem à própria função rítmica dos tambores, respectivamente: a métrica, a base e a liberdade de improviso. Dizem, assim, que o sujeito acaba se tornando parecido com o seu tambor e adquirindo certas afinidades, o que poderíamos chamar de um processo de “tamborização do humano”. Os gestos com o braço e com a mão, no momento do toque, vão se tornando mais precisos e, durante a marcha, o instrumento vai se ajustando ao corpo, e o seu peso vai aos poucos deixando de ser um obstáculo. A forma do tambor vai aos poucos ficando impregnada no corpo da pessoa – o corpo-tambor – fazendo-a adquirir movimentos e gestos habilidosos. O tambor, portanto, é responsável por fabricar um tipo de corpo físico e musical, e de conduta pessoal.

Portanto, como pudemos ver, a relação entre tambores e tamborileiros envolve um agenciamento complexo, que ganha centralidade nos processos de iniciação à prática do candombe. Primeiro pelo grau de proximidade e intimidade que cada um estabelece com seus instrumentos, desde a fabricação, os cuidados na manutenção, as trocas de *lonjas*, a pintura e a prática dos toques. Segundo, porque a origem do tambor, a qualidade de sua madeira, a marca do artesão, as marcas do tempo e as pinturas impressas dizem muito sobre o próprio tamborileiro. Tais elementos jogam um papel importante nos processos de legitimação. Terceiro, porque os tamborileiros têm sua identidade de grupo associada ao tambor que são capazes de tocar. Por exemplo, é comum ouvirmos frases do tipo: “*soy un tambor chico*”, quando alguém lhe pergunta qual tambor sabe tocar. Ou também: “*falta llegar el repique*”, quando a pessoa que toca esse

tambor está atrasada. Ou então: “*llegó el piano firme*”, ou seja, chegou o sujeito que toca bem.

“*Mucho palo pa' que aprenda*”

O som de cada tambor se obtém percutindo a *lonja* com mão e com um *palo*, que também pode bater na madeira, na parte lateral do tambor. Cada tambor é tocado, assim, com mãos e *palos* por um único tamborileiro posicionado, de preferência, de pé. O *palo* ou *palillo* é uma vareta totalmente feita de madeira, sem ponta, cujo diâmetro, peso e altura são proporcionais ao tamanho do tambor. Na terminologia usual da percussão, o *palo* corresponde ao que chamamos de “baqueta”, termo constantemente recusado no vocabulário dos tamborileiros. Sempre quando alguém usava, por descuido, a expressão “baqueta”, era imediatamente corrigido. Uma dessas objeções foi feita por Luis Zalayeta, da *comparsa Balelé*, de Montevideo, de modo que nunca mais esqueci: “*Si vas a tocar el tambor, tocas con un palo, no con baqueta. ¡Con baqueta tocas la batería!*”.

A distinção entre *palo* e baqueta se justifica não apenas pelas diferenças de formato entre os dois materiais (diferentemente do *palo*, a baqueta de bateria possui uma ponta fina e arredondada), mas principalmente porque marca uma distinção valorativa entre músico percussionista (que toca com *baqueta*) e tamborileiro candombeiro (que toca com *palo*). Um tocador de candombe não é considerado um músico percussionista e sim um tamborileiro, mesmo que este seja de fato um músico de formação profissional. Um tamborileiro é alguém que aprendeu não apenas a técnica para fazer música, mas, principalmente, alguém que aprendeu a *sentir los tambores*. Veremos no próximo capítulo que a ideia de sentimento reivindicada por tamborileiros não está relacionada, como poderia parecer ao idealista, a um desempenho livre de esforços, como atributo da genialidade ou do talento natural e inato. Saber sentir é, ao contrário, um aprendizado marcado pelo desempenho habilidoso e pela imersão em um dado ambiente (INGOLD, 2000)¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Ingold (2000, 2015a) fala de um acoplamento entre ação e percepção, ou seja, o ato de sentir envolve um engajamento com o mundo.

A distinção entre “baqueta” e “*palo*” aparece, pois, no modo como se constrói a habilidade para movimentar o *palo*, pois cada tambor exige um tipo de gesto no uso do artefato. Para um músico profissional, essa habilidade pode ser conquistada com horas de estudo e treinamento com exercícios técnicos repetitivos e sofisticados que ajudam a criar habilidades rítmicas. As críticas que ouvi de músicos percussionistas sobre os tamborileiros era de que estes não se dedicavam a estudar a técnica da baqueta antes do ato de tocar. Por outro lado, as críticas dos tamborileiros aos músicos profissionais eram de que esse modo de aprender, separado do ato mesmo de operar o *palo*, corresponde à evolução e aperfeiçoamento da técnica percebidos como desvio modernizador não condizente com a tradição: “*No entiendo lo que hay que mejorar en el toque del candombe! Como dice el Lobo, ya está todo inventado, lo que mejore ya no es candombe* (Luis Zalayeta, *comparsa Balelé*). Para um tamborileiro, essa habilidade rítmica é adquirida não na separação do tempo em horas sistemáticas de estudo, mas no estudo mesmo como parte de um modo de vida. As habilidades com o *palo* estão assim situadas num campo de relações sociais que fazem do candombe um modo de existência. Daí que a importância do *palo* aparece sempre situada em meio a histórias contadas.

Yo me acuerdo cuando estaba en Durazno atrás de las comparsas. Yo había recién empezado a tocar y andaba atrás de los tambores. Yo tenía 7 o 8 años. Cuando se le quebraba un palillo yo lo agarraba y llevaba pa mi casa. Después cortábamos, poníamos una rama que buscábamos en el río que había ahí cerca... (Andres Falero, comparsa Kamunda)

Andres contou-me essa história em sua casa, na ocasião em que conversávamos sobre as responsabilidades atribuídas a um bom tamborileiro. Para ele, a posse e a obtenção do próprio *palo* equivalem ao primeiro despertar para o mundo dos tambores. “*Son las cosas primordiales: tener palo, tener talí y ganas de tocar. Ya está, lo resto viene solo*”, complementa Andres. Cada tamborileiro, para poder tocar, precisa levar consigo o seu próprio *palo*, pois, assim como o tambor, trata-se de um artefato particular tão importante quanto a cédula de identidade, de modo que um bom tamborileiro, por precaução, nunca pode andar sem.

Essa associação do *palo* (e outros artefatos de tamborileiro, como o *talín*, a *zapatilla* e as meias pretas) com o documento de identidade foi feita por Canelón, tamborileiro da *Kamundá* que em 2019 estava chefiando a *cuerda* de tambores da *comparsa*. Ele me comentou isso em tom de lição, em razão da participação de um dos integrantes do grupo de candombe de Bagé no desfile da *comparsa*, durante o carnaval daquele ano. Canelón estava um tanto decepcionado pelo fato do meu amigo de Bagé ter chegado na *comparsa* sem *palo*, sem meias e sem *zapattilas*. As críticas foram dirigidas a mim por ter sido eu o responsável em trazê-lo. Embora o meu amigo tenha conseguido, de última hora, os artefatos indispensáveis para tocar nas *llamadas*, depois daquela ocasião parece que mais ninguém o levou a sério. Como disse também Andrés Falero, da mesma *comparsa*, “*¡la gente quiere tocar pero no tiene su palillo! Es como ir a jugar fútbol y no llevar las botas.*”

Quando fui tocar pela primeira vez com a *comparsa Biricunyamba*, em Rivera, aprendi que um bom tamborileiro nunca deve se descuidar do próprio *palo*, deixando-o em qualquer lugar, sob pena de não poder sequer participar do toque, caso não houver outro de reserva para reposição. Naquele 22 de julho de 2017, antes de os tambores saírem em marcha pela avenida Sarandy, deixei meu *palo* novinho encostado na calçada para poder amarrar as cintas brancas em volta das canelas, conforme figurino tradicional usado nas *llamadas* mais oficiais. Em questão de poucos minutos, por descuido, o objeto já não estava mais no lugar, pois um *palo* solto pelo chão é como um *palo* sem dono. Depois de perder um tempo precioso procurando o objeto por todos os lados, não sabia mais o que fazer e nem como agir diante da situação constrangedora, pois eu já tinha ouvido algumas histórias de tamborileiros descompromissados que chegavam sem *palo* para tocar, e o quanto eles se tornavam, perante o grupo, motivos de piada, chistes e chacotas. Uma dessas histórias me foi contada por Andres Falero e Guillermo Ceballos. Eles insistiam na importância de cada tamborileiro ter seu próprio *palo*, pois dificilmente alguém lhe emprestará outro, ainda que tenha de sobra. A recusa em emprestar o *palo* serve como lição para que o sujeito nunca mais cometa esse erro, mesmo que para isso ele fique sem tocar e a *cuerda* fique, assim, com um integrante a menos. Depois de ter percorrido 160 km de estrada de Bagé a Rivera, para participar daquele //

Encuentro Nacional de Tocadores de Candombe, em hipótese alguma eu poderia cogitar a possibilidade de ficar sem tocar. Fui direto falar com Nahuel Dutra, chefe de *cuerda* da *comparsa Biricunyamba*, e lhe expliquei como eu havia perdido o *palo*, ou melhor, como ele havia “sumido” sem eu perceber. Nahuel estava tão ocupado e preocupado com a montagem da *cuerda* que sequer parou o que estava fazendo e disse: “¡páh, que lo parió! A ver si consigo uno...”. Vasculhou rapidamente a mochila e sacou um *palo* de *repique* em péssimo estado. “Es lo que tengo...”, disse ele. Por tocar o tambor *chico*, eu não estava acostumado com *palos* para *repique*, que são um pouco mais espessos e pesados se comparados com os *palillos* para *chico*, estes menores, mais finos e mais fáceis de manipular. Peguei o *palo* e agradei a gentileza, mas segui à procura de outro que me fosse mais apropriado. Mas já não havia mais tempo, era hora de se posicionar na *cuerda* para *arrancar* em marcha. Para piorar a minha situação, resolveram de última hora que eu e o Toni, amigo de Bagé que me acompanhara na viagem, tocaríamos não na *Biricunyamba*, mas numa *cuerda* formada por tamborileiros de Montevideo que tinham ido a Rivera especialmente para aquele *Encuentro*. A *cuerda* de Montevideo estava formada por apenas seis tamborileiros, dentre eles Luis Bresque, Julio Pintos, Walter, Carlitos Aguiar e outros dois que não me recordo. De todo modo, somente depois eu viria a tomar conhecimento de que estávamos na companhia de grandes referentes do toque de Cordón, os quais já haviam passado por *comparsas* importantes de Montevideo, como a *Tronar de Tambores* e *Zumbae* e que recentemente haviam ingressado na *comparsa Balelé*. Era a primeira vez que meu amigo Toni tocava em uma *llamada*, caminhando com o tambor, e o toque ultra acelerado de Cordón lhe deixava um tanto inseguro. Eu já havia passado por outras experiências, mas naquele momento eu ainda estava sem um bom *palo*. Falei para o Luis que não haveria problemas de tocar com eles, muito pelo contrário, seria mesmo uma honra, desde que resolvessem o meu único problema: conseguir um *palo* para tambor *chico*. Como eles estavam precisando de mais gente para compor a *cuerda*, Luis foi logo abrindo uma bolsa cheia de *palos* e disse “no por eso”, e me emprestou o melhor que havia ali dentro, para tambor *chico*. No final do desfile, agradei a ele pela gentileza e lhe devolvi o *palo*. Luis recusou a devolução e disse que eu poderia ficar com o objeto, de *regalo*: “es tuyo”.

Esse episódio protagonizado por histórias de *palos* marcou o início de uma grande amizade e de uma aproximação mais duradoura com os integrantes da *Biricunyamba* e com os tamborileiros de Montevideo, que me acolheram posteriormente como membro da família Balelé, através da qual pude tocar nas mais importantes *llamadas* da capital, como a de *San Baltazar*, o *Desfile Inaugural del Carnaval* e o *Desfile Oficial de Llamadas*. Portanto, além do dever de carregar consigo o próprio *palo*, é preciso também saber cuidá-lo para que não se extravie no traslado dos tambores até o local da *llamada*. Alguns tamborileiros guardam o *palo* na cintura, outros mais organizados o colocam na mochila ou no *porta-palos*, uma espécie de bolsa pequena que vai amarrada no próprio tambor, feita exclusivamente para guardar o material junto com a chave de afinação. De todo modo, não se pode deixá-lo em qualquer lugar, pois, como eu disse antes, um *palo* solto é um *palo* sem dono.

Num desfile de *llamadas* do carnaval de 2019, realizado na cidade de Treinta y Tres, a 115 km de Melo, pude presenciar outra situação curiosa envolvendo os cuidados com o *palo*, como se fosse uma regra implícita, minutos antes de começarmos o desfile. A *cuerda* de tambores da *Kamundá*, que havia sido convidada a participar dos desfiles de carnaval da cidade, já estava montada e pronta para *arrancar*. As bailarinas já estavam posicionadas logo a frente e os tamborileiros já se moviam em direção à *cuerda*, largando os cigarros e bebidas para poder *colgar* seus tambores. Mas havia ainda um tambor sem a presença do seu dono, com um *palo* em cima do couro. Canelón, chefe de *cuerda*, reconheceu o dono pelo tambor e logo perguntou onde ele tinha ido numa hora daquelas, prestes a iniciarmos o desfile. Mais uma vez a situação envolvia outro integrante da *Grillos*, de Bagé, que também me acompanhava naquele carnaval. Avisei Canelón que o tambor era do Rodrigo, mas que não sabia onde ele estava, talvez tivesse ido procurar um banheiro. Rodrigo, apesar de passar alguns períodos do ano em Bagé, é natural de Resistencia, capital da província de Chaco, na Argentina, e dedica grande parte de sua vida ao candombe, tocando em diferentes *comparsas* do Uruguai, Argentina e Brasil, já tendo, portanto, bastante experiência em *llamadas*. Canelón pegou o *palo* de cima do tambor e entregou a mim, pedindo para eu devolver ao dono somente quando estivéssemos começando o toque, para ele aprender a carregar o *palo* consigo

e nunca mais deixá-lo em cima do instrumento quando não estivesse por perto. Quando Rodrigo por fim retornou, eu já estava posicionado com meu tambor pendurado ao corpo, na mesma linha que ele, só que na ponta inversa da *cuerda*. Rodrigo estava visivelmente preocupado por não encontrar o *palo* onde o havia deixado. Procurava ansiosamente por todo lugar, no chão, na bolsa, na cintura, mas sem qualquer resultado, obviamente. Eu apenas observava de longe aquela situação bastante hilária. Mas, para minha surpresa, antes de eu decidir devolver-lhe o objeto, Rodrigo abre sua mochila e tira de dentro outro *palo* que havia trazido de reserva, por precaução. Naquele dia, além de aprender que não se deve descuidar do próprio *palo*, aprendi com Rodrigo que um tamborileiro prevenido carrega sempre outro de reserva.

Essas lições de *palo* eu pude observar em inúmeros momentos da pesquisa de campo, em diferentes cidades e *comparsas* do Uruguai, onde presenciei verdadeiras disputas pelo *palo* e buscas por *palos* perdidos. Ter o próprio *palo* e saber cuidá-lo faz parte de uma conduta responsável compartilhada entre todos os que vivem as *llamadas* de candombe e que querem se tornar “verdadeiros tamborileiros”. Trata-se de um conhecimento praticado que não se ensina em *talleres* de formação, mas que se aprende por experiência própria durante o ato público de fazer música.

A mediação do *talín*

Durante o cortejo praticado nas *salidas* e *llamadas*, o tambor vai pendurado no corpo do tamborileiro por uma faixa de couro acoplada às agarradeiras dos tambores, denominada de *talín*¹⁵⁷. Tamborileiros destros penduram o *talín* no ombro direito, de forma cruzada, enquanto os canhotos penduram no lado esquerdo. Além de saber tocar, o importante também é saber caminhar com o tambor pendurado. Todas as pessoas com quem convivi

¹⁵⁷ Segundo Lauro Ayestarán, em consulta ao dicionário *Tesoro de la Lengua Castella o Española*, de 1611, o nome “*talín*”, “*talí*” ou “*talig*” provém da antiga palavra espanhola “*tahali*”, cuja origem remete ao vocábulo árabe de “*tahaliq*” (*colgadero*), e faz referência a uma cinta de couro ou outro material suspensa que cruza desde o ombro direito até a cintura pelo lado esquerdo, onde se juntam as agarradeiras (AYESTARÁN, 1967b, p. 27).

insistem nesse ponto. Aprender a caminhar é tão importante quanto a aprendizagem dos toques e, inclusive, deve ser a primeira tarefa do aprendiz.



Figura 37. Tambor acoplado ao corpo. Desenho do autor

Durante um longo período que marcou o início do meu processo de aprendizagem, eu tive de tocar sentado com o tambor *chico* disposto no chão, pois ainda não havia conseguido o *talín* para acoplar o tambor ao corpo. Isso porque os primeiros anos de formação da *Grillos Candomberos* de Bagé foram marcados por ensaios fechados, de modo que pudéssemos aprender bem o fazer o musical antes de sairmos para a rua. Essa prática não é comum nas *comparsas* uruguaias, pois os ensaios acontecem publicamente na rua, em forma de *salidas de tambores*.

Quando consegui meu primeiro *talín*, uma nova fase da aprendizagem se constituiu, pois a partir de então eu pude exercitar os toques de pé e ensaiar os primeiros passos da caminhada. Essa nova fase foi sentida por mim como verdadeiro rito de passagem, uma vez que o primeiro *talín* que consegui me foi presenteado pelo amigo Guillermo Ceballos, durante uma oficina ministrada por ele em Pelotas. O evento ocorreu em 1º de julho de 2017, na Casa do Tambor, localizada na Praia do Laranjal. Quando eu soube da oficina, decidi participar e convidei Matheus Leite, professor de percussão do Curso de Música da Unipampa e integrante do grupo de candombe de Bagé. Percorremos os 180 km de Bagé a Pelotas, com nossos tambores, e tivemos uma participação ativa ao longo da oficina, colocando questões que já havíamos experimentado na prática.

Em determinado momento do *taller*, Guillermo explicava ao público a importância de cada tamborileiro ter o seu próprio *talín*, a própria chave de afinação e o próprio *palo*. Se, como vimos, chegar numa *llamada* sem o *palo* já é considerada uma falta grave, chegar sem o *talín* é definitivamente uma heresia, pois certamente a pessoa ficará sem tocar. Depois que Guillermo apresentou o *talín* e falou de sua importância para todos os presentes da oficina, ele voltou-se para mim e, num gesto espontâneo que demonstrava segurança nas intenções, me ofereceu de *regalo* o *talín* que ele havia trazido. Matheus também foi presenteado com um *palo* para o tambor *piano*, instrumento ao qual tem se dedicado. Eu estava sentado em frente ao tambor *chico* e recebi o presente com surpresa, seguido de aplausos e incentivo por parte do público presente no local. Mais do que um reconhecimento pelo interesse demonstrado ao longo da oficina, aquele momento soou também como um tipo de compromisso.



Figura 38. *Talín* doado por Guillermo Ceballos. Fotografia própria recortada.

Os *talíns* possuem tamanhos variados e a maioria deles não são ajustáveis. Ele deve fechar na altura da cintura do tamborileiro, para que o tambor fique numa posição cômoda para o toque. E o acessório recebido, para surpresa maior, era apropriado ao meu tamanho. A situação toda me pareceu emblemática, pois quando Guillermo prendeu o *talín* em meu corpo parecia que eu estava agora “amarrado” também a um destino traçado pelo tambor. Mais que um gesto de aprovação e autorização para Matheus e eu seguirmos em frente, receber o *talín* e o *palo* daquela forma, como uma espécie de dádiva, era receber também uma carga de responsabilidade para com o candombe, em todos os seus aspectos. Por mais banal que possa parecer, aquele momento foi percebido

por nós como de fundamental importância, tanto para a caminhada de construção e formação de um grupo de candombe em Bagé, como uma motivação para seguirmos nosso trajeto de pesquisa com o candombe.

Assim como ocorre com o *palo*, ter o próprio *talín* corresponde a uma das coisas primordiais da iniciação ao mundo dos tambores. Tamborileiros mais antigos contam inúmeras histórias sobre as formas de aquisição do primeiro *talín*, como sendo um tipo de conquista permeada por muitos esforços e sacrifícios. Essas histórias são contrastadas com a facilidade com que hoje as gerações mais novas obtêm o artefato, sem, no entanto, darem o devido valor. “*¡Tienen talin, tienen todo, y no lo saben colgar!*”

Con el talín es lo mismo que con el palo. Hacíamos con una bolsa de pillera, con una cinta o con un pedazo de no sé qué... !Lo que fuera! Y corríamos hasta un talabartero pa' que lo cociera, pa' que le pusiera un remate, era toda una función. Pero hoy en día, que hay facilidad, la gente tampoco lo hace. Quieren tocar pero no tienen talín, ¡no existe voluntad!
(Andres Falero, comparsa Kamunda)

Em 2019, dois anos depois da oficina de Guillermo, decide adquirir um novo *talín*, comprado do amigo Carlos Portela, que conheci em Montevideo através de outros integrantes da *comparsa Balelé*. E aquele antigo *talín*, doado por Guillermo, foi passado para Andresa Xavier, integrante da *Grillos* que foi conquistando uma posição de destaque no grupo, através do compromisso e da responsabilidade demonstradas com o tambor *piano*. O grupo de Bagé foi se fortalecendo na medida em que os integrantes passavam a adquirir seus próprios acessórios, indispensáveis para o toque, como *palos*, *talins* e chaves de afinação. Quem não tem *palo* e tampouco *talín*, acaba ficando de fora.

Aprendendo a caminhar

Comentei acima que o uso do *talín* marcou uma nova fase do meu processo de aprendizagem, pois agora finalmente eu podia caminhar com o tambor. Essa diferença entre tocar sentado ou tocar de pé pode parecer, à primeira vista, um tanto irrisória. Acontece que essa passagem alterou significativamente a percepção que eu tinha do meu próprio tambor, de maneira

que os movimentos gestuais tiveram de ser readaptados. Era como se eu tivesse de começar tudo de novo, do zero. Isso porque, além de coordenar os movimentos gestuais, era preciso também saber equilibrar o tambor que ficava balançando em suspenso, o que me levava muitas vezes a errar os golpes no couro. Por isso é que Guillermo, Carlos, Fred, Martín, Nahuel, Andres e Walter insistiam, dizendo que aprender a caminhar era tão importante como saber tocar.

Hoy hay u montón de gente que te enseña a tocar el tambor, pero es lamentable cuando uno ve una comparsa y ve caminar a los tocadores que nos saben caminar con el tambor. Y eso también es muy importante, antes de empezar a tocar el tambor, aprender a caminar (Walter, comparsa Balelé).

Esse dado faz muito sentido se pensarmos que a lógica rítmica do candombe corresponde à lógica dos gestos corporais. Imprimimos um ritmo a um determinado movimento quando nos expressamos corporalmente. Esse ritmo é marcado por um passo, o passo *candombero*, também denominado de “*paso cadena*”, o qual corresponde à marcação do tempo musical. Quando comecei a exercitar o caminhar, consegui compreender melhor a lógica corporal do candombe, e a métrica pulsante do *chico* passou a fazer mais sentido. Tocando *chico*, observo que a pisada se dá no compasso do primeiro tempo do ritmo. O tambor vai apoiado na minha perna esquerda, controlando para que o tambor não se movimente muito. Um pé vem mais atrás, arrastado, e o outro mais à frente - uma forma que remete tanto aos aspectos técnicos que facilitam a locomoção com os tambores, quanto aos aspectos históricos relacionados à memória da escravidão: o caminhar dos tamborileiros é típico de pés acorrentados, como consta nos estudos folcloristas.



Figura 39. Caminhando com tambores. Desenho do autor

Contudo, eu só percebi de fato a importância do aprendizado do caminhar ao (com)passo *candombero* quando tive a oportunidade de tocar pela primeira vez em uma *salida de tambores*, junto aos integrantes da *cuerda* de tambores da *comparsa Kalema*, de Montevideo. Mais uma vez eu estava acompanhado de Matheus, integrante da *cuerda* de Bagé, na época em que fomos a Montevideo para assistir aos desfiles de *llamadas* do Carnaval de 2018. Conhecemos os músicos da *Kalema*, Martín e Miguel, durante a segunda noite dos desfiles, fruto do acaso e da nossa flutuação pela avenida em noite de *llamada*. Eles haviam desfilado na primeira noite e quando souberam que éramos brasileiros e que demonstrávamos bastante interesse pelo candombe, Martín nos convidou para um toque no dia seguinte aos desfiles, em 11 de fevereiro. Chegara o momento tão esperado por nós, de poder praticar os toques pelas ruas de Montevideo. Às 18h do domingo nos dirigimos para a *Rambla Portuária*, esquina com a Rua Juan Carlos Gómez, no bairro Ciudad Vieja. Nem todos os integrantes da *comparsa Kalema* compareceram ao local combinado. A noite se aproximava e fazia frio em pleno fevereiro.

Naquela noite havia oito tambores, um porta-bandeira e duas bailarinas, o suficiente para iniciarmos a caminhada. Montamos duas linhas com quatro colunas. Na primeira, em ordem, ficaram um *chico*, *piano*, *chico* e *piano*. Na fila de trás, um *piano*, um *chico*, um *repique* e um *chico*.¹⁵⁸ Fiquei posicionado nessa

¹⁵⁸ No capítulo 6 dedicaremos mais atenção ao modo como se monta uma *cuerda*.

fila de trás, na ponta direita, conforme instruções de Martín. Matheus ficou na primeira fila, em minha frente. Era a primeira vez que íamos praticar a caminhada, pois até o momento não havíamos tocado em cortejo. Por ser nossa primeira experiência com tambores em marcha, temíamos não conseguir realizar a tarefa corretamente ou não dar conta de vencer o trajeto. Mas isso estava fora de cogitação, pois quando estamos dentro da *cuerda* não há mais como desistir e sair, a não ser que você passe rapidamente o tambor para uma pessoa de fora, que tomará o seu lugar. Nossa vontade de tocar era tanta que nem imaginávamos uma possibilidade dessas. Antes, comentei com Martín sobre a dificuldade que tínhamos de carregar os tambores tocando e caminhando, e ele nos disse que essa era a primeira coisa que deveríamos ter aprendido. Martín fez uma rápida demonstração de como devemos proceder, gesticulando com os braços, com as pernas e equilibrando o tambor: corpo esticado, postura ereta, cabeça sempre virada para a frente, o passo vai no compasso do ritmo, marcando o tempo, uma perna vai mais à frente que a outra e a coxa vai controlando o tambor para que não balance.

Não houve combinação de qual tipo de toque faríamos, simplesmente começamos a tocar, sem planejamento prévio. Como sempre, o toque iniciou com as batidas do *palo* na caixa do tambor (*clave* ou *madera*) para estabelecermos a velocidade rítmica que a *cuerda* adotaria. A rua Juan Carlos Gómez era levemente inclinada; pegamos subidas e descidas, considerando que o cortejo era da av. Rambla Franklin até a Plaza Constitución (Plaza Matriz), ida e volta, totalizando dez quadras de caminhada com os tambores pendurados no corpo. Na subida foi difícil, pois o corpo ficava mais inclinado para frente e por isso os tambores balançavam muito, dificultando o toque. Observava em minha frente a dificuldade que Matheus demonstrava para levar o tambor *piano*, muito maior e mais pesado que o tambor *chico*. Assim que íamos avançando em direção à praça, os transeuntes se aproximavam, dançando ao lado da *cuerda* ou aplaudindo a passagem dos tambores. Os carros esperavam tranquilamente a passagem da *cuerda*, sem reclamações, alguns buzinando como sinal de apoio. Era possível observar as pessoas nas janelas batendo palmas ou filmando dos celulares, as crianças dançando nas sacadas dos prédios, de modo que era impossível conter a emoção de estar ali. Na volta, a descida facilitou o manejo

com os tambores, pois dessa vez o corpo ficava inclinado para trás, esticado, e o tambor ia apoiado na minha perna esquerda, que o conduzia. No momento, lembrei que muitos tamborileiros mantêm essa postura de coluna ereta quando estão tocando, o que provavelmente deve contribuir para o equilíbrio do tambor.

Foi preciso participar de muitas outras *salidas de tambores* para que o movimento do corpo com o tambor fluísse com necessária espontaneidade. Aprender a caminhar foi um processo demorado e adquirido na medida em que fui ganhando espaço nas *cuerdas* de tambores de diferentes *comparsas*. Por conta disso, o foco da minha atenção durante os toques era fixado quase sempre nesses movimentos não costumeiros, nas tentativas de equilibrar o tambor, nas distrações do ambiente, bem como nas dores no ombro e nas mãos. Às vezes, para ajeitar o tambor e o *talín*, eu tinha de parar de tocar por alguns instantes. Quando isso acontecia, a pessoa do lado me olhava com expressão de reprovação e gritava: “*¡adelante! ¡arriba!!*”. Mesmo sabendo que o *chico* nunca pode parar, como já me dizia Fred Parreño, eu sentia um certo incômodo, tendo muitas vezes que parar para me ajeitar. E ao parar de tocar, o tamborileiro ao lado sentia um vazio, mesmo que houvesse na *cuerda* muitos outros *chicos* tocando em uníssono.

No início era comum que alguns tamborileiros viessem a me corrigir após o toque, de modo particular e discreto, mostrando-me como eu deveria proceder para não movimentar o tambor ao longo da caminhada. Em outra ocasião, um tocador de *piano* da *Balelé*, que estava ao meu lado, percebeu que eu havia parado de tocar por alguns segundos para ajeitar o tambor, durante um trajeto de seis quadras, realizado no bairro Prado Norte, em Montevideo. Ele não chamou minha atenção no momento, mas somente ao final da marcha quando compartilhávamos nossas impressões sobre o desempenho da *batea*. Ele sugeriu que eu fizesse o máximo de esforço para evitar todos os tipos de distrações a ponto de parar de tocar o *chico*, mesmo que fosse apenas por alguns segundos. Para ele, além de não “pegar bem”, era como se a *cuerda* se cruzasse e se desestruturasse na percepção de quem está tocando ao lado. E acrescentou que, se porventura, eu estivesse cansado ou com as mãos doloridas, eu poderia reduzir a intensidade ou mesmo fingir estar tocando, desde que eu continuasse movimentando o braço sem encostar na *lonja*. Pelo menos

assim o conjunto da *cuerda* demonstraria firmeza, tanto para dentro como para fora, ainda que só em aparência. Fazendo isso, a pessoa do lado poderia ao menos se guiar pelo gesto visual da métrica orientada pelo movimento do braço, facilitando para que ninguém saísse do tempo. Outro tamborileiro que ouvia a conversa me surgiu outra tática que, segundo ele, era um “segredo” dos melhores tocadores de *chico* para lidar melhor com o cansaço e com as dores, sem precisar parar um segundo sequer. A informação dele se referia a alternância entre golpes fortes e intensos e golpes mais suaves com a mão. Essa alternância dependeria assim dos movimentos do tambor *repique* ao meu lado. No momento em que o *repique* está tocando a base, eu poderia diminuir a intensidade sem provocar grandes alterações na métrica do conjunto; quando o repique volta pra *madera*, aí sim eu deveria aumentar a força. Quando compartilhei essa informação com outros tamborileiros, alguns a consideraram um truque não muito apreciável, porque o bom tamborileiro não deve dar importância às dores. Tem que seguir firme na caminhada, *golpeando con fuerza hasta romper las manos*.

O sentimento está nas mãos

Mencionei anteriormente que cada tamborileiro, na hora do toque, segura o *palo* em uma das mãos, deixando a outra livre para executar os golpes no couro, com a face interna da mão. *Palo y mano* se intercalam na execução do toque. No entanto, o *palo* serve apenas de acompanhamento para os golpes de mão, tendo, portanto, um aspecto secundário na execução musical. Os tamborileiros ensinam que os acentos, nos três tambores, são sempre marcados pela mão e não pelo *palo*. É pelo gesto da mão que se obtém a justa interpretação do que se está fazendo: “*si la mano no suena, la frase es otra*”¹⁵⁹. Conforme Pablo Ramos, tamborileiro da Balelé,

el verdadero sentimiento para tocar el tambor es la mano. El palo es un acompañamiento de la mano, pero la mano es la que le da el verdadero sentimiento que hace con que uno le de la verdadera interpretación de lo que se está efectuando en ese momento (Pablo Ramos, tamborileiro da Balelé).

¹⁵⁹ Lobo Nuñez citado por Ferreira (1999, p. 105)

Cada tambor demanda, assim, um gesto e um movimento específicos da mão: *galleta*, *masa*, *golpe abierto*, *golpe cerrado* etc. Leva bastante tempo até que se forme o gesto preciso e almejado, capaz de extrair do som o seu timbre certo, ou seja, a mão tem que “*sonar bien*”. E não há outra forma de obtê-lo a não ser por uma prática reiterada e repetitiva, até que o movimento ganhe, aos poucos, sua forma justa. Por isso, em algumas oficinas das quais participei – principalmente aquelas mais introdutórias – os aprendizes devem, em primeiro lugar, treinar de forma repetitiva esse movimento das mãos e braços sobre o couro do tambor, executando movimentos ondulatórios, trabalhando a flexibilidade do pulso e dos dedos. Essa prática ocorre antes mesmo de qualquer entendimento sobre a composição rítmica dos três instrumentos. E uma das maiores decepções, as quais podem levar o aprendiz a desistir de sua missão, está justamente na impossibilidade de *sacar el sonido* de cada tambor. Quando o movimento gestual e coordenado começa a se formar, pode-se dizer que o aprendiz deu um primeiro grande passo no processo de aprendizagem. Pois o som que resulta daí não é nada mais do que a expressão do gesto manual. A sensação provocada pelo som, em termos *afectivos*, é o resultado desse movimento gestual operado pela mão em contato com o couro. A mão ocupa, então, uma posição privilegiada na experiência sensorial do candombe. É carregada de técnica e expressão que demarcam um jeito peculiar de cada pessoa-tambor, um jeito de ser e de tocar. Cada tamborileiro impõe, assim, sua marca particular pela forma como utiliza suas mãos ao golpear.

Manos rotas: um sacrifício de sangue

A indicação de que estamos no caminho certo durante o processo de aprendizagem passa, então, pelo justo movimento da mão. Mas a mão tem uma importância que vai além da maneira como atua na composição musical, na maneira como extrai o timbre e o som particular de cada tambor. Numa outra fase da aprendizagem, quando o tamborileiro aprendiz já ingressou no conjunto da *comparsa* e passou a ocupar uma posição na *cuerda* de tambores, um novo sentido de pertencimento ao mundo *candombero* começa a se formar. É quando

o tamborileiro tem suas mãos lastimadas pela força e energia com que executa e interpreta os golpes. É sinal de que suas mãos já se transformaram, a pele se torna mais grossa, mais resistente e cheia de calos e feridas. No início, vários tamborileiros, de diferentes *comparsas* e contextos, pediam para eu mostrar minhas mãos para se certificarem de que eu realmente tocava tambor. A resposta era sempre seguida de algo como “*falta mucho*”. A atitude dava a entender que a experiência do tamborileiro era medida também por sinais visíveis registrados nas mãos: calos, ferimentos e espessura da palma.

Em período de *llamadas* de carnaval ou mesmo em *salidas de tambores* pelo bairro, o esforço físico e os movimentos repetitivos executados com força fazem com que as mãos não resistam ao impacto dos golpes e comecem a sangrar. Com o passar do tempo, fui observando que essa era uma situação bastante corriqueira, e muitos tamborileiros pareciam não se importar com os ferimentos. Alguns se preparam antes e, numa atitude de precaução, optam por amarrar esparadrapo em volta dos dedos, nas pontas e articulações, bem como na palma da mão. Mesmo assim, dependendo da força do toque e do grau de energia que circula entre o grupo, não é possível conter o derramamento de sangue que deixa marcas nos couros dos tambores.



Figura 40. Tambor com manchas de sangue. Fotos: Lisandro Moura

Alguns tamborileiros acreditam que o sangramento das mãos durante a *llamada* é decorrência de uma força exagerada, falta de técnica e de jeito para

golpear. Os mais experientes não passam mais por essas situações, pois aprenderam a extrair o som sem a necessidade de imprimir uma força extra. Entendem que é uma questão de jeito, não de força. Além do mais, suas mãos pesadas já se adaptaram aos toques de tal forma que adquiriram certa resistência. E se as mãos porventura sangram é sinal de que permaneceu tempo demais sem tocar. No entanto, contraditoriamente, é comum observarmos que alguns tamborileiros demonstram certo orgulho quando suas mãos sangram. Após o toque, no final do trajeto percorrido, tamborileiros menos experientes que passam por esse sacrifício costumam mostrar o sangue para os demais companheiros, de modo que o ferimento se torna motivo de conversas e comentários. Esse gesto parece fazer parte da intenção de mostrar ao grupo uma dedicação exemplar, uma disposição aguerrida que denota uma entrega total ao longo da performance, almejando, assim, obter aprovação e reconhecimento. *Las manos rotas y rajadas*, como se diz, é sinal de uma doação sacrificial, sinal de que o tamborileiro “*rompió todo*”, ou seja, tocou com garra, com ganas e “quebrou tudo”. Em troca, a pessoa adquire prestígio perante o grupo, sinônimo de uma conquista que lhe possibilita o acesso ao mundo dos “legítimos *candomberos*”.





Figura 41. Manos rotas. Fotos do autor.

Minha mão esquerda sangrou pela primeira vez em março de 2019, durante os desfiles de carnaval da Ciudad de Melo e Treinta y Tres, cidades que fazem parte do Departamento de Cerro Largo, no Uruguai. Eram dois finais de semana consecutivos de desfile com a *comparsa Kamunda*, de Melo, com três dias seguidos de toque (de 1º a 3 de março de 2019: sexta, sábado e domingo). Na segunda noite do segundo final de semana, as dores no corpo e nas mãos se tornaram insuportáveis e quase me impossibilitaram de aguentar a terceira noite consecutiva de desfile. Durante o trajeto, não sentia qualquer tipo de dor, e só fui perceber que minha mão estava lesionada quando o sangue começou a manchar o couro e a respingar para os lados, conforme eu realizava os movimentos de braços e mãos no tambor *chico*. Quando tomei consciência dos ferimentos, fiquei bastante assustado, mas não podia parar de tocar. Nessa época eu já havia aprendido que “*el chico nunca para*”, e já conseguia vencer o trajeto tocando do início ao fim, sem um segundo sequer de descanso. A pressão dos tambores e a energia que circula no interior da *cuerda* levavam-me a um estado de extrema adrenalina. O sangue estava associado aí a uma superação dos limites físicos e de alteração emocional provocados pela vibração sonora dos tambores que repercutia por todo o corpo. Foi então que eu pude compreender de maneira mais adequada as constantes associações que os tamborileiros fazem, quando afirmam que o candombe é uma “prática de resistência”. A resistência, no candombe, não é uma abstração política que está alhures, mas um esforço concreto, físico que se manifesta, antes de qualquer

ação ideológica futura, na capacidade para suportar a dor e vencer o trajeto sem deixar de tocar e sem deixar a *cuerda* cair ou baixar a velocidade e intensidade, sem perder o tempo do pulso para não deixar a *cuerda* se *cruzar*. Mas ao que tudo indica, este não é um sacrifício imposto de fora, mas uma disposição de abertura ao acontecimento. No dia seguinte, as dores eram tão intensas que cheguei a comentar com Andres, diretor da *comparsa*, minha impossibilidade de tocar por mais uma noite. Além da dor nas mãos, aqueles dias eram de intensas atividades e de noites mal dormidas, o que me levou a ter uma sensação de desmaio durante a tarde. Com a pressão baixa, meu corpo não tinha forças sequer para carregar um tambor para dentro do ônibus que faria o transporte dos instrumentos. Eu estava realmente prestes a desistir de participar do toque, mas não esperava resposta diferente do Andres, evidentemente: “*deja de joder, Lisandro, vamo arriba!*”

Fredy Rodriguez, um dos fundadores da *Kamundá*, ouvia nossa conversa e sugeriu que eu urinasse periodicamente nas mãos, pois, além de facilitar a regeneração dos ferimentos, isso ajudaria também a engrossar a palma e evitar futuras lesões. Embora a sugestão de Fredy fizesse sentido, supus na hora que ele estivesse debochando da situação toda, embora o tom de sua fala fosse sincero. Segundo ele, esse era “*un secreto*” compartilhado entre os antigos tamborileiros, como se fosse parte do processo de “*feitura das mãos*”. Fredy, além de fundador da *comparsa*, é um dos referentes do grupo e só deixou de tocar por conta da idade um pouco avançada. Comentei depois com os mais jovens sobre o costume de urinar nas mãos, e todos acharam a pergunta um tanto hilária, dizendo-me que “*son cosas de los viejos*”. De qualquer modo, não me saía do pensamento a máxima antropológica de que devemos realmente “*levar a sério o discurso nativo*”¹⁶⁰. Assim que anoiteceu e o pessoal começou a

¹⁶⁰ Faço referência aqui às observações de Viveiros de Castro (2002, p. 129), orientadas em grande parte pela antropologia simétrica de Bruno Latour, a respeito da importância de recusarmos “a vantagem epistemológica do discurso do antropólogo sobre o do nativo”. Embora a sugestão do nosso amigo Fredy não tenha nada a ver com superstição ou irracionalidade, já que se sabe que a ureia tem de fato um poder de aliviar a dor causada por ferimentos, a referência ainda assim é válida. Para Viveiros de Castro (*idem*, p. 130), levar a sério o discurso dos nossos interlocutores não significa acreditar no que eles dizem, pois a perspectiva não se reduz a um sistema de crenças, muitas vezes colocados em termos psicológicos, como se o pensamento alheio fosse mera opinião ou proposição lógica que exprime uma verdade sobre as coisas. Levar a sério o pensamento nativo é, segundo o autor, habilitar esse pensamento a fim de extrairmos suas consequências e avaliarmos os efeitos que produz no nosso próprio pensamento. Pensar o pensamento nativo é, portanto, recusar as intenções de saber se ele é

se mover com os tambores, senti-me pronto para mais uma *llamada* em noite de carnaval.

“*Sin fuego no hay candombe*”: aprender a templar

Nas *llamadas e salidas de tambores*, os integrantes da *comparsa* acendem uma pequena fogueira com papelões, para aquecer os tambores antes de iniciar o cortejo percussivo pelo bairro. O fogo é feito na borda da calçada da rua e os instrumentos ficam dispostos em forma de círculo. Neste tópico final do capítulo veremos que o ato de *templar los tambores*, como se diz, é parte fundante das lições de aprendizagem no contexto ritual e sonoro do candombe, e motivo de protesto quando essa prática não se realiza por algum motivo.



Figura 42. Tambores templando. Fotos do autor.

“aparentemente irracional” ou “naturalmente racional”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 129-130).

Por estarmos lidando com instrumentos percussivos feitos de pele e madeira, a tradição do fogo no candombe cumpre, assim, o papel de afinação dos couros (*lonjas*) e de retirada da umidade da madeira, de modo que o instrumento possa soar melhor, num tom mais agudo ou justo, e assim sustentar a afinação por mais tempo. O fogo contrai o couro, esticando-o até o ponto ideal, de modo que o som fique mais nítido. Primeiro, os tamborileiros aquecem por mais tempo a parte interna do tambor, deixando-os de costas para o fogo; depois mudam os tambores de posição e aquecem os couros por menos tempo. Alguns dizem que quanto mais tempo se leva para *templar*, mais tempo se mantém a afinação dos instrumentos. O tempo dedicado ao redor do fogo varia de *comparsa* para *comparsa*, dependendo de circunstâncias locais. Na maioria das vezes, os tamborileiros não parecem demonstrar qualquer tipo de pressa, podendo permanecer ao redor do fogo por mais de duas horas. Aqui o tempo não remete a uma medida, a uma quantidade, e sim a uma qualidade que tem a ver com os próprios laços de solidariedade criados pelo grupo. Não há, nesse sistema “natural” de afinação, um critério absolutamente preciso a ser seguido. Saber quando a *lonja* está adequadamente afinada depende da percepção intuitiva do fenômeno da ressonância, bem como de uma relação de intimidade que se estabelece, com o decorrer do tempo, entre o tambor e seu dono¹⁶¹. Porque aqui as mínimas diferenças no som e no timbre importam, gerando diferentes nuances expressivas em termos de potência sonora. Durante o toque, quando os músicos sentem que a potência está “murchando”, não evitam em fazer uma pausa na caminhada para acender mais uma fogueira com a finalidade de “*templar*” um pouco mais, para logo depois dar continuidade à marcha por mais algumas quadras.

¹⁶¹ É extremamente importante a defesa que Ingold (2000, p. 25) faz da resposta intuitiva como “fundamento necessário para qualquer sistema de ciência e ética”. Apesar de ter sido considerada um conhecimento de tipo menor na tradição do pensamento e das ciências ocidentais, relegada em segundo plano em detrimento do intelecto racional, a intuição “repousa em habilidades perceptivas que emergem, para cada ser, através um processo de desenvolvimento em um ambiente historicamente específico” (INGOLD, 2000, p. 25). Essas habilidades fornecem uma base sólida e necessária para qualquer tipo de ciência interessada no modo como pessoas constroem conhecimentos e realizam ações práticas em seus ambientes particulares. É justamente essa compreensão intuitiva que se sobressai no processo técnico de afinação dos tambores por parte da coletividade *candombera*.



Figura 43. Templando tambores. Fotos do autor.

Perguntei a um tamborileiro se o fogo era uma prática imprescindível, já que a maioria dos tambores de hoje possuem tensores para afinação com chave, diferenciando-se dos tambores *clavados*, isto é, dos tambores cujo couro é pregado diretamente na madeira, sem a mediação dos aros de metal, o que impossibilita a afinação com chave. Ele respondeu que não era uma prática “obrigatória”, mas que os uruguaios gostam de fazer um fogo com o intuito de *compartir e interactuar con los compañeros*. Às vezes, esse momento de encontro e interação entre músicos e demais integrantes da *comparsa* ultrapassa o tempo considerado apropriado para afinação dos instrumentos, como um tempo que antecede o toque, e torna-se ele mesmo a finalidade do encontro. Robert Gonzalez, da *Escuela de Candombe*, a primeira *comparsa* que surgiu em Melo, conta que em algumas ocasiões especiais os músicos *templan* por três horas e tocam por apenas cinco minutos. O candombe, diz ele, “*tiene esa cosa de juntarse, porque es de familia*”.

Em outra ocasião, Micho, tamborileiro da Argentina que estava em Montevideo para tocar nos *Desfiles Oficiais de Llamadas*, estranhou que ninguém tomava a iniciativa de fazer o fogo antes de *arrancar*, pois para ele o fogo correspondia a um momento sagrado: “*sin fuego no hay candombe*”. De fato, muitos lamentam quando a prática de afinação pelo fogo deixa de ser

realizada com a frequência merecida, tal como faziam os antigos. Isso se deve, em grande parte, como eu já disse, à forma atual de fabricação dos tambores, iniciada a partir da década de 1970, a qual envolve a presença do *parche* com tensores de metais, aros, rosca, polcas e parafusos. Tais elementos fazem com que a afinação pelo calor seja dispensada, podendo ser realizada facilmente com uma chave fixa de número 13. Por conta disso, os tamborileiros argumentam sobre a importância de as *comparsas* manterem, se não todos, pelo menos alguns tambores *clavados*, com o couro pregado direto na madeira, para que a tradição do fogo não se perca. Essa é uma marca distintiva do fazer musical *candombero*, pois remete a uma experiência ancestral, de caráter ritual, em plena via urbana. Além da possibilidade da afinação mecânica, outras situações que impedem o momento para *templar* são aquelas em que as saídas de tambores se realizam de maneira formal, como nos desfiles de carnaval, em que quase não sobra tempo para fazer o fogo, já que as *comparsas* precisam obedecer ao tempo mais ou menos cronometrado para entrar na avenida, e tudo acontece de modo muito rápido, sem tempo para *el disfrute*.

De qualquer modo, ainda que com menos frequência, a prática do fogo segue existindo mesmo quando a totalidade dos tambores de uma *comparsa* são fabricados com tensores. Normalmente, os tamborileiros apertam um pouco com a chave e colocam os tambores de costas para o calor. Enquanto isso vão testando os couros com golpes de mãos e *palos* para “sentir”, conforme uma razão prática, intuitiva e experiencial, como o tambor está *sonando*. Quando o fogo apaga, eles retiram o tambor e dão mais uma volta de chave para completar o serviço, para que a *lonja* fique *tirante*. Não é apenas durante a música que mãos e *palos* se relacionam entre si e entram em contato com os couros. O momento de afinação dos tambores requer não apenas a sensibilidade da escuta, mas também um descobrimento tátil, bastante sensível. A mão que afaga o couro ultrapassa o simples contato de peles distintas, a humana e a animal. O gesto de tocar, a maneira como se toca, denota já uma simbiose entre pessoa e tambor antes mesmo de iniciar a música.



Figura 44. Afinação como experiência tátil. Fotos do autor

Percebe-se, assim, que o sistema de afinação não é a única justificativa para a persistência desses momentos que antecedem o desfile. Certamente o fogo aquece a madeira e afina os couros dos tambores. Mas raramente tomamos consciência de que a performance musical dos tamborileiros depende também desse momento chave ao redor da fogueira. Trata-se não somente de um momento de afinação entre tambores, mas também de afinação entre pessoas e entre pessoas e seus tambores. Enquanto *templam* os instrumentos em volta do fogo, os tamborileiros conversam entre si, bebem goles de vinho e mate, fumam, trocam ideias e ensaiam conexões mais íntimas com seus tambores, virando-os de posição algumas vezes ou mesmo encostando as mãos em suas peles. Cria-se ao redor uma atmosfera acolhedora, um momento de ambientação reservado para o entrosamento entre os músicos e demais componentes da *comparsa*. Quando há crianças por perto, elas nunca se ausentam desses momentos, permanecendo junto com os maiores, seja brincando ao redor do fogo ou mesmo aquecendo seus minúsculos tambores, aprendendo desde cedo a estabelecerem com eles uma relação de familiaridade. Para quem está de passagem pela rua, não deixa de notar e se deixar paralisar por alguns minutos pelo efeito hipnotizante de tal acontecimento.



Figura 45. Fuego y charla. Fotos do autor

Candombe, uma escola de intensidades

O momento de integração, de compartilhamento de histórias, piadas e bebidas, e de estreitamento dos laços entre tamborileiros em volta do fogo, explica de maneira mais fiel o sentido amplo e diverso da expressão “*templar*”, usada no vocabulário *candombero*. A simples tradução da palavra espanhola para o português – “temperar”, “temperamento”, “temperatura” – pode nos remeter ao modo de afinação temperada da música ocidental¹⁶², e por isso não é capaz de dar conta, em sua totalidade, do que acontece durante a afinação pelo calor do fogo. Em um desses momentos ao redor da *fogata*, perguntei a Ramiro, tambor *chico* da *comparsa Biricunyamba*, se podíamos traduzir a

¹⁶² Conforme Wisnik (2017, p. 94), na denominada afinação “temperada”, implementada no início do século XVIII com o surgimento da música clássica ocidental, “o espaço de uma oitava passa a ser dividido em doze semitons rigorosamente iguais. A nova afinação, que obedecia a critérios matemáticos objetivando uma racionalização do campo das alturas, reduziu a uma fórmula cartesiana igualadora o campo sonoro (...). A progressiva adoção do temperamento igualado, e sua posterior generalização, não passou sem muita estranheza. Os ouvidos demoraram a se acostumar, no decorrer do século XVIII, com aquela bizarra forma de afinar que, no entanto, se tornaria a retícula obrigatória do ouvido moderno (e que acabamos por tomar como natural).”

expressão espanhola *templar* para o português “temperar”, verbo associado tanto ao ato de preparar e condimentar um alimento, mas também à ação de suavizar, afinar, combinar, o que para mim já fazia bastante sentido. Mas, segundo Ramiro, não é bem esse o sentido que eles dão ao ato de *templar*, e ele tampouco conseguia encontrar sinônimos em espanhol para definir aquele momento ao redor do fogo. A dúvida me levou ao *Diccionario de Lengua Española*, onde o vocábulo, procedente do latim *temperāre*, está associado, dentre tantas definições, à “*enamorarse o excitarse sexualmente*”, a “*emborracharse un poco*”, a “*perder el frío, empezar a calentarse*”. No sentido musical, o dicionário o define como o ato de “*disponer un instrumento de manera que pueda producir con exactitud los sonidos que le son propios*”. EM outra ocasião, o amigo Rodrigo Bordón trouxe outra informação que me pareceu de suma importância. Para ele, “*templar es templar, es eso, es el biricunyamba...*”.

A expressão afro-uruguaia “*biricunyamba*”, usada por Rodrigo, é a que dá nome à *comparsa* de Rivera, da qual ele também participa. O termo é oriundo do título de uma canção popular de 1958, composta pelo cantor e multi-instrumentista Pedro Ferreira, *el Rey del Candombe*, e sua *Orquesta Cubanacán*. Na canção, o termo *biricunyamba* expressa, desde suas nuances africanas, a magia da festa *candombera* intensificada pela presença do fogo. É um fogo que *calienta el cuero*, que *palpita la sangre* e faz qualquer um bailar e se agitar: “*Ya va a empezar y se escucha el repiquetear de los tambores que están de biricuyamba*” (...) / “*Ya está que arde el biricuyamba, no hay motivo que aquiete el cuero*” (...) / “*En el candombe todos se agitan porque cuando llama al baile un tambor, la sangre palpita*”¹⁶³.



A canção de Pedro Ferreira está, portanto, repleta de metáforas ígneas, e a expressão “*biricunyamba*” é usada justamente para expressar aquilo que acontece ao redor do fogo. Para *empezar la llamada*, é preciso antes transformar

¹⁶³ A música *Biricunyamba*, de Pedro Ferreira, pode ser ouvida aqui:
https://www.youtube.com/watch?v=pVjmas0ZJJJo&ab_channel=ayuitacuabe

o ambiente em ambiência, processo que se realiza por meio da energização dos tambores e das pessoas que bailam e tocam. Desse modo, além de cumprir um princípio de utilidade, destinado à afinação dos instrumentos, o fogo faz com que os integrantes da *comparsa*, não só os tamborileiros, acessem uma outra temporalidade, ou melhor, uma outra vivência do momento experimentado como algo que palpita e que pulsa. Não é por acaso que a música percussiva do candombe corresponde àquilo que Wisnik (2017) classificou, ao se referir à tradição das músicas modais ou pré-modernas, como “música dos pulsos” (veremos isso em detalhe no próximo capítulo).

Consequentemente, o tempo dedicado à *templar los tambores* é percebido como afinação do pulso, a qual, por sua vez, corresponde ao momento ritual de sintonização de frequências entre pessoas e tambores, bem como de atualização da memória ancestral. Poderíamos falar também de uma entrada no tempo mítico do candombe, percebido aqui mais como ambientação atmosférica que prepara a marcha dos tambores do que como estrutura narrativa e semântica (com seus temas, mitemas e conteúdo)¹⁶⁴. Cria-se, assim, uma atmosfera que rompe com o curso normal do cotidiano, com o ritmo da cidade e atua nos humores, nas relações entre tamborileiros e na performance musical, produzindo uma sincronização com as vibrações sonoras. O momento para *templar* se constitui, assim, como motor e movimento ele mesmo rítmico que repercute na performance dos atores da *comparsa* e que faz *sonar* com *fuerza* os tambores. É o fogo quem alimenta a potência de vida do som.

Portanto, não seria nada ousado de nossa parte traçarmos um paralelo entre a presença do fogo, seu movimento e intensidade, com a estrutura

¹⁶⁴ Penso aqui nas relações entre mito e música traçadas por Lévi-Strauss em pelo menos três momentos de sua obra: *Le cru et le cuit* (1964), em *L’homme nu* (1971) e o capítulo *Myth and Music* do livro *Myth and Meaning* (1978). Para Lévi-Strauss (1978, p. 77), o mito e a música têm sua origem comum na linguagem, ainda que ambas as formas tenham tomado rumos diferentes, tal como ocorre na própria mitologia, “em que um personagem vai para o Norte, enquanto o outro se dirige ao Sul, e nunca mais se encontram”. Segundo o autor, na música é o elemento sonoro que predomina (presente também na linguagem), e no mito a predominância recai sobre o sentido e o significado, também presentes na linguagem. Diferentemente dessa perspectiva, tento mostrar aqui que o que predomina no elemento sonoro *candombero*, mesmo que pensado em termos míticos, não é apenas o significado associado a uma linguagem ou mensagem, mas também o seu poder de afetação. A música dos tambores não apenas significa, mas afeta. Daí a importância de pensarmos o som para além de uma operação interpretativa de decifração de sentidos, priorizando, assim, a experimentação prática dos movimentos rítmicos que o compõe, o que envolve noções de sensação, atmosfera, força e energia.

polirrítmica do candombe. Se o “fogo é o ser de uma intensidade (...) sempre vivo na variação de sua tensão”, como afirmou o filósofo Gaston Bachelard (1990, p. 08), é possível que a força de suas chamadas palpitantes e balançantes repercuta na performance sonora dos tambores. Para Bachelard (1963, p. 117), toda matéria é feita fundamentalmente de ritmos, de modo que “é impossível conceber a existência de um elemento de matéria sem juntar a este elemento uma frequência determinada” (*ibidem*). Ou seja, estamos de acordo aqui que a energia de existência é toda ela uma energia vibratória. Meu argumento é dado pelo próprio diálogo realizado pelos tambores durante o cortejo percussivo. Como veremos detalhadamente no próximo capítulo, os tambores se comunicam por meio de perguntas e respostas, de entradas e saídas e de subidas e baixadas. Um chama e o outro responde. No momento das chamadas e respostas acontece o fenômeno da subida, ou seja, um aumento na intensidade e, às vezes, na velocidade do ritmo. É o instante de maior efervescência e de aumento da energia que circula entre o grupo. Aos poucos, a intensidade vai baixando até retomar a estabilidade do início. Não é por acaso que Ferreira (1999) se utiliza amplamente de metáforas da energia para descrever muitas das situações que ocorrem na performance sonora dos tambores. No candombe o fogo se torna uma verdadeira “arte de atizar”¹⁶⁵ os corpos e os ânimos.

Portanto, o candombe se constitui como movimento cíclico, marcado pela variação de intensidades rítmicas. Uma sonoridade assinalada pela energia do fogo: *biricunyamba!* E se quisermos guardar as lições de aprendizagem oriunda dos tambores e da energia ondulatória do ritmo, é preciso, assim, imaginar o candombe como uma verdadeira “escola de intensidade”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Bachelard (2008, p. 13) associa o ato de fazer fogo com a “arte de atizar”.

¹⁶⁶ Mais uma vez faço aqui uma referência a Bachelard (2008): “As imagens do fogo são, para o homem que sonha, para o homem que pensa, uma *escola de intensidade*”.



Figura 46. Fogo e energia sonora. Fotos do autor

CAPÍTULO 6

As três vozes: polirritmia e experiência sincopante

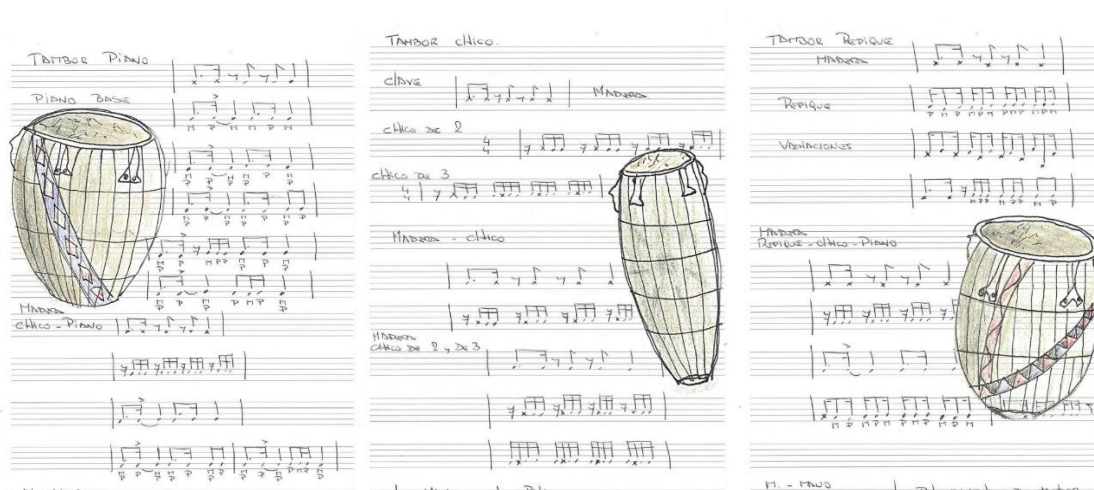


Figura 47. Tambor piano, chico, e repique desenhado à caneta e lápis, com partituras feitas por Guillermo Ceballos

Como vimos no capítulo anterior, se os tambores *piano*, *chico* e *repique* possuem dimensões próprias, tanto em relação ao tamanho de suas caixas de ressonância como na espessura de suas *lonjas*, eles produzem, assim, três vozes distintas com sotaques particulares e manifestações timbrísticas próprias. Do ponto de vista sonoro, essas vozes variam, respectivamente, entre o grave, o agudo e o médio. Cada tambor executa um fraseado diferente, cujo sentido rítmico-musical é mais bem compreendido no conjunto formado pelos três tambores em ação. O conjunto dos três tambores ou mais é o que os tamborileiros denominam de *cuerda* ou *batea*. Numa performance de rua, nas *llamadas* ou *salidas de tambores*, uma *cuerda* varia normalmente de 3 a 70 tambores. Temos, assim, uma unidade formada pela diferença de vozes que denota uma organização musical polirrítmica (FERREIRA, 2013, p. 239). Se cada tambor corresponde a uma pessoa que o toca, do ponto de vista social o tamborileiro não atua individualmente, ainda que sua tarefa seja específica, mas de modo relacional com as outras duas pessoas-tambores. Essa forma de “sintonização mútua” corresponde

a una visión de mundo en que el valor es puesto en la centralidad de las relaciones sociales, y la unidad en la diversidad. El individuo no se define aisladamente sino relacionalmente: patrones musicales relativamente simples complejamente interrelacionados (FERREIRA, 2013, p. 239).

Comentei em outro momento, na introdução deste estudo, que é muito difícil para um leigo perceber o que cada tambor está fazendo durante a performance musical. Suas frases e vozes particulares se perdem ou, no mínimo, se apresentam de modo difuso para quem não possui uma percepção aguçada dos padrões rítmicos de cada tambor. Diferentes musicólogos que se dedicaram ao estudo do candombe manifestam a mesma impressão: *“La configuración rítmica del candombe puede ser de difícil decodificación para un oyente no familiarizado con esta manifestación musical”* (JURE, 2013, p. 263). Trata-se de uma informação pouco acessível e não disponível a qualquer pessoa, ainda que esta seja uruguaia, escute candombe e assista às *llamadas*. Eu mesmo, que julgo ter algum domínio de certas técnicas de percussão, demorei a entender como se formava o ritmo do candombe, posto que a presença relacional de cada tambor se mostrava sempre enigmática, tanto em sua perspectiva sonora quanto visual decorrente do gesto e do movimento das mãos. Quando se entende o que cada tambor faz, acessamos o modo como a polirritmia se manifesta em seu conjunto, resultando no candombe como gênero musical particular. Essa capacidade de percepção se constitui, portanto, como fator de iniciação aos tambores e de pertencimento à comunidade *candombera* (FERREIRA, 1997). Para podermos acompanhar a música exclusivamente percussiva do candombe, é importante aprender não apenas como os tambores são feitos, mas o que eles fazem musicalmente e o que “fazem fazer” em termos sociais (LATOUR, 2015).

Os padrões rítmicos dos três tambores que compõem a tradição da música afro-uruguaia já foram analisados em maior profundidade por diferentes pesquisadores e pesquisadoras do campo musicológico e etnomusicológico (AYESTARÁN 1953, 1967, 1968; VERGES, 1983; FERREIRA, 1997; GOLDMAN, 1991; JURE, 1992, 2013; JURE e PICÚN, 1992). As principais características sonoras dos três tambores serão apresentadas a seguir conforme uma síntese particular aprendida e extraída do vocabulário recorrente que circula

entre tamborileiros no ambiente das *llamadas* e nas oficinas práticas das quais participei. Essa lógica interna e específica de pensar a música dos tambores não exclui, por outro lado, o vocabulário técnico que faz da música uma grande área do conhecimento, com seus sistemas, suas terminologias e concepções próprias. Noções sobre ritmo, duração, metro, pulso, compasso, acento, harmonia, timbre, síncope etc. estão presentes até mesmo num vocabulário de leigos, mesmo que usadas e/ou entendidas sem o devido rigor conceitual, como muitas vezes é o meu caso.

Aliás, como verificou Oliveira Pinto (2001, p. 245), “não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia”. Essa afirmação vale tanto para o caso específico do candombe como também para as minhas tentativas de traduzir, de maneira que seja compreensiva, a experiência sonora dos tambores. Como não tenho conhecimento especializado em teoria musical, tento evitar traduzir esse vocabulário numa linguagem formal própria das notações musicais e seus recursos gráficos de representação, já muito bem contempladas na literatura musicológica citada acima¹⁶⁷. Além disso, como veremos mais adiante, os tamborileiros recusaram inserir a musicalidade do candombe numa grade de partituras sob o argumento central expresso na fala de integrantes da *comparsa Balelé*, de Montevideo, de que “*el candombe no se escribe en un papel*”. Essa informação é sumamente importante, de modo que voltaremos a ela num momento oportuno, neste capítulo. Mesmo que eu não tenha formação acadêmica em música, arrisco aqui uma apresentação sucinta das vozes particulares de cada tambor e suas frases características, valendo-me tanto das concepções nativas do mundo *candombero* quanto das noções e conceitos elaborados pelo pensamento de alguns pesquisadores da musicologia e da etnomusicologia.

¹⁶⁷ Justifico essa escolha com base também numa série de problemas já apontados por Oliveira Pinto (2001, p. 257-259) a respeito da utilização da transcrição musical (notação) como fonte de estudo e análise de terminada manifestação musical alheia à história musical do ocidente.

A sabedoria do *piano*

Por possuir uma *lonja* mais espessa e a *panza* mais larga, o tambor *piano* possui o som mais grave em comparação com os outros dois tambores. É reconhecido como sendo o responsável por levar a base rítmica e, por isso, é um instrumento equivalente ao contrabaixo de uma orquestra ou banda. Ele vai “*por la tierra*”, como se costuma dizer, pois marca a “terra” do compasso quaternário (4/4) apoiando seu acento de mão e *palo* no tempo 1 e 3¹⁶⁸. Há, no mínimo, três bases distintas para o *piano*, as quais têm a ver com as características de cada bairro, antigos *conventillos* ou tradição familiar de Montevideo: o toque de *piano* da tradição de Cuareím (Barrio Sur) possui uma base lisa e clássica, sem repicados, dando-lhe uma característica lenta e cadenciada, frequentemente identificada como sendo uma base mais antiga, pesada e ancestral. Na tradição de Ansina (Barrio Palermo), a base de *piano* se caracteriza pelo estilo repicado e mais acelerado, com um golpe de *palo* (baqueta) a mais que o de Cuareím. Em Cordón (bairro Cordón), os toques de piano se distinguem dos demais pela força, pressão e velocidade maior que os toques-base de Ansina, embora se assemelhe a esta pelo toque repicado. “*Em Cordón tenemos un piano rezongón. Tocamos y en el mismo tempo repicamos. Es como un rayo de tormenta, un estruendo* (César Pintos)¹⁶⁹. Sendo assim, a melhor forma de identificar o estilo de uma determinada *comparsa* ou *cuerda* é por meio da escuta do tambor *piano*, isto é, através do modo como ele executa sua base.¹⁷⁰

¹⁶⁸ O compasso tem relação com a estrutura métrica da música, baseada na repetição de pulsos organizados em tempos fortes e fracos. O pulso, por sua vez, corresponde à própria matriz do elemento rítmico que é a duração de tempo (MAIA, 2016). Uma ressalva importante: “a palavra compasso é utilizada (..) como uma definição ocidental/europeia para o termo metro. Todo compasso é metro, mas nem todo metro é compasso, afirma Maia. A música de origem africana, a exemplo de grandiosa parte da música popular latino-americana, se organiza por claves, ou *time-lines*, ou seja, de outra maneira que não através de compassos” (MAIA, 2016, p. 95). Ainda que essas ressalvas sejam muito válidas para o caso particular do candombe, em alguns momentos opto por usar o termo “compasso” dada a sua presença familiar inclusive entre os tamborileiros, que se utilizam muitas vezes da expressão castelhana/espanhola “*compás*”.

¹⁶⁹ Depoimento dado ao documentário *Entremedios*, produzido coletivamente pelo Grupo Asesor del Candombe, Comisión Nacional del Uruguay para la UNESCO, Ministerio de Educación y Cultura e Híjole Films.

¹⁷⁰ Neste áudio, Diego Paredes, chefe de *cuerda* da *comparsa Valores de Ansina*, apresenta duas bases de Ansina para o tambor *piano*, iniciando a demonstração com o auxílio da *madera* e com a chamada para entrar, e, posteriormente, o toque contínuo. As demonstrações foram feitas durante oficina realizada na Ciudad de Melo, em Cerro Largo, Uruguay, e promovida pela



Áudio 8. Demonstrações tambor piano

Desse modo, em Palermo, Sur e Cordón, as famílias de tradição *candombera* souberam manter um legado próprio que os diferencia entre si, caracterizado por padrões rítmicos originados conforme um sistema de parentesco. Quem define de forma mais precisa essas três tradições rítmicas mais conhecidas, denominadas de *toques madres*, é justamente o tambor *piano* (FERREIRA, 1997), embora haja diferenças também para os demais tambores. Ou seja, há maneiras diferentes de tocar o *chico* e o *repique* quando comparamos, por exemplo, a tradição de Ansina com a de Cuarém, embora essas diferenças se apresentem de forma menos salientes em relação ao tambor *piano*. De todo modo, por estar associado às tradições familiares ancestrais e de bairro, bem como por sua importância para levar a base rítmica, o *piano* possui certa “sabedoria”, no dizer do tamborileiro Christian Villalba¹⁷¹.

A perseverança do *chico*

Por sua vez, o tambor *chico*, como o próprio nome indica, é o menor dos três tambores. Devido à sua estrutura material e morfológica, ele possui a voz mais aguda da *cuerda*, sendo responsável pela métrica do conjunto. É um tambor frequentemente definido pelos tamborileiros com o auxílio da metáfora da goteira ou do relógio: “*el chico es como una gotera*”, “*el chico es el reloj*”, uma vez que marca o tempo musical a partir da repetição pulsante e acentuada¹⁷² dos golpes de mão, tal como um metrônomo. O *chico* se caracteriza pela constância rítmica, pois ao contrário do *piano* que possui diferentes bases, ele

comparsa *Llave 13*, de Melo. Link para ouvir as demonstrações do *piano*: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/tambor-piano>

¹⁷¹ Optei por utilizar a interessante denominação criada por Christian Villalba, para definir cada tambor. Em depoimento à Brena (2015a, p. 208), ele diz: “*el chico es la perseverancia, el piano la sabiduría y el repique los vientos de libertad* (Christian Villalba)”.

¹⁷² A noção de métrica, na linguagem musical, está frequentemente associada à ideia de repetição, pois corresponde à “*measurement of the number of pulses between more or less regular recurring accents*” (COOPER e MEYER, 1963, p. 04).

não varia muito o seu fraseado: há o *chico* comum ou liso e o *chico* repicado apenas. Seu padrão rítmico permanece, assim, “*virtualmente inalterable*” ao longo da *llamada* (JURE, 2013, p. 263 e 265). Sua característica reticente é geralmente atribuída também ao fato de ser um tambor que “*no puede parar*”: “*el chico nunca para*”, dizia-me Fred já nas primeiras oficinas. Caso contrário, deixaria os demais tambores num vazio intolerável, desestruturando o conjunto da bateria. Além disso, sua importância é fundamental para sustentar o tempo, de modo a não deixar “cair o ritmo” da *cuerda*: “*el chico tiene que sostener la batea*”.¹⁷³



Áudio 9. Demonstrações tambor chico

Por ser o tambor responsável por manter a estrutura métrica e “segurar o ritmo”, costuma-se dizer que o *chico* é um “soldado disciplinado” que “*va a la guerra*”¹⁷⁴, pois é o único tambor que não dá descanso ao tamborileiro, já que tem de cumprir o trajeto do início ao fim, sem titubear. Como disse-me certa vez Fed Raiz, tamborileiro da *Biricunyamba*, “*el chico va hasta morir*”, ele luta até o final do percurso, sem desistir da sua “missão”. Daí advém a sua associação com os valores da perseverança (BRENA, 2015a, p. 108). Frequentemente é o tambor mais usado para iniciar o processo de aprendizagem, pois contém o segredo da “pulsção rítmica sincopada”, indispensável para compreender o lugar dos outros dois tambores (FERREIRA, 1999, 2001). Desse modo, no compasso de quatro tempos (4/4), o *chico* trapaceia e provoca uma confusão perceptiva: o seu acento forte se dá justamente no vazio do silêncio intervalar, ou seja, está entre o tempo e o contratempo. Essa armadilha está relacionada ao fato do seu toque mais acentuado não corresponder ao pulso, nem ao compasso e nem aos contratempos. Na linguagem musical, diz-se que o acento do *chico* está, portanto, na segunda semicolcheia, uma explicação sugerida

¹⁷³ Neste áudio, Diego Paredes, chefe de *cuerda* da *comparsa Valores de Ansina*, explica o toque do tambor *chico*, priorizando o tempo de entrada a partir da *madera* e da chamada do tambor piano. As demonstrações foram feitas durante oficina realizada na Ciudad de Melo, em Cerro Largo, Uruguay, e promovida pela *comparsa Llave 13*, de Melo. Link para ouvir as demonstrações: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/tambor-chico>

¹⁷⁴ Lobo Nuñez citado por Ferreira (1999, p. 93).

pelos próprios tamborileiros quando estão mostrando ou ensinando os golpes durante as oficinas. A sensação que passa ao aprendiz ou ao observador é, paradoxalmente, a de atraso e antecipação, uma vez que os golpes de mão são encaixados num tempo virtual, um *não-tempo*, ou seja, está fora da marcação do primeiro tempo do compasso e fora do contratempo. Trata-se de uma experiência sensorial de efeito sincopante¹⁷⁵.

A complexidade atribuída ao tambor *chico* se justifica, assim, pela maneira totalmente inusitada com que ele realiza a sua função métrica, destoando do entendimento usual e ocidental do “metro” como organização do pulso em tempos fortes e fracos¹⁷⁶. Se na música ocidental todo compasso corresponde ao metro, no candombe o metro não coincide com o compasso (MAIA, 2016, p. 95). Pesquisadores que se dedicaram ao estudo da música centro-africana e afro-americana denominam esse fenômeno, característico dessas tradições musicais, de “contrametricidade” (KOLINSK, 1960; AROM, 1985; SANDRONI, 2001). O termo tem sido usado em substituição ao conceito de síncope, por entenderem que esta é concebida, pelos dicionários de música ocidental, como desvio da norma, quando, em realidade, a norma das músicas africanas é a própria rítmica contramétrica, não sendo, portanto, um simples “desvio” do seu suposto “curso regular” (SANDRONI, 2001)¹⁷⁷. Isto é, a noção de “desvio”,

¹⁷⁵ De maneira geral, na linguagem musical, a síncope (ou síncope) refere-se à quebra numa ordem rítmica previsível, rompendo com a constância e sequências das marcações de um ritmo esperado. Conforme definição contida no *Harvard Dictionary of Music* (1944), editado por Willi Apel, e citado por Sandroni (2001, p. 21), “a síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentido como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente [normal] e o ritmo real [anormal]”.

¹⁷⁶ Ver Maia (2016, p. 95): “Grosso modo, metro é a organização dos pulsos sob formas fixas e repetidas durante a música, estabelecendo tempos fortes e tempos fracos. A cultura ocidental costuma associar o metro a formas geométricas. Muito do que ouvimos no rádio é organizado sob a forma de um quadrado, no compasso quaternário, ou 4/4. Compasso binário, ternário, quaternário e suas formas compostas, compassos ímpares, alternados, etc., são denotativos de metro em música”.

¹⁷⁷ A síncope tem sido reivindicada como característica própria da música popular americana, em que o elemento negro parece ter tido uma contribuição decisiva na definição conceitual (ANDRADE, 1972 e 1987). Ferreira, por exemplo, usa o conceito para caracterizar a rítmica do candombe, marcando, com isso, uma diferenciação em relação à lógica da música europeia. Sandroni (2001), por outro lado, ao fazer um exame interessante do conceito de síncope, situa-o no contexto específico da música erudita ocidental, ao contrário de outros autores que afirmam sua procedência africana. Para ele, o conceito de síncope tem uma “validade restrita” para pensar as músicas afro-americanas, uma vez que é usado para nomear ritmos que fogem de uma suposta regra musical tomada como universal, tal como aparece nos principais dicionários de música, onde a síncope “seria uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do

atribuída aos processos de sincopação, só tem sentido se tomarmos a música ocidental de base europeia como modelo de referência. Desse modo, quando os tamborileiros dizem que o candombe é um “ritmo sincopado”, é preciso ter em conta que não se trata apenas de fazer referência a um efeito de deslocamento de acentuações ou mesmo de ruptura de uma suposta norma, mas uma possibilidade nova de combinação rítmica bastante avessa às regras convencionais da música. As polirritmias africanas, diz Sandroni (2001, p. 22), têm como característica fundamental “a liberdade das articulações e acentuações, que não se submetem à esquemas gerais”. Desse modo, arrisco a dizer que a função métrica do *chico*, ou seja, sua frase com motivos repetitivos é, contraditoriamente, uma métrica contramétrica, posto que não é normativa.

Por conta disso, é frequente ouvirmos de tamborileiros comentários do tipo “*el chico va por el aire*”, pois além de manter o ritmo sempre numa alta tensão, seu acento está no vazio, está no silêncio, está no ar. Há inúmeras histórias contadas por tamborileiros – a exemplo da que ouvi de Guillermo Ceballos – a respeito das impressões que os músicos de fora do Uruguai manifestam quando ouvem o tambor *chico*. A primeira coisa que perguntam, sem esconder um certo espanto, é: *¿dónde está el uno?*! A sensação de estranhamento se dá justamente pelo fato de o tambor *chico* nunca apoiar seu acento no tempo 1, na terra, e sim no lugar onde a música de tradição ocidental definiria como “espaço vazio”. Os historiadores Chirimini e Varese (2008) relembrem os comentários de um músico percussionista norte-americano, Chuck

discurso musical” (SANDRONI, 2001, p. 21). Mario de Andrade já havia mostrado, sem negar exatamente sua provável origem africana, que “a síncopa é europeia também e ocorre com frequência na música popular portuguesa”. Ele queria dizer, com isso, que seus significados de origem teriam sido completamente transformados no novo contexto americano, especialmente no brasileiro, onde haveria aqui uma “síncopa característica”, bastante particular e definidora por excelência dos ritmos brasileiros (ANDRADE, 1972 e 1987). De todo modo, o problema das “origens” da síncopa permanece ainda um enigma não totalmente resolvido pela musicologia, cuja ausência de um trabalho analítico mais detalhado transformou o assunto em uma “guerra de discursos” (MENEZES, 2016, p. 28). De nossa parte, apesar das contradições, manteremos o uso do termo devido à sua presença constante no vocabulário dos tamborileiros de candombe. E por ser também um conceito que extrapolou o âmbito estritamente musical, passando a fazer referência a um complexo cultural mais amplo das culturas da diáspora, aquilo Simas (2012 e 2019) tem chamado de “culturas de síncope”, ou seja, modos de vida que subvertem a normatização, não pelo enfrentamento direto, mas pela ginga e pelo drible (jogos de deslocamentos rítmicos-corporais), algo muito semelhante às polirritmias típicas da música africana.

Silverman, quando conheceu pela primeira vez o candombe, ocasião em que esteve em Montevideo:

Desde el momento que lo escuché me volví loco (...) y me encontré preguntándome: '¿Qué es esto?' Nunca había escuchado antes una parte rítmica como la del tambor chico. Es una parte que no existe en ningún lugar del mundo. El chico es muy extraño porque le da una increíble tensión a la música y está siempre como en el aire, no tiene golpes a tierra (...), porque no se apoya nunca, siempre está ahí arriba, tensión y tensión. (SILVERMAN apud CHIRIMINI e VARESE, 2008, p. 110).

A liberdade do repique

Por fim, o tambor *repique* possui uma afinação que está a meio termo entre o grave e o agudo, dado que sua *lonja* e seu corpo ressonante têm um tamanho médio se comparado aos outros dois. O *repique* se diferencia dos demais por ser considerado um tambor improvisador e de maior liberdade, ainda que possua uma base delimitada e alternada entre toques de mãos, *palo* e *madera* (clave). Enquanto o *piano* mantém a base e o *chico* a métrica, “*el repique dibuja*”. No entanto, os recursos técnicos de improvisação estão restritos à alternância entre uma base repicada (toque na *lonja*) e toques de clave sobre a madeira do tambor, sempre em concordância com o compasso de quatro tempos da base do *piano* (JUERE, 1992). “*Los repiques pueden hacer lo que quieren, desde que caigan a la tierra*”¹⁷⁸. Dentro do compasso 4/4, o repique apoia o golpe de mão na *lonja* no tempo 2 e 4¹⁷⁹. Por exigir uma quantidade maior de frases e desenhos rítmicos, mesmo que limitados, é considerado um tambor de extrema complexidade (JURE, 2013, p. 264), sendo acessível apenas aos tamborileiros que já passaram pelos outros dois tambores ou, ao menos, que tenham conhecimento aprofundado da estrutura rítmica do candombe, informada sobretudo pela função (contra)métrica do tambor *chico*.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Explicação dada por Gustavo Oviedo, referência no toque de Ansina, bairro Palermo, em documentário intitulado *Negro* (2016), dirigido por Pablo di Leva.

¹⁷⁹ Explicação dada por Diego Paredes, chefe de *cuerda* da Comparsa Valores de Ansina, em um *taller* realizado em Melo em 22 de agosto de 2019.

¹⁸⁰ Neste áudio, Diego Paredes, chefe de *cuerda* da comparsa *Valores de Ansina*, apresenta formas de tocar o tambor *repique*, priorizando golpes de base e *madera*, bem como os jogos de improvisação. As demonstrações foram feitas durante oficina realizada na Ciudad de Melo, em



Áudio 10. Demonstrações tambor repique

Para Fred Parreño, exímio tocador de *repique* e atual chefe de *cuerda* da *comparsa Sarabanda*, para poder tocar o *repique* a pessoa tem que saber muito bem o que está fazendo, de modo a não ter medo de arriscar ou de errar. Embora haja uma improvisação permanente, a pessoa nunca perde a matiz do toque, que está na própria intenção da pessoa ao improvisar. Andres Falero, da *comparsa Kamunda*, também comenta algo semelhante: “*El repique es más creación propia. Tiene su golpe, pero después lo que sale es de la creatividad.*”

Desse modo, por permitir maior liberdade de improvisação, a qualidade sonora do tambor *repique* vai depender, em grande medida, das características particulares do tamborileiro, sua habilidade e jeito próprio para *repicar*. É muito difícil encontrar *repiques* que soam de maneira igual, pois cada um coloca sua intenção particular. Tamborileiros mais tímidos permanecem por mais tempo na base e na clave de *madera*; outros considerados mais virtuosos aproveitam para fazer e propor variações maiores de frases e figuras, tanto com a mão como também com o *palo*, indo além das figuras de base. Além disso, quando há mais de um *repique* na mesma *cuerda*, como acontece nas *llamadas* e *salidas*, a comunicação entre esses tambores é fundamental. O diálogo musical no interior da *cuerda* funciona mediante à formação de “equipes” de *repique* que executam suas frases de modo cruzado ou, como se diz, “por turnos”: quando uma equipe está fazendo o repicado-base na *lonja*, a outra está *haciendo madera*.

Muitas vezes, dependendo do bairro em questão, o *repique* é quem vai ditar a velocidade do ritmo, chamando a *subir* os demais tambores e promovendo assim uma interação comunicativa complexa entre tamborileiros. A *llamada para subir* a velocidade e a intensidade durante a performance em cortejo acontece quando o tocador de *repique* permanece por mais tempo repicando na *lonja*, sem baixar pra *madera*, promovendo uma variação na dinâmica e no andamento do

Cerro Largo, Uruguay, e promovida pela *comparsa Llave 13*, de Melo. Link para o áudio: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/tambor-repique>

ritmo. Essa maneira de proceder, como já demonstrou Jure (1992), se dá por acumulação e repetição prolongada da base repicada, gerando momentos de maior tensão, o que corresponde à *subida*. “*Llamar a subir*” ou “*subir la cuerda*” é uma categoria própria de comunicação (*swing*) entre tambores e tamborileiros. Ela diz respeito ao aumento da velocidade, da intensidade (*fuerza*) e da energia que circula no interior da *cuerda*. Como veremos mais adiante, neste mesmo capítulo, esse fenômeno da subida é sentido pelo público que acompanha a marcha dos tambores como momento catártico (FERREIRA, 1999).

Fazer *madera*

A *madera* é considerada por muitos tamborileiros como sendo o quarto tambor, dada a sua fundamental importância ao longo da execução sonora. Na linguagem musical, a expressão corresponde à clave de um pentagrama, também denominada de célula rítmica. No entanto, os tamborileiros de candombe se utilizam de um vocabulário próprio, feito de expressões êmicas que demarcam a singularidade e a originalidade de suas práticas musicais. Quando alguém usa, por descuido, a palavra “clave” ao invés de *madera*, os uruguaios não demoram a corrigir com veemente segurança: “*no es clave, és madera!*”. Sua importância é atribuída ao momento de preparação para o toque e de marcação da velocidade¹⁸¹.



Áudio 11. *Madera*

Assim, antes de dar início à trama rítmica operada pelos três tambores, os músicos-tamborileiros fazem *madera* todos juntos para definir o andamento do ritmo no interior da *cuerda*¹⁸². Assim que os tamborileiros *arrancan* com o

¹⁸¹ Devo essa informação precisa ao tamborileiro Diego Paredes, chefe de *cuerda* da *comparsa Valores de Ansina*, na ocasião em que participei de um *taller* ministrado por ele na cidade de Melo, Uruguai.

¹⁸² Neste link podemos ouvir dois tipos de *madera*, uma mais lisa e outra mais repicada. No início da gravação, Diego Paredes explica a importância da *madera* para marcar o início e a velocidade do ritmo. Depois passamos para a demonstração da arrancada da *comparsa Llave 13*, com a

ritmo do candombe, ou seja, assim que iniciam a caminhada e a execução sonora numa *llamada*, a *madera* é tocada apenas entre as frases de base do tambor *repique* (JURE e ROCAMORA, 2017). Essa célula rítmica, presente no fazer musical *candombero*, é encontrada também em outras tradições musicais de influência africana, sob diferentes figurações, a exemplo do samba brasileiro¹⁸³ e da *habanera* cubana, confirmando a origem bantu dessas tradições, incluindo aí o candombe. Nos estudos etnomusicológicos sobre a música africana realizados por Joseph Hanson Kwabena Nketia, essa célula rítmica foi conceitualmente denominada de *time-line*, um padrão assimétrico baseado numa “linha-guia temporal” de movimentos cíclicos (OLIVEIRA PINTO, 2001). No entanto, o padrão de linha do tempo do candombe (*madera*) apresenta diferenças significativas se comparadas com as *time-lines* das demais tradições musicais afro-americanas, já que permite algumas variâncias (JURE e ROCAMORA, 2017).

As variações da *madera* estão, muitas vezes, associadas às particularidades de cada *toque-madre*, dependendo assim do bairro e do estilo adotado pela *cuerda*: há *madera* lisa ou comum, frequentemente adotada em *cuerdas* de Cuaréim; há *madera* mais preenchida, observada em algumas *cuerdas* de Ansina etc. As formas de se fazer *madera* dependem também da velocidade que se pretende dar ao toque em determinadas *cuerdas* ou circunstâncias. Assim, temos que, num ritmo mais lento, como o de Cuareim, dá-se prioridade à *madera* comum, mais lisa, sem muito preenchimento dos tempos. A *madera* não é apenas tocada pelos integrantes da *comparsa*, mas é também praticada pelo público espectador, normalmente posicionado nas calçadas, janelas e sacadas de prédios. Frequentemente, durante a passagem dos tambores pela rua, podemos ouvir as pessoas batendo palmas ao ritmo da *madera*. Além disso, é possível ainda observarmos, num final de show ou no

madera, a chamada do *repique*, do *piano* e a entrada dos *chicos*. Por fim, temos um toque da *cuerda* de tambores da *Biricunyamba*, iniciando com *madera* repicada, chamada de *pianos*, entrada dos *chicos* e, por fim, dos *repiques*. Ouvir aqui: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/madera>

¹⁸³ Conforme Oliveira Pinto (2001, p. 240), os padrões rítmicos chamados de *time-line-pattern* “se preservam com notável força criativa e inovadora, e, simultaneamente, se mantêm no Brasil com grande estabilidade quanto a sua *gestalt* básica, mesmo que histórica e geograficamente distante de África. Um dos mais característicos destes *time-line-pattern* é representado pela linha rítmica do samba, executado no tamborim em um conjunto carioca de pagode”.

encerramento de um espetáculo artístico, quaisquer que seja a sua linguagem ou forma expressiva, o fato de que as pessoas não batem palmas tal como se faz normalmente: elas aplaudem a apresentação fazendo *madera*. O estilo *madera* se constitui, portanto, como um paradigma na música *candombera*, influenciando também o próprio senso de movimento e de sensibilidade rítmica dos uruguaios.

Polirritmia e efeito sincopante

Feita a apresentação dos três tambores, podemos dizer que o que acontece na música do candombe é uma combinação complexa de dois modelos rítmicos assimétricos. De um lado, há a presença constante e regular da métrica e da base, e, de outro, uma improvisação de frases e figuras rítmicas. O tambor *chico*, de som agudo e penetrante, entra com golpes repetitivos e regulares (como um metrônomo), tendo ao lado o acompanhamento do grave do tambor *piano*, o qual apresenta bases diferentes também repetitivas, tocadas sempre em relação assimétrica com o *chico*. Estabelecida essa ordem recorrente da estrutura sonora (base e métrica), o tambor *repique* entra para improvisar frases rítmicas sincopadas e sobrepostas aos outros dois tambores, ora confirmando a métrica do *chico*, ora criando frases contrapostas a essa métrica.

A relação entre a estrutura métrica e os eventos rítmicos acontece de maneira permanentemente contrastante ou entrecruzada. A presença simultânea de diferentes estruturas rítmicas (no nosso caso, a base, a métrica e o improviso) forma o que a etnomusicologia denomina de “polirritmia” (ARON, 1985). Na discussão proposta por Arom (1985, p. 379), a respeito da organização do tempo na música centro-africana, a polirritmia é definida pela articulação de dois ou mais elementos e figuras rítmicas que se sobrepõem de tal forma que os acentos, timbres e ataques ficam entre as figuras, criando um efeito de entrelaçamento. A característica dominante do ritmo consiste, assim, em “uma tendência muito forte à contrametricidade, causando uma relação conflituosa permanente entre a estrutura métrica do período e os eventos rítmicos que

ocorrem aí” (AROM, 1985, p. 434).¹⁸⁴ Mieczyslaw Kolinski, por exemplo, em seu livro *Studies in African Music*, observou também esses dois níveis estruturantes e complementares na música da África subsaariana: a constância métrica e as variações rítmicas (SANDRONI, 2001). A inserção de uma “superestrutura rítmica” sobre a base permanente da métrica é responsável por produzir uma combinação diferenciante e um efeito sincopante, de tal modo que passamos a perceber diferentemente cada uma das funções rítmicas realizadas pelos tambores da base e da métrica.

Essa configuração polirrítmica, observada em diferentes tradições musicais não ocidentais, especialmente aquelas oriundas de diferentes povos africanos, está presente também no candombe afro-uruguaio. Ao improvisar de forma sobreposta ao *piano* e ao *chico*, o *fraseo* do *repique* faz com que os outros dois tambores sejam ouvidos de uma maneira nova. A sensação que temos é que, embora haja sempre uma repetição inerente de frases e figuras, elas são percebidas como sendo diferentes (WISNIK, 2016). Isso explica as razões pelas quais, no candombe, não podemos compreender de fato a função rítmica de cada tambor senão quando colocados em relação uns com os outros. Explica também por que, antes de começar meu processo de iniciação, eu não conseguia distinguir com clareza o que cada tambor fazia, posto que, no conjunto dos três, eu ouvia algo diferente do que cada tambor realmente fazia quando estava sozinho. Gerhard Kubik (1962; 2008) denominou de “*inherent or subjective patterns*” esse fenômeno subjetivo e subjacente aos ritmos africanos, e cujo sentido depende da intenção da escuta, oferecendo muitas maneiras de leitura e percepção (KUBIK, 2008, p. 94).

O modo como Kubik chegou a essa definição coincide com muitas situações parecidas vivenciadas por pesquisadores que se dedicam ao tema, através da disponibilidade de aprender a tocar um instrumento, como foi o meu caso. Em seu processo de iniciação à cultura musical africana, realizado em grande parte pela aprendizagem do xilofone *amadinda* de Uganda, Kubik (*idem*, p. 93) comenta a respeito do seu “choque cultural” desencadeado pelo teor das

¹⁸⁴ A característica predominante da música polirrítmica centro-africana consiste “*en une très forte tendance à la contramétrie, suscitant une relation conflictuelle permanente entre la structure métrique de la période et les événements rythmiques qui s’y produisent*” (AROM, 1985, p. 434).

aulas intensivas orientadas pelo professor ugandês Evaristo Muyinda, contrariando assim todas as suas expectativas: “nada de ritmos cruzados, polimetrias, ritmos complexos ou síncopas”. Kubik teve de se disciplinar ao máximo para evitar improvisações desnecessárias, limitando toda e qualquer exaltação às pulsações regulares ordenadas e paralelas ao ritmo executado pelo seu professor. No entanto, para sua surpresa, quando foi ouvir as gravações daquilo que havia tocado com o professor Muyinda, Kubik percebeu que as partes que ele havia tocado não podiam mais ser identificadas separadamente, de modo que haviam curiosamente “desaparecido”. Em suas palavras: “Surgia uma nova configuração sonora, uma estrutura em fluxo, que podia se transformar a cada instante, dependendo da minha intenção de escuta” (KUBIK, 2008, p. 94). Em pesquisas subsequentes, ele encontraria o mesmo “fenômeno audiopsicológico” em repertórios da música afro-americana, incluindo aí grande parte da música popular brasileira que, segundo ele, está claramente ligada à África Central, sobretudo a de Angola (*idem*, p. 96). O que para ele marcava essa ligação da música brasileira com o outro lado do Atlântico era a presença da *time-line*, especialmente na linha rítmica do samba, mas não somente nele.

Esse exemplo extraído de uma das grandes referências nos estudos da música africana e afro-americana é bastante pertinente para pensarmos o caso particular do candombe uruguaio. É possível darmos a essa manifestação musical um tratamento conceitual semelhante, uma vez que suas configurações rítmicas obedecem aos processos históricos relacionados à tradição cultural musical dos povos centro-africanos (bantus), como vimos no capítulo 1, desde que sejam levadas em conta as especificidades próprias do contexto local. Da mesma forma que no exemplo dado por Kubik, podemos dizer que a polirritmia do candombe contempla a repetição como forma de produzir diferença. É o que Ferreira (2013, p. 239) denominou de “unidade na diferença”, como mencionei em outro momento. Mas essa “unidade” aparece sempre como novidade, na medida em que opera em conjunto com a outra parte mais rítmica do período musical, dada pela improvisação do tambor *repique*. Ou seja, nunca ouvimos essa unidade sempre da mesma forma, como se ela fosse regida por um princípio de identidade, ou como se fosse uma repetição contínua de um mesmo elemento.

Repetição como diferença

Wisnik (2017) traça um paralelo interessante entre as tradições musicais pré-modernas, especialmente as da África e da Índia, as quais ele classifica como *músicas modais*, e a música ocidental moderna denominadas de *músicas tonais*. Essa separação pode soar um tanto imprecisa pela abrangência da escala, mas o que importa dizer, com Wisnik (2017), é que a música tonal se concentra, principalmente, na organização de melodias e harmonias, enquanto a modal se organiza a partir de “repetições alteradas por ciclos de fases e defasagens”. Se a música tonal é, como se diz, *música das alturas*, música platônica do acordo harmônico¹⁸⁵, ligada a critérios discursivos, a modal é denominada de *música dos pulsos*, ou seja, é vinculada a “critérios de potência expressiva” (*idem*, p. 91).

Wisnik (2016) chama a atenção para o fato de que os grandes exemplos da música ocidental estão baseados numa temporalidade marcada pelo princípio de “identidade na repetição” ou, se se preferir, de “repetição de identidades”. Isso quer dizer que o tempo se repete ritmicamente como se fosse idêntico. As acentuações coincidem com os tempos fortes do compasso inserido numa grade de partituras, em que o tempo está associado a uma organização racional do espaço, “privilegiando a linearidade da melodia” (MAIA, 2016, p. 96) e confirmando, assim, “a ideia moderna de história como progresso” (WISNIK, 2017, p. 115). A linguagem da música tonal está, portanto, baseada numa gramática harmônica, em que o tempo se subdivide internamente entre figuras: breve, semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa, semifusa (WISNIK, 2016). A musicologia mais recente, desde os trabalhos de Kolinski (1960), tem chamado essa música de “cométrica” (quando os toques coincidem sobre os tempos fortes do compasso). A cometricidade pressupõe a presença de uma hierarquia e de uma ordem linear que se deve obedecer, de modo a evitar sua desestruturação motivada pelo desvio e alteração das escalas. De

¹⁸⁵ No final d'A *república*, Platão discursa sobre o equilíbrio da *polis* e seu efeito de coesão relacionando-o à harmonia musical celestial, executada por instrumentos harmônicos e apolíneos como a lira e a cítara. Estes instrumentos são considerados por ele como “superiores”, dado o seu caráter elevado e cívico se comparados aos instrumentos ruidosos e “inferiores” que geram desordem à *polis*. A esse respeito, ver Wisnik (2008) e Monteiro (2016).

acordo com Wisnik (2017, p. 102), podemos dizer então que a música tonal, cujo modelo é o da “harmonia das esferas”, aspira a um tempo permanente e idêntico (princípio da identidade na repetição) “sem acidentes nem desvios (ou transformações), e supõe que a escala (ideal) seja praticada sob estrita observância, sem deslizamento da norma”.

Já a música modal, aonde podemos inserir nosso exemplo do candombe uruguaio, se configura de modo completamente distinto da cometricidade da música tonal. São músicas que dão ênfase à dimensão do pulso e da pulsação rítmica, e por isso mesmo são capazes de produzir um efeito ressonante que leva ao movimento do corpo, como demonstrou Wisnik (2017). Devido ao poder atrativo do pulso e da pulsação, enquanto princípio mesmo da vida associada à batida do coração ou ao movimento regular da respiração, são músicas de forte pregnância social ou, como diz Wisnik (2016), de “imantação primordial”. Em outras palavras, são músicas que arrastam multidões, daí sua frequente associação ao transe coletivo, motivado por frequências ondulatórias e ressonâncias vibratórias que alteram nosso estado físico, emocional e espiritual. Wisnik (2016 e 2017) define o “pulso” como movimento virtual latente e constante, feito de recorrências, batimentos, vibrações, ciclos e flutuações ondulatórias sobre o qual se formam figuras de infinitas combinações.

A música modal propõe, assim, outra concepção do tempo, em que a repetição não aparece mais como identidade, como reiteração linear e idêntica, e sim como diferença. A sensação da diferenciação da repetição acontece devido à disparidade das camadas de acentuações deslocadas, defasadas e sobrepostas. Diferentemente da música tonal, associada à ideia de cometricidade, a música dos pulsos atua de forma “contramétrica”: os toques mais acentuados não coincidem com os tempos do compasso (AROM, 1985). Mesmo onde há parâmetros métricos, este se configura como métrica irregular, como é o caso do tambor *chico*, cujo acento está sempre fora do primeiro tempo do compasso. A própria ideia de compasso e de síncope teve de ser abandonada por pesquisadores que se dedicaram ao estudo da música africana e afro-americana, a exemplo da perspectiva de Simha Arom e Gehard Kubik (SANDRONI, 2001, p. 22). Pois como podemos dizer que em determinado momento o tempo está fora do compasso quando tudo nessa música já é, por

princípio, movimento e deslocamento constante? Nas palavras precisas de Wisnik, a música modal

é voltada para a pulsação rítmica; nela, as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente. (Por isso mesmo elas apresentam esse caráter recorrente, que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim.) A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais (WISNIK, 2017, p. 42).

Veremos adiante que essa organização polirrítmica obedece às relações sociais e aos processos de vinculação característicos de cada *agrupación* ou *comparsa*, bem como das características territoriais e ambientais de cada bairro. Não há temas e arranjos fixos, nem partituras, e cada grupo se organiza conforme um percurso ritual mais ou menos improvisado, o qual se consolida com o tempo e com a constante reiteração. Cada *comparsa* estabelece um dia para *salir a tocar*, quase sempre no mesmo local. Desse modo, a configuração rítmica vai depender, assim, das relações sociais e do poder de coesão do grupo entre si e entre os moradores do bairro. O início do cortejo pelas ruas não acontece sem antes organizar e montar os tambores conforme um método bastante complexo e nunca fixado previamente.

A montagem da *cuerda*

A formação e montagem da *cuerda* de tambores é um momento fundamental que antecede a performance musical pelas ruas durante as *llamadas*, *salidas* e/ou desfiles. Ela acontece sempre depois daquele longo período de afinação ao redor do fogo, quando as chamas se apagam e os tamborileiros sentem que chegou a hora de *armar y arrancar*. Normalmente, quem define o momento de preparar os tambores para o cortejo é o chefe de *cuerda*, que sinaliza aos demais companheiros em tom alto e exclamativo:

“¡vamo armar, vamo armar!”. Aos poucos, sem muita pressa, os instrumentos começam a ser posicionados no meio da rua, momento em que o trânsito de veículos começa já a ser relativamente bloqueado sem qualquer aviso prévio.



Figura 48. Montagem da cuerda. Foto do autor.

Armar la cuerda corresponde, assim, à organização e disposição espacial dos tambores em linhas, filas e colunas. Os diferentes tambores precisam estar em posições intercaladas, de modo a facilitar a conversação entre eles. Forma-se, normalmente, uma coluna de seis tambores na frente (por exemplo: *chico*, *piano*, *repique*, *chico*, *piano* e *repique*) que se estende ao fundo, em fila, numa linha de oito ou mais, dependendo da *comparsa* e da quantidade de tocadores à disposição no dia. A lógica do arranjo varia conforme a característica da *comparsa*, o estilo rítmico adotado (*toques-madres*), da quantidade e do tipo de tambores disponíveis no momento, bem como da afinidade entre tamborileiros. A escolha de quantos tambores irão compor a primeira linha depende também da largura da rua, onde se realizará o percurso. Em ruas mais largas, a primeira linha pode chegar a 7 ou 8 tambores, enquanto nas ruas mais estreitas esse número se reduz para 4 ou 5 tambores. A montagem se assemelha à disposição de peças em um tabuleiro de xadrez: os tambores ficam dispostos no chão enquanto o chefe de *cuerda* pensa e calcula a melhor forma de organizá-los, muitas vezes em tensões divergentes com os demais integrantes da *cuerda*. Obviamente, o posicionamento tem implicações no efeito do toque, na mixagem do som e no diálogo entre os tambores. A definição da primeira linha é considerada de suma importância, pois será a partir dela que os demais

tambores serão organizados. Conforme Diego Paredes, chefe de *cuerda* da *Valores de Ansina*, numa *comparsa* que se identifica com o toque de Ansina, originado no bairro Palermo de Montevideo, a montagem da primeira linha de tambores obedece a um sistema intercalado, semelhante a este:

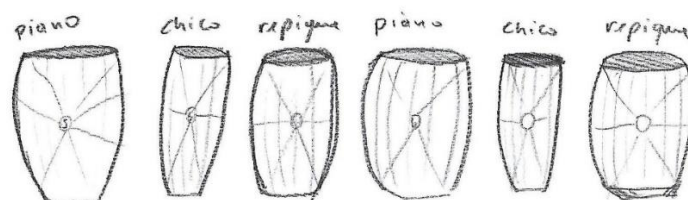


Figura 49. Tambores da primeira fila de uma cuerda de Ansina. Desenho do autor.

A posição entre eles pode variar, desde que respeite a lógica intercalada envolvendo os três diferentes instrumentos, de modo que tambores semelhantes não devem estar juntos, um ao lado do outro ou um atrás do outro. Por isso, a fila subsequente não repetirá a mesma sequência da primeira. Pode acontecer também que nas próximas linhas da *cuerda* de Ansina haja três *chicos* e apenas um *repique* ou um *piano*. Como disse acima, tudo depende da quantidade de tambores à disposição e da habilidade do tamborileiro que ocupará determinada posição.

Já numa *cuerda* que mantém a tradição do toque de Cuareim, originado no bairro Sur de Montevideo, a diferença no modo de armar é bastante visível. Muitas vezes, sobretudo atualmente, nas *cuerdas* do bairro Sur forma-se uma coluna inteira de *chicos*, do início até o final da fila. Os *repiques* e *pianos* ficam sempre nas pontas, intercalados, e os *chicos* sempre nas posições internas. Numa primeira linha com seis tambores, se temos um *piano* posicionado na ponta, atrás dele ficará um *repique* e vice-versa. Essa alternância entre *piano* e *repique* se estende até o final da *cuerda*. Apenas *chicos* ficam atrás de *chicos*. Vejamos em desenho os dois modelos ideais de montagem de uma *cuerda* de Ansina e de Cuaréim:

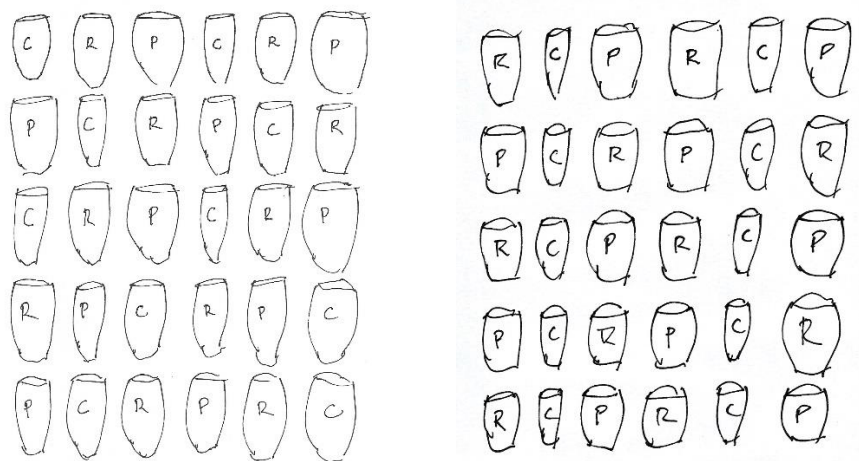


Figura 50. Montagem da cuerda de Ansina (à esquerda) e Cuareim (à direita). Desenho do autor.

De todo modo, cada tambor em sua posição específica funciona como um campo de forças. Montar uma *cuerda* é, pois, uma questão de aprender a compor os efeitos sonoros, percebidos em termos de forças que tomam forma de acordo com a disposição dos tambores. E a força, como reconhecia Deleuze (2007, p. 62), tem relação estreita com a sensação: “é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação”. Desse modo, ao retirarmos um tambor de seu lugar, afetamos a posição dos demais, modificando assim a vibração de forças e os estados de afetação sensorial. E os tamborileiros gostam de jogar com essa variação, de modo que os tambores não estão fixados permanentemente em suas posições. As posições são relativas e dependem, não apenas do campo de forças sonoras e sensoriais, mas do campo de relações sociais. Se ao lado de um tambor *repique* é colocado um tambor *piano*, essa escolha condiz com a qualidade do vínculo entre os tamborileiros que aí estão. Essa qualidade vinculadora é traduzida pela noção de entrosamento, afinidade ou sintonia entre pessoas e entre tambores. Essa sintonia corresponde, por sua vez, ao grau de conhecimento que temos da forma como o outro toca, o seu estilo, sua sensibilidade para a escuta, o seu grau de segurança nos movimentos e golpes, enfim, à capacidade de improviso, de força e habilidade.



Figura 51. Armado de tambores. Fotos do autor.

Nas *salidas de tambores* que ocorrem semanalmente – consideradas mais informais – as decisões relativas ao posicionamento dos tambores são tomadas no ato mesmo do evento, logo após a afinação pelo fogo, conforme os tambores que se tem em mãos. Nesse momento, é possível observar algumas “normas” implícitas de conduta, esperada pelo chefe de *cuerda*, e aprendida somente com a participação constante nas *llamadas*. Por exemplo, durante a montagem, recomenda-se deixar à vista os tambores que serão inseridos no “quadro”, sem a presença do dono. Além disso, ninguém pode permanecer dentro do quadro, com o tambor *colgado* (pendurado no corpo), durante a montagem. Quando isso ocorre, é frequente ouvirmos os gritos de “¡no lo cuelgue, no lo cuelgue!”.

Em *llamadas* e desfiles mais formais, como no carnaval, que envolve um número grande de tambores e tamborileiros, a montagem da *batea* é pensada pelo chefe de *cuerda* alguns dias antes, de acordo com a prévia confirmação sobre a disponibilidade de cada pessoa para participar do toque. Na *comparsa Balelé*, por exemplo, o chefe de *cuerda* solicita, via grupo de *Whatsapp*, que cada pessoa-tambor confirme se estará presente no dia do evento. Somente depois que todos confirmaram, sem exceções, é que o chefe montará a *cuerda* em uma folha de papel, com os nomes de cada tamborileiro. Normalmente, os chefes de *cuerda* sabem identificar de antemão o tambor pelo nome do tamborileiro, ou o tamborileiro pelo nome do tambor. Nas *comparsas* mais jovens ou naquelas em que não se estabeleceu ainda um núcleo permanente de tamborileiros, em que nem todos se conhecem ainda, essa montagem prévia na folha de papel precisa identificar, além do nome, o tambor que a pessoa toca.

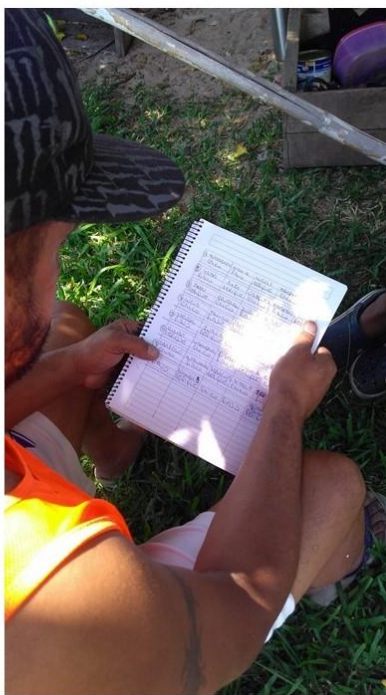


Figura 52. Definindo posições na cuerda. Fotos do autor.

Para tomar suas decisões sobre a disposição dos tambores, o chefe de *cuerda* leva em consideração os processos sociais de vinculação de cada pessoa-tambor na *comparsa*. Para que uma *cuerda* “*suene bien*”, é importante saber quem estará ao lado de quem durante o trajeto. Os tamborileiros precisam se conhecer e saber respeitar os limites de cada um, bem como saber até onde podem arriscar um fraseado diferente, ou “chamar” outro tambor para que este responda. É comum, assim, que pessoas de um convívio próximo, ou mesmo familiar, estejam posicionadas uma ao lado da outra. Pais e filhos vão quase

sempre muito próximos. Esse conhecimento sobre a montagem passa, portanto, pelas relações sociais de afinidade muitas vezes criadas fora da *cuerda*, nas relações cotidianas, sejam elas relações de parentesco ou de amizade próxima (FERREIRA, 1999, 2013).

A conquista de posições na *cuerda*

A montagem dos tambores é sempre um momento no qual minha posição como alguém “de fora” se torna mais evidente. Minha participação nos ensaios das *comparsas* *Kamunda* (Melo), *Llave 13* (Melo), *Biricunyamba* (Rivera) e *Balelé* (Montevideo) é ainda hoje marcada pelo nível e tempo de iniciação aos tambores, considerados insuficientes, e pela minha condição de brasileiro, ainda que fronteiro. É a posição de alguém que, por mais que demonstre disposição e disponibilidade para tocar e estar-junto, não possui laços cotidianos permanentes com as cidades e com a rede de relações próprias das *comparsas*. Pelo fato de eu ter me somado a diferentes *agrupaciones* de cidades também diferentes, não era todo final de semana que eu podia estar presente nas saídas de tambores. Essas *comparsas* ensaiam todos os domingos, de modo que eu deveria escolher qual delas privilegiar em determinado momento do trabalho de campo. Assim, na maioria das vezes, num domingo eu ia para Melo e no outro, para Rivera. Mas não é comum que um tamborileiro fique transitando entre *agrupaciones* diferentes. A filiação ao grupo é um dado valorizado, caso contrário será considerado um “traidor”, mesmo que esse adjetivo seja usado sempre em tom jocoso, de deboche e brincadeira. Sempre que eu optava por ir tocar com um determinado grupo, o outro tentava me convencer a não ir, argumentando com as mais variadas e irresistíveis justificativas.

Desse modo, meu lugar na organização espacial dos tambores é determinado pela diferença de tempo entre meu envolvimento com o candombe e o tempo de formação das *comparsas*, o qual é relativamente mais longo. Por essa razão, os chefes de *cuerdas* me direcionam frequentemente para as últimas filas, pois os lugares onde ocorrem com mais intensidade os diálogos dos tambores, normalmente no meio, já estão demarcados pela hierarquia das afinidades consolidadas por longos períodos de convívio e pela qualidade, em

termos de habilidade, de cada pessoa/tambor: saber caminhar, saber chamar, saber subir, etc. No início, a maioria dos componentes da *cuerda* não sabia como eu tocava, nem se eu era ou não capaz de tocar bem ou de sustentar o toque com o *chico*, sem parar, até o final do trajeto. Noutras palavras, no princípio, nem todos sabiam se eu seria, como se diz, um “*tambor firme*”. Esse conhecimento vai se dando aos poucos, através de observações e demonstrações indiretas de aprovação e reprovação sobre meu desempenho durante o cortejo. Essas demonstrações não se confirmam em palavras, mas sim pela mudança de posição que o tamborileiro ocupará numa determinada *salida* ou *llamada*.

Portanto, a posição do tamborileiro no conjunto da formação da *cuerda* equivale a uma posição hierárquica e de *status* adquirido ao longo da iniciação. Os primeiros da fila são, normalmente, considerados os mais experientes, os “*tambores firmes*”, ou seja, os referentes do grupo, os que demonstram conhecer a tradição do candombe. Suas condutas demonstram ser as de quem detêm posições de liderança na comunidade e na *comparsa*. Estar nas primeiras filas implica, portanto, um maior comprometimento com a cultura dos tambores, além do reconhecimento da habilidade no jeito de tocá-los. O chefe de *cuerda* vai normalmente nas primeiras fileiras ou no meio, enquanto os iniciantes ou convidados de outros bairros são posicionados nas últimas filas.

Nos desfiles oficiais de *llamadas* do carnaval de 2019, em Montevideo, período em que permaneci por alguns meses na cidade, participando dos ensaios e *salidas* da *comparsa Balelé*, minha posição no conjunto dos tambores foi se alterando com o tempo. No início, durante os ensaios que antecederam o desfile oficial, como disse, eu era posicionado nas últimas fileiras, variando apenas posições laterais ou de uma fila para outra, nada mais que isso. Contudo, em determinada ocasião, um tamborileiro havia me dito que eu já era considerado um “membro da família *Balelé*”, por conta da minha presença assídua nos ensaios e da disponibilidade de tempo dedicado às tarefas variadas que surgiam, como de auxiliar no transporte de tambores, oferecer caronas, fotografar momentos de preparação (pinturas de rosto, confecção de figurinos etc.) ou ajudar a pintar os tambores dos demais integrantes que não podiam fazê-lo. O argumento fora reforçado com as justificativas que aludiam à minha

condição de brasileiro e à distância que eu percorria para me somar ao grupo. Segundo eles, por mais que eu viesse de longe e morasse em um outro país, eu estava mais presente que muitos outros que vivem por perto. Na ocasião, o meu amigo continuou a conversa, tecendo críticas severas a quem falta aos ensaios sem justificativas, um problema bastante frequente observado em todas as *comparsas* que acompanhei. A maioria só aparece em época de carnaval, porque querem *salir en la llamada*, e não acompanham o grupo nos ensaios semanais no decorrer do ano. Há tamborileiros sérios e disciplinados e há aqueles que estão para *la joda*, como se costuma dizer.

Quando chegou o momento daquele desfile de carnaval de 2019, o chefe de *cuerda* resolveu trocar minha posição de última hora, quando já estávamos prestes a entrar na avenida. Da penúltima fila, passei a ocupar agora um lugar privilegiado no centro da *cuerda*, logo atrás do *piano* de Carlos Dutra, de Rivera, que havia ido também à Montevideo para desfilar com *Balelé*. Naquela hora eu não entendi o que havia ocorrido, mas as razões não importavam, e a decisão estava tomada. Pois, com o tempo, alguns aprendem que as escolhas tomadas pelo *jefe* não se questionam a qualquer momento. Dizem que um tamborileiro “*¡tiene que tocar en cualquier lugar donde se le ponga!*” Há, portanto, um comum acordo negociado de que é o chefe de *cuerda* quem sabe como extrair a música com os tambores de que dispõe no momento. Ainda que não seja expressa por palavras, há sempre uma razão firmada na experiência do chefe que explica a posição concedida a cada um.

A alteração de posição me causou, além de surpresa, uma certa insegurança devido à nova responsabilidade que se configurara de última hora. Além de eu não ter experimentado tocar naquele lugar, ao lado dos melhores tambores do grupo, eu já estava, de certo modo, acostumado a tocar nas últimas fileiras. Independentemente de qualquer justificativa, o que importa dizer é que a decisão tomada pelo chefe de *cuerda* era um voto de confiança no meu desempenho, pois, se ele havia me colocado ali, e não em outro lugar, era porque eu podia ocupar aquela posição e tinha capacidade para fazê-lo. Eu deveria não só cumprir, mas também honrar a oportunidade. Sabendo que essa era a minha primeira experiência tocando no *Desfile Oficial de Llamadas* na emblemática Isla de Flores, com a multidão à espera, Laura Garcia, tambor *piano*

que toca na primeira fila da *comparsa*, se aproximou de mim e disse: “*Lisandro, prepara tu corazón...*”

“*Muchos a opinar y pocos a tocar*”

O músico “Tatita” Márquez, que já chefiou diferentes *comparsas*, afirma que os bons tocadores vão no mundo interno deles, em máxima concentração (em estado de “meditação”, segundo suas palavras) e entendendo tudo o que se passa no conjunto da *cuerda*. Não pode estar disperso, olhando para os lados ou para trás, muito menos posando para fotos ou *saludando los parientes*. Seu corpo e sua mente devem estar disciplinados pelo tambor. Quem está na primeira fila já entendeu isso, diz Tatita. O sujeito já não ingere bebidas alcoólicas antes de tocar, já consegue controlar a respiração, não chega mais atrasado aos ensaios e não pede emprestado o *palo*. Cada pessoa está no lugar que conquistou devido a inúmeras demonstrações de engajamento. Depois que se chega na primeira fila, uma posição considerada importante, não se quer perdê-la; então o sujeito passa a se disciplinar¹⁸⁶.

Em diversas ocasiões, pude presenciar discussões e disputas acirradas por posições dentro da *cuerda*. Alguns tamborileiros demonstram certo descontentamento com a decisão tomada pelo líder do grupo. A maioria tem preferência por desfilar no centro da *cuerda*, junto aos bons tamborileiros, justamente por ser um lugar privilegiado em termos de percepção sonora e de participação mais intensa no diálogo entre tambores, ou seja, no sistema de “chamadas e respostas”, às quais discutiremos mais adiante, no próximo item. Tomei nota das justificativas de um tamborileiro da *Kamunda* em uma dessas ocasiões de montagem da *cuerda*, antes do desfile. Ele queixava-se de que no dia anterior de carnaval fora posto na penúltima fila com seu tambor *piano*, e que a todo momento tentava “chamar” o *repique* que estava atrás, na última fila, mas sem sucesso: “*!Pah, no me gusta tocar así, no me gusta, yo llamaba el repique*

¹⁸⁶ Depoimento dado por Tatita Marquez durante oficina realizada em Melo, Cerro Largo, no dia 7 de março de 2019. O evento, com 4h de duração, foi promovido pelos Centros-Mec do Uruguai, Zona Joven e *Comparsa Llave 13*.

que iba de atrás y el loco no me contestaba! Si hoy me pusieren en el fondo de nuevo yo no salgo, me voy. ¡Quiero tocar más adelante, ahí en el medio...”.

Além desses fatores, há também um sentido implícito e socialmente compartilhado de que quem não sabe tocar bem, vai parar nas últimas filas. Os chefes de *cuerda* tentam reverter esse argumento dizendo que uma *cuerda* deve estar bem balanceada, ou seja, deve *sonar* igual da primeira à última fila, por isso todas as posições e todos os integrantes são importantes. Assim como em muitos aspectos da vida, o equilíbrio aí é fundamental. Se os melhores estão sempre na frente, o ritmo se parte ao meio e a *cuerda no suena igual*. Novos argumentos favoráveis são acionados para desfazer o estigma associado às últimas fileiras. Dizem que quem vai atrás tem a importante responsabilidade de “*empujar la cuerda pa’delante*” quando os da frente cansam e *bajan la mano*, ou então argumentam que “*és más gozadera*”, “*es como quien va en la cocina*”. Aqueles que se recusam a tocar atrás são considerados “*figuretes*” ou “*faranduleros*”, adjetivos usados para definir uma pessoa que “mais fala do que toca”: “*muchos a opinar y pocos a tocar*”, reclamam. Não se trata, pois, de tocar melhor ou pior, mas de saber, por experiência própria e humildade de estar sempre aprendendo, que ao colgar um tambor, a pessoa deve *dejar de cuentos*. A lição aprendida com a montagem da *cuerda* é, portanto, a de que um tamborileiro “de verdade” chega calado e toca onde deve tocar.

Aprender a *llamar* e a *contestar*: um diálogo que flui

Feita a montagem da *cuerda*, os tamborileiros agora estão prontos para *arrancar*. Cada *agrupación* ou *comparsa* estabelece previamente um território sonoro próprio para realizar o percurso pelo bairro. Através de um processo reiterado de *salidas* e *llamadas* na rua, a *comparsa* vai criando uma identidade que corresponde às características do ambiente no qual realiza o percurso e das relações de vinculação com os moradores do bairro, relações estas que podem ser também conflituosas.

Algumas *cuerdas* de tambores têm mais ou menos definido um “*arreglo cortito*” para começar o toque, uma forma combinada que caracteriza o movimento de arrancada. Dificilmente os músicos começam a tocar sem essa

breve combinação, comandada pelo chefe de *cuerda*, para que o ritmo não inicie de forma aleatória e por demais espontânea. Os *arreglos para arrancar* demonstram, portanto, um trabalho prévio da *cuerda* que denota disciplina e seriedade, como já havia me comentado Gabriel, da *comparsa Balelé*. As combinações são muito variadas e cada grupo encontra o seu estilo. Pode envolver um *llamado* de *piano* para entrada dos *chicos* e posteriormente dos *repiques*, ou uma *llamada* de *repique* para entrada do *piano* e em seguida entram os *chicos*. Mas em todos os casos, sem exceção, os músicos começam sempre com o ritmo da *madera* (clave), executando a batida do *palo* na madeira dos tambores. Pois, como vimos anteriormente, a *madera* é quem vai ditar, ordenar e marcar o tempo e a velocidade do toque. Depois que todos os tambores já entraram e o ritmo está ordenado, os tamborileiros começam a caminhada, com cada pessoa-tambor cumprindo sua função no conjunto, conversando entre si. E segue candombe.

A conversação dos tambores é considerada a essência mesma do candombe enquanto ritmo musical. Os tamborileiros afirmam que não basta aprender a realizar os golpes, é preciso, mais que tudo, aprender a escutar o que o outro está fazendo e entender o diálogo entre tambores, o que envolve um processo perceptivo sensorial que ultrapassa o sentido racional das intenções. Conforme depoimento de Robert, chefe de *cuerda* da *Escuela de Candombe*, de Melo: “*Una cosa es hacer los golpes. Mucha gente golpea, pero no entienden lo que tiene que hacer cada tambor, porque no saben escuchar. Vos podéis hacer los golpes, pero eso, en realidad, no es tocar tambor*”. É no aprendizado da correspondência entre tambores que está *el sabor del candombe*, pois uma *cuerda* que vai fazendo só a base durante todo o trajeto é considerada uma “*cuerda monótona*”, “sem sabor”.

Nesse sistema polirrítmico, os tambores se comunicam por meio de perguntas e respostas, de entradas e saídas e de subidas e baixadas¹⁸⁷. Por exemplo, enquanto os tambores *chicos* vão em uníssono sustentando o ritmo da *cuerda*, sem sair da métrica, um tambor *piano* posicionado na primeira fila

¹⁸⁷ O padrão de chamadas e respostas (*call and response pattern*), o qual se dá muitas vezes de maneira sobreposta, foi definido por Richard Waterman, em 1952, com uma das principais características das músicas africanas, sistema que se observa também nas músicas afro-americanas (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 238).

mantém sua base permanente e, de vez em quando, realiza com mais força um toque repicado¹⁸⁸ para chamar outro *piano* que está na mesma fila ou atrás. Este, por sua vez, responde ao chamado do primeiro *piano*, realizando o toque repicado com a intenção de “chamar” o próximo, dando sequência ao diálogo circular. O mesmo procedimento acontece com os *repiques*, que se comunicam entre si e com os *pianos*. Quando um conjunto de *repiques* está fazendo *madera*, o outro conjunto está fazendo a base, e assim vão intercalando o jogo até o fim do cortejo.



Áudio 12. Chamada de piano

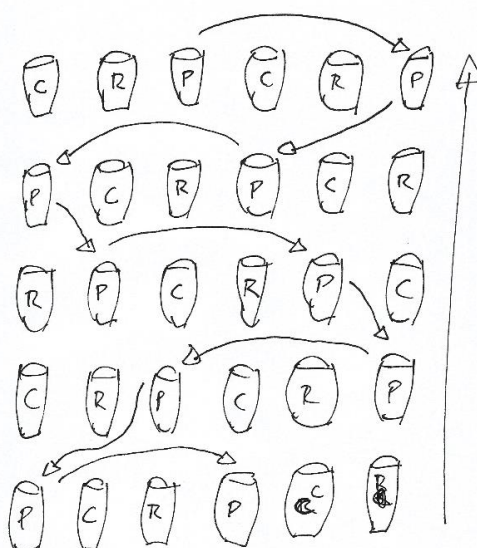


Figura 53. Chamadas de piano. Desenho do autor.

Não é sempre que as *llamadas* de *piano* acontecem assim de forma sequencial, como sugere o desenho acima. Não há uma regra que estabeleça qual *piano* deve chamar primeiro, mas é certo que essa decisão parte sempre de um “tambor firme”, considerado uma referência para os demais. Pode ser que este *piano* esteja posicionado no centro da *cuerda* ou numa ponta. Em determinadas ocasiões, observa-se também que a direção da conversação vai

¹⁸⁸ No áudio a seguir, gravado durante uma oficina ministrada por Diego Paredes, chefe de *cuerda* da *comparsa Valores de Ansina*, é possível ouvir duas formas características de repicar o tambor *piano* durante o toque: <https://soundcloud.com/lisandro-moura/repicado-de-piano>

num sentido contrário, de trás para frente. Isso aconteceu, por exemplo, em um desfile que realizamos em Bagé, em 28 de abril de 2018, o qual envolveu integrantes de diferentes *comparsas* do Uruguai. Grande parte dos integrantes provinha da *comparsa Biricunyamba*, de Rivera, e outros da *Kamundá*, de Melo, e da *Balelé* de Montevideo, além dos participantes da *Grillos Candomberos*, organizadores da *llamada*. Após o término do toque, Guillermo – que saiu de Pelotas para participar do toque – me chamou a atenção para o fato, um tanto inusitado para ele, ocorrido ao longo da marcha. Ele percebeu que a *batea* estava chamando de trás para frente. Um argumento que explica esse processo invertido, é o fato de que nem todos os integrantes se conheciam, mas estavam tocando juntos na mesma *cuerda*. Por isso, a montagem dos tambores não obedeceu àqueles critérios baseados numa afinidade entre músicos. Alguns que estão no início do processo de iniciação e tocando pela primeira vez em uma *llamada* com um número significativo de tambores estavam posicionados nas fileiras da frente, enquanto os tambores mais experientes ficaram atrás.

De qualquer forma, é preciso saber que o diálogo entre tambores *es como un juego*. Mas um jogo sem muitas regras explícitas, posto que “é um diálogo que flui”, que não está estabelecido de antemão. Conforme as palavras de Gabriel Seara, chefe de *cuerda* da *Balelé*,

cuando uno toca tambor, saca todo pa' fuera, los buenos y los malos, y el dialogo entre tamborilero fluye. Vos sabes cómo tenéis que llamar el repique para que vos lo rezongue a repicar junto... y vos sabes como el repique puede llamar el piano, sale la madera y empieza a entrar, o sea, es un dialogo que fluye.

A ideia de fluência é reivindicada como categoria central do processo de aprender a *llamar* y a *contestar*. Nem todos os *pianos* precisam realizar o *llamado*, caso não tenham bem claro ainda como se dá esse processo. Tamborileiros com pouca experiência, depois de repicar o *piano*, não conseguem retomar o pulso ao voltar para a base. Além disso, cada tamborileiro deve esperar a sua vez de *llamar*, sob risco da *cuerda* “se cruzar”, ou seja, desordenar-se ritmicamente. Um toque que vai cruzado, como se diz, é um ritmo que não só saiu da métrica, mas também se dividiu em dois tempos distintos e contrastantes: é provável então que a parte da frente da *cuerda* esteja numa

determinada velocidade, e a parte de trás esteja noutra. Quando isso ocorre, o chefe de *cuerda* intervém e sinaliza aos demais para “baixar” e “fazer *madera*”, até que o ritmo se organize novamente. Os *repiques*, então, precisam se controlar e improvisar menos, voltar à base comum e aos toques de *madera*, e os *chicos* precisam se firmar em uníssonos e *sonar* mais alto para colocar o grupo em ordem novamente. Quando isso ocorre, é sinal de que a *batea sonó mal*, pois uma boa *cuerda* de tambores tem que estar parelha, ou seja, deve sair e chegar igual.

No exercício das chamadas e respostas, a função do tambor *chico* destoa das funções dos demais tambores, porque não atua por meio de perguntas e respostas. O seu toque é constante e não exige do tamborileiro mudanças de frases e variações rítmicas, como os demais tambores. Consequentemente, o *chico* induz a pessoa que o toca a um estado de extrema concentração. Por demandar movimentos rítmicos repetitivos e não participar da dinâmica de conversação, o *chico* é geralmente considerado um “tambor monótono”, o que explica, em parte, as razões pelas quais em uma *cuerda* há quase sempre maior quantidade de *repiques* e *pianos* do que *chicos*. E quando há uma quantidade significativa, *no se siente bien a los chicos*, porque nem todos têm a mesma firmeza para sustentar o pulso de forma parelha ao longo de todo o caminho. Muitos *chicos* se cruzam, arrastam o *palo* e entreveram o ritmo. Independentemente de haver cinco ou quarenta *chicos*, “*tenemos que escuchar uno solo*”, diz Diego Paredes durante um *taller*. Como disse anteriormente, é um tambor que inicia o processo de aprendizagem rítmica, por isso a maioria que *colga el chico* tem pouca experiência, e aqueles que já atingiram um bom desempenho como *chicos*, não querem ser confundidos com quem tem pouca experiência. Leva muito tempo para que alguém se torne um “*chico firme*”, e quando esse dia chega, ou seja, quando se aprende todos os seus segredos, os tamborileiros não demoram em passar para outro tambor. Por conta disso, os tamborileiros afirmam que o *chico* é sempre o ponto precário da *cuerda*. O tambor *repique*, por permitir maior liberdade de improviso, parece ser o tambor mais disputado dos três.

Contudo, ao tocar *chico* durante as *llamadas* e *salidas*, em nenhum momento eu sentia essa característica monótona que alguns lhe dão. Embora

os movimentos sejam repetitivos, não há movimentos precisamente iguais. Como disse anteriormente, o *chico* “eleva” a *cuerda* de tambores e mantém o grupo na métrica, sempre em alta tensão. Deve manter-se firme no caminho para que o grupo não se desvie do tempo e para que os outros tambores possam variar suas performances rítmicas. O golpe com a mão tem que ser certo, ou seja, tem que “*sonar bien*”. Meus amigos tamborileiros repetem incansavelmente que o golpe de *palo* nunca pode ser mais forte que o golpe de mão. *El sentimiento del candombe está en la mano*, como ensinou Pablo Ramos, da *comparsa Balelé*. O braço e a mão que tocam o tambor (no meu caso, a mão esquerda) fazem um extenso movimento vertical e ondulatório, que vai até o topo da cabeça (tempo virtual) e volta até a cintura, onde está o tambor (golpe de mão na *lonja*). A outra mão, que segura o *palo*, ao invés de força, exige coordenação para realizar o 2º e o 3º golpes, de forma sincronizada com os demais *chicos*. Nesse momento, o *palo* não pode arrastar. No *chico*, diz Diego Paredes, “*la mano no apaga y el palo no rebota*”. Muitos tamborileiros que passam logo para os tambores *piano* e *repique* – sobretudo *repique* – sem entendê-los profundamente, podem ser chamados de “*garroneros*”¹⁸⁹, porque não tiveram a humildade de se fazerem tocadores de *chico* pelo tempo necessário.



Figura 54. Gesto de tambor chico. Desenho do autor

¹⁸⁹ Segundo o *Diccionario de la Lengua Española*, o adjetivo coloquial “*garronero*”, derivado da expressão “*garrón*”, é usado na Argentina e Uruguai para denominar as pessoas que procuram obter vantagens sem o devido merecimento. No caso específico do candombe, são as pessoas que insistem em parasitar um tambor que não lhe escolheu.

Saber *subir*: una tremenda onda

É no momento das chamadas e respostas que acontece o fenômeno da *subida*, isto é, um aumento na intensidade e, às vezes, na velocidade do ritmo, sendo percebida pelos músicos e participantes como “*una tremenda onda*”. Como mencionei anteriormente, na apresentação de cada tambor, a subida acontece com a agitação eufórica dos *repiques*. Isso se dá quando um tamborileiro permanece por mais tempo repicando na *lonja*, sem baixar para a *madera*, ganhando destaque sobre os demais tambores, o que gera uma variação na dinâmica e no andamento do ritmo. Em torno desse *repique* vão se somando outros *repiques*, organizados por setores (FERREIRA, 1999, p. 81). Os *pianos* respondem a essa “repetição prolongada de bases repicadas” (JURE, 1992) *llamando* os outros *pianos* para iniciar o diálogo também alternado entre base e toques de repicado. Os tambores *chicos*, embora não participem dessa conversação dinâmica, são fundamentais para a condução do fenômeno da *subida*, pois “*se nosotros sentimos que la cuerda está llamando a subir, y el tambor chico no apoya la subida, la cuerda no sube*” (Diego Paredes¹⁹⁰). Se o *chico* acompanha a subida dos *repiques* logo em seguida, há um apuro geral, uma mudança de velocidade e de força no conjunto da *cuerda*, até atingir um novo parâmetro de estabilidade e constância. Aos poucos, a intensidade vai baixando até retomar a estabilidade do início.

As decisões tomadas sobre qual tambor deve *llamar a subir* primeiro varia de *comparsa* para *comparsa* e depende do grau de identificação que cada uma estabelece com os *toques-madres*, associados aos bairros tradicionais de Montevideo. Quase sempre a *subida* está marcada pelas figuras do *repique* que chamam os demais tambores, mas em outras ocasiões a ação é protagonizada pelos *pianos* ou *chicos*. Nas descrições etnográficas de Ferreira, realizadas a partir dos três bairros considerados berços do candombe (Sur, Palermo e Cordón), o protagonismo das subidas está estabelecido da seguinte maneira: “*En Cuareim ‘llaman’ sólo los ‘repiques’; en Ansina ‘llaman’ los ‘repiques’ pero también ‘llaman’ los ‘pianos’; en Cordón además de ‘llamar’ ‘repiques’ y ‘pianos’*,”

¹⁹⁰ Instruções de Diego Paredes, chefe de *cuerda* da *comparsa Valores de Ansina*, de Montevideo, dadas em um *taller* realizado em Melo (Uy), no dia 22 de agosto de 2019.

‘llaman a apurar’ los ‘chicos’. Ferreira (1999, p. 109), com razão, considera o fenômeno das “*subidas y bajadas*” como sendo um exercício perceptivo, “*un desafío cuya resolución no pasa por la razón sino por un conocimiento desde el cuerpo*”. É, sobretudo, um fenômeno de contágio, uma interação cíclica que “transcende intenções individuais” (*idem*, p. 93).

As situações descritas acima, relativas ao sistema de *llamadas y respuestas* e *subidas e bajadas*, só são reconhecidas pelos agentes que o executam, ou por aqueles que, apesar de não estarem tocando, reconhecem os códigos comunitários implícitos na performance musical (FERREIRA, 1999, p. 84). Para o público espectador, o efeito causado pelas chamadas e respostas é percebido corporalmente como um movimento rítmico circular e dançante que toma forma como ondulação energética. *Se sucede como una onda*, ou seja, um processo de interação cíclica que vai tomando forma e força lentamente (FERREIRA, 1999, p. 81). O efeito da chamada, das respostas e, conseqüentemente, das subidas, gera um estado emocional de euforia e efervescência coletiva (*idem*, p. 80). Assim que a *cuerda* chega ao seu limite em termos de intensidade, atingindo o clímax da performance musical, o ritmo vai espontaneamente baixando aos poucos, os *repiques* diminuem a força e voltam para a *madera*, retomando a ordem conjunta anterior de estabilidade rítmica. Em seguida, os *repiques* e *pianos* começam a *llamar a subir* novamente, polarizando entre si e causando um novo clima de tensão, intensidade e efervescência. Alguns participantes não hesitam em descrever esse momento em termos de uma sensação de “transe coletivo” provocado pelo poder psicossomático do som¹⁹¹.

¹⁹¹ O etnomusicólogo John Blacking chamou esse fenômeno de “estados somáticos transcendentais” e “experiências de ressonância corporal”. No original: “*transcendental somatic states and experiences of bodily resonance*” (BLACKING, 1977, p. 16).

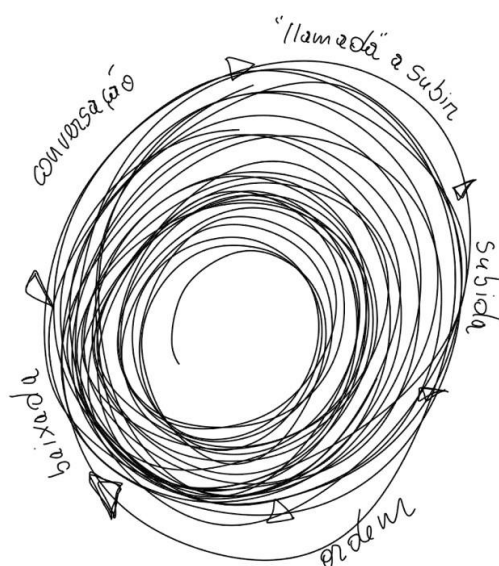


Figura 55. Movimento cíclico das subidas e baixadas. Desenho do autor



Áudio 13. Subidas y bajadas

O fenômeno circular das “subidas e baixadas” é, muitas vezes, usado como exemplo para descrever situações variadas da vida¹⁹². Marcelo, tamborileiro da *comparsa* praiana *La Crucera*, de Punta del Diablo, usa o movimento circular da *cuerda* para expressar as dificuldades de consolidar um grupo permanente e fixo de tamborileiros na *comparsa*. Durante o ano, alguns integrantes se dispersam e voltam a aparecer no final, já próximo das *llamadas* do carnaval. Marcelo compara esse dado com o movimento que acontece durante o toque: “*hay un momento en que el grupo agoniza y renace con fuerza*”. Isso corresponde ao próprio movimento oscilante entre *subidas y bajadas*. Pois, num determinado momento, inexplicavelmente, a velocidade e a intensidade do ritmo diminuem, os tambores se desencontram, cada um vai para um lado, se dispersam, a comunicação se perde, o toque vai aos poucos morrendo. Mas logo em seguida, também inexplicavelmente, acontece uma nova liga, a comunicação retorna com força sólida e afinada. O comentário de Marcelo sugere que a polirritmia musical do candombe nada mais é do que o fluxo mesmo da vida,

¹⁹² São conhecidas as palavras de Jorginho Goularte, imortalizadas no documentário *Rituales Sonoros*, comentando suas impressões sobre o candombe como vivência. Para ele, uma *cuerda* de tambores é como a vida mesmo. Filme disponível em <https://youtu.be/xj1fnEX4xo0>.

expresso pelo diálogo circular dos tambores *chico*, *repique* e *piano*. Assim como acontece com as coisas que estão vivas, o movimento sonoro da *cuerda* flui em ritmo sincopado, em compasso alternado entre a alegria e a tristeza, entre a cadência e a fúria, sempre em intensidades variadas, entre subidas e baixadas, entre altos e baixos. Sendo assim, a relação entre vida e estruturas propriamente sonoras se manifesta na capacidade que a música tem de causar movimento, de nos fazer “mover”. Daí sua importância para um debate propriamente político que não seja refém de uma concepção política redutora, presa aos discursos ideológicos. Se o candombe é um modo de vida ou uma resistência política, como se diz frequentemente, é porque a vida é toda ela um movimento sonoro que nos impulsiona, que nos faz mover, tal como uma *cuerda* de tambores: vai para frente e para trás, para o lado e para outro, para baixo e para o alto.

A circularidade provocada pelo sistema de *llamada* e *respuesta*, de *subidas* e *bajadas*, é reforçada pela própria característica polirrítmica do candombe, como vimos anteriormente. A partir de um pulso firme e constante (tônica fixa) definido pelo tambor *chico*, os outros dois (*pianos* e *repiques*) dialogam produzindo figuras sobrepostas e assimétricas que ora confirmam a métrica e ora a contrariam. É uma energia ondulatória em constante movimento que leva à participação coletiva, convidando o corpo a responder junto. Essa experiência, como bem observou Wisnik, cria uma outra concepção do tempo, um “tempo virtual” que destoa do tempo social comum pela sua característica circular e recorrente. Essa produção comunal do tempo, diz Wisnik,

é constituída pela superposição de ritmos irregulares girando em torno de um centro virtual, ou ausente, fora do tempo linear (pois é uma montagem de figuras rítmicas múltiplas e desiguais, subordinadas à ordem do pulso e da recorrência). O tempo das músicas modais consiste em coincidir no pulso, afastar-se da coincidência por defasagens e contratempos e voltar a coincidir no pulso (WISNIK, 2017, p. 80).

“El candombe no se escribe en un papel”

Se os tamborileiros consideram que a conversação dinâmica entre tambores constitui o fundamento do candombe enquanto ritmo musical, é aí que as noções de aprendizagem e suas contradições ganham mais relevância.

Aquilo que os tamborileiros chamam de “degeneração da cultura do candombe” adquire centralidade no modo como esse diálogo polirrítmico é ensinado e aprendido. Nas instruções oferecidas em oficinas e videoaulas disponíveis na Internet, as quais vêm ganhando cada vez mais espaço, o sistema de *llamadas y respuestas* é explicado e praticado de maneira bastante racional e mecânica, por definição de tempo e ordem de posição dos tamborileiros. O instrutor estabelece previamente a ordem e o momento de realizar as chamadas e respostas, definindo assim quem e quando deve chamar e quem e quando deve responder, quando se vai para a base e quando se vai para a *madera*.

Por consequência, os aprendizes que priorizam as oficinas formais e o conteúdo da Internet como única experiência de iniciação tendem a racionalizar o diálogo dos tambores. Assim, em algumas *comparsas* jovens ou mesmo naquelas de caráter mais profissional (não comunitárias), os *arreglos* se transformam em arranjos mais estruturados e cada um sabe o que vai fazer dentro de dois ou quatro compassos, como se os tamborileiros estivessem sendo guiados por partituras ou pentagramas. Os tamborileiros chamam esse sistema ou conhecimento previamente definido de “*tambores robóticos*”. Luis Zalayeta, da *comparsa Balelé*, de Montevideo, reagiu de forma indignada quando lhe mostraram um vídeo de um instrutor ensinando como se dá o processo de conversação entre tambores:

¿Porque le pone los tiempos? ¡Porque medir los segundos que uno baje la madera, eso está demás! ¡En vez de hacer tres fraseos tiene que hacer cuatro! A ver, en una cuerda de tambores vos no podés seguir midiendo los tiempos, dos fraseos, bajo a la madera, me contesta el piano, hago un fraseo más o tres... ¡No! ¡Los tiempos están demás! Y después, querer meter en el pentagrama el ritmo del candombe, ¡pará! (Luis)

Contra esse método considerado mecanizado e rígido, fixado em partituras, os tamborileiros mais referentes reagem reivindicando o sentido “tradicional” do candombe, baseado numa ordem emocional e numa aprendizagem inapreensível, as quais transparecem numa dificuldade de verbalização, ou seja, em algo que “*no se puede explicar*”. Essa dificuldade de verbalizar o que acontece nas performances musicais foi denominada, nas

pesquisas etnográficas de Rose Satiko Hikiji (2005, 2006), de “aprendizado sentimental”¹⁹³, termo que pode muito bem ser estendido para expressar o modo *candombero* de aprender. Contra todo tipo de fórmulas e didatismo, os tamborileiros consideram que a fluência que caracteriza o diálogo dos tambores é resultante da capacidade perceptiva e emocional de “sentir os tambores”: “es una cosa de sentimiento...”. Segundo as palavras de Pablo Ramos, também da *comparsa Balelé*,

Uno puede conocer grandes tamborileros, muy buenos, y cada uno va a tener una forma de expresarse en determinado momento, cuando lleva colgado el tambor, que nadie se encuentra explicación cómo lo hace y porque lo hace. Porque es una cosa de sentimiento... (Pablo Ramos, Balelé).

A ideia de que o candombe es *un sentimiento (hay algo que pasa ahí)* é amplamente evocada e difundida sempre quando se observa tentativas de fixar regras e procedimentos em relação ao modo de *fazer sonar e sacar el sabor de la música*. Esse sentimento é muitas vezes associado ao saber da “tradição”, pois joga um papel preponderante nas tentativas de conter as transformações nas estruturas polirrítmicas do candombe. Pois essas transformações, muitas delas operadas nos ambientes formais de ensino e aprendizagem (oficinas, cursos, escolas e universidades), ou mesmo nos espetáculos considerados mais comerciais, como no caso dos desfiles de carnaval, estão associadas ao processo de profissionalização e modernização das práticas musicais *candomberas*. Por conseguinte, isso implica na perda de autoridade das comunidades afro-uruguaias e na mudança das relações de poder e de legitimidade no interior das *agrupaciones* (quem deve ensinar e como se deve ensinar). Essas práticas de modernização se referem tanto a um entendimento restrito aos pentagramas, às partituras, à escrita, à decomposição e à

¹⁹³ O termo é usado pela autora num sentido semelhante às interpretações de Geertz sobre a briga de galo balinesa: “Assistir a brigas de galos e delas participar é, para o balinês, uma espécie de *educação sentimental* (GEERTZ, 1989, p. 317, *grifo meu*). Segundo Hikiji (2005, p. 170, *grifo da autora*), “A especificidade do que chamei *aprendizado sentimental* transparece na dificuldade da verbalização da experiência do palco: ‘não dá para explicar’, ‘exprimir’, ‘é um negócio indescritível’. A ‘magia’ é a categoria nativa que procura dar conta do turbilhão de emoções vivido durante a performance. ‘Prazer’, ‘emoção’, ‘satisfação imensa’ que chegam a ‘arrepia’. No palco, a razão cede à emoção, o fazer musical penetra os poros (‘arrepia’) e chega ao ‘âmago’. Por alguns momentos abandona-se o plano da consciência, aproximando-se do universo das vísceras”.

sistematização racional dos toques durante um cortejo de rua, quanto às mudanças na estrutura polirrítmica do candombe, a exemplo da introdução de *cortes* e *arreglos* oriundos do samba brasileiro, do maracatu pernambucano, da salsa cubana etc: “*Está demás hacer los cortes y todas esas fusiones mágicas, esas que se hacen, porque estas vendiendo una cosa que nos es del candombe...*” (Luis). Por isso, todo recurso à tradição não passa necessariamente pela atribuição de uma essência ou um apego ao passado, como pode parecer ao olhar apressado. Mais do que a reivindicação de uma autenticidade baseada numa “origem primordial”, o que está em jogo é a reivindicação de uma sensibilidade diferenciada não acessível por meio de fórmulas, e que, por isso, deve ser aprendida com a prática reiterada, isto é, quando o candombe passa a ser o modo de vida mesmo da pessoa que o pratica. Para tocar, é necessário sentir o tambor, sentir a música.

Aqui há uma distinção entre saber tocar o tambor e ser tamborileiro, a qual pode se estender também à distinção entre ser músico, no sentido profissional do termo, e ser *candombero*. “*Una cosa es tocar el tambor, otra cosa es ser un tamborilero. No es solo golpe y golpe. Lleva otras cosas más... Es muy difícil explicar eso lo que viene de adentro*” (Humberto Rivero, *comparsa Kamunda e Escuela de Candombe*). Os tamborileiros mais referentes associam a transmissão sistematizada dos toques a um saber estritamente musical, destinado a facilitar o processo de aprendizagem, com o intuito de fazer com que essa aprendizagem possa se dar de forma mais rápida. Ao assistir ao mesmo vídeo das aulas de candombe, Gabriel comenta o seguinte:

capaz que los ejecutantes están haciendo desde un punto de vista estrictamente musical y no lo están sintiendo... Reitero, está bueno transmitir la técnica, pero si vos no sentir los tambores, sos más un ejecutante, no te puede llamar un candombero. (Gabriel, *comparsa Balelé*).

A partitura deve ser entendida aqui num sentido amplo associado a toda forma de gerência sobre um saber que só toma forma enquanto é praticado, ou seja, que nasce de experiências singulares e socialmente situadas, e que, portanto, não pode ser inteiramente fixada em uma “grade”. Os tamborileiros reconhecem a possibilidade de partiturar o candombe, mas associam esse

modelo ao candombe-canção e às orquestras que levam instrumentos melódicos. Todas essas canções escritas com letras e partituras “*han hecho vibrar, pero al candombe, el candombe original de calle, no se puede hacer vibrar de la misma forma*” (Pablo Ramos, *Balelé*). E mesmo que os tambores estejam presentes em uma canção escrita com partituras, os tamborileiros não se guiam por elas: “*De todas las bandas que vi acompañada del tambor, nunca he visto los tamborileros con una partitura. Es todo sentimiento, todo oído y todo eso es el candombe* (Walter, *Balelé*).

El candombe no se escribe en un papel. Cuando uno va tocando, la comunicación es entre piano, chico y repique... y eso se fluye. Cuando vas en una cuerda, la comunicación es así... No vamos desfilando con un papel en la mano, con una partitura. (Walter, comparsa Balelé)

Dizer que o candombe não se escreve no papel corresponde, em nossos propósitos, a dizer que sua aprendizagem não é escolar. Não depende de um conjunto de informações ou conteúdos previamente elaborados e transmitidos independentemente das ações práticas. Da mesma forma, ao afirmarem que o candombe *es todo sentimiento*, os tamborileiros não estão, obviamente, fazendo referência a um sentimentalismo romântico restrito às impressões subjetivas que cada pessoa “carrega” consigo. Muito menos estão se referindo a um desempenho livre de esforços, como atributo da genialidade ou do talento natural e inato. Saber sentir é, ao contrário, um aprendizado marcado pelo desempenho habilidoso e pela imersão em um dado ambiente (INGOLD, 2000). Como disse antes, trata-se de uma percepção sensível e de uma forma peculiar de estar presente no diálogo dos tambores, no mesmo instante em que a música está sendo executada. Porque “*el aprendizaje no se pasa de golpe: lleva sentimiento, terrible onda, oído, cabeza, es una mezcla de cosas*” (Hurón Silva¹⁹⁴). Estar atento ao que se passa no conjunto da *cuerda* é estar presente de corpo inteiro. Mais do que uma incorporação interna de conhecimentos externos, o que está

¹⁹⁴ Em depoimento disponível no documentário *Negro* (2016), dirigido por Pablo di Leva. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=jdQIrEpuBT8&t=489s&ab_channel=BandidoCine

em jogo é uma “educação da atenção”, para usarmos os termos de Ingold (2010, 2015c, 2018).

Isso vai ao encontro da própria definição de sentimento elaborada por Ingold (2002), a propósito da arte musical. Seguindo a linha de argumentação de Susanne Langer sobre a impossibilidade de a música representar algo para além de si mesma, posto que pertence à percepção sensível e à “morfologia do sentimento”, Ingold (2000, p. 23) acrescenta que “o sentimento é um modo de engajamento ativo e perceptivo, uma forma de literalmente estar ‘em contato’ com o mundo”¹⁹⁵. Ouvir ou sentir os tambores é um ato perceptivo baseado na disponibilidade de atenção para com as orientações e sensibilidades que cada tamborileiro adquire ao longo da vida e da sua “educação sensorial”. Esse sentimento humano toma forma pelo próprio envolvimento com os tambores de candombe. Sentimento não é algo que as pessoas têm ou carregam consigo desde sempre, e sim “algo que as pessoas *fazem*” (*idem*, p. 24). De nossa parte, ao invés de “*sentir los tambores*”, seria melhor dizer “*sentir con los tambores*”.

No interior da *cuerda*, a comunicação entre os músicos passa a ser orientada pela correspondência entre tambores, por isso a atenção é redobrada e não é por acaso que todo tamborileiro que se distrai com o público ou que *marcha por las fotos* será repreendido pelos companheiros. Lembremos que, diferentemente do corpo de baile que desfila *hacia afuera*, a *cuerda* deve marchar *hacia adentro*, em máxima concentração. A complexidade da conversação entre os tambores é proporcional à complexidade comunicativa entre os músicos. Cada um vai concentrado no seu toque e de vez em quando os olhares se cruzam numa comunicação “háptica” (INGOLD, 2015a), revelando assim uma forte sintonização entre todos. Além dos olhares, os músicos fazem gestos com as mãos e algumas vezes emitem sons com a boca, “oooo, eeee, shhiii”, especialmente quando a *cuerda* vai entreverada, ou seja, quando alguém *se cruza*, acelera demais ou sai do tempo. A comunicação é auditiva, cinestésica e gestual (FERREIRA, 1999, p. 79).

¹⁹⁵ A tradução é minha. No original: “*feeling is a mode of active, perceptual engagement, a way of being literally ‘in touch’ with the world*” (INGOLD, 2002, p. 23).

O gesto ganha aqui certa centralidade nessa forma “simpática” de interação, funcionando como uma forma de percepção aguçada: são “movimentos em que o corpo antecipa e age na frente dos dados sensoriais” (SENNETT, 2013, p. 74). Mas a antecipação do corpo não é simplesmente guiada por um conhecimento prévio organizado antes mesmo das experiências. Dizer que a forma de interação musical é simpática significa dizer que ela ocorre por “correspondência ou semelhança afetiva” (ALDROVANDI, 2019, p. 131). Simpatia tem a ver com a afinidade entre pensamentos, sentimentos e ações, ou seja, uma influência recíproca entre corpo e pensamento. Indo mais além, trata-se de uma espécie de “contágio” que leva um tamborileiro a imitar gestos e ações de outro, por “correspondência afetiva”. Obedece, portanto, à ordem dos afetos e das sensações mais do que a de conhecimentos organizados de modo *a priori*.

É o movimento gestual de cada pessoa-tambor que indica o que está acontecendo e o que vai acontecer. Esse movimento adquire a forma específica de cada tambor, uma vez que *“la comunicación es entre piano, chico y repique... y eso se fluye”* (Gabriel). Ferreira reconhece isso também, ao descrever como os gestos dos tamborileiros adquirem a forma do seu respectivo tambor ao comunicar, por exemplo, uma intenção de *llamar* ou de *subir*: *“el gesto del ‘repique’ con su brazo extendido y levantado por un instante es signo visible para otros ‘repiques’ de su intención inmediata de ‘subir’”* (FERREIRA, 1999a, p. 80). O gesto dos tambores *chicos*, com o movimento elevado do braço que vai da cabeça à lonja, resulta central na função de coordenação geral da *cuerda*: *“En alguna medida, el movimiento de los brazos de los ‘chicos remando’ se asemeja a la batuta del director de sinfónica; metafóricamente son el brazo de los ‘mayores’”* (*ibidem*, p. 83).

Sendo assim, tomando a ideia de Ingold de que o sentimento é um modo de engajamento ativo e perceptivo de estar em contato com o mundo, não temos como caracterizar a aprendizagem dos toques de tambores, desde o ato de *templar*, de montar a *cuerda*, de caminhar, de *llamar* e de *subir*, isoladamente da performance em tempo real. O tempo real da performance, como vimos, permite ao sujeito aprender as formas indiretas e tácitas de comunicação baseadas no movimento gestual de cada pessoa-tambor. Ademais, como veremos a seguir, as forças de experiências situadas no interior da *cuerda* devem ser pensadas

para além da comunicação entre tambores, em relação com o contexto ambiental. O ato de fazer música na tradição *candombera* corresponde ao próprio conhecimento que as pessoas têm de seus ambientes.

Experiência de rua

Pude observar algumas cenas de tamborileiros que chegavam para tocar pela primeira vez em uma determinada *comparsa* e ficavam um pouco apreensivos, porque ninguém lhes dava instruções sobre o que deveriam fazer. Não explicavam a estrutura dos toques, os *arreglos para arrancar*, os *arreglos* e momentos de cortes, ou mesmo as coreografias. Foi o caso, por exemplo, de Micho, um argentino que vive em Posadas-Misiones, toca o tambor *piano*, e estava em Montevideo para desfilar pela primeira vez nas *llamadas* oficiais do carnaval de 2018. Através da indicação de Guillermo Ceballos, tamborileiro e educador musical que também me recebera em sua casa naquele ano, Micho havia conseguido um lugar numa das mais importantes *comparsas* da tradição de Cordón, a *comparsa Sarabanda*. Mas desde que havia chegado ninguém lhe havia dirigido a palavra, nem mesmo para lhe dar instruções de qual era o estilo de toque do grupo e de como ele deveria levar a base do *piano*, conforme a tradição específica da *comparsa*, ou mesmo para saber se estava acentuando bem o *palo* ou marcando os golpes corretamente com a mão, se estava repicando bem etc. Surpreso com o fato, no outro dia, ele pergunta a Guillermo se isso era normal:

Micho: *¿Es normal, así, que yo haya llegado y no me hayan pasado nada?*

Guillermo: *¿No te pasa a pensar que no te escucharan?*

Micho: *Sí, seguro que me escucharan, pero no es eso... Obviamente yo oía y pensaba, ah, sí, la cosa va por aquí, va por allá, listo... Me pregunto si es normal que no me dieron ninguna instrucción...*

Guillermo: *Si es así, si te escucharan entonces ya está... Ellos están atentos, y tienes que observar lo que pasa... ¿Por casualidad tú no oíste el tipo haciendo “oooo, eeee” cuando te cruzabas¹⁹⁶?*

¹⁹⁶ “Cruzar” é entrar atravessado no ritmo, é tocar em cima da frase de outro tambor. Quando acontece isso, alguém sempre retruca “oooo, eeeee!!”

Micho: *Seguro que sí.*

Gustavo: *Entendéis yo que te lo dije. Cuando desfilamos el otro día, ¿por qué venía Alfonso Pintos [director da comparsa] al lado tuyo y al lado mio, mirando y controlando para ver si no te cruzabas?*

O diálogo acima, ocorrido na casa de Guillermo em 2018, é um dos vários exemplos semelhantes que coletei em trabalho de campo. Ninguém diz o que você deve fazer, mas todos lhe observam e lhe escutam. Por ser estrangeiro e não ter o conhecimento completo dos códigos de comunicação dentro da *comparsa*, Micho esperava que alguém o recebesse e lhe passasse instruções sobre arranjos e cortes. Mas isso não aconteceu. Uma das características da aprendizagem no candombe está centrada na própria capacidade perceptiva do sujeito aprendente de descobrir as coisas por conta própria. É preciso, pois, observar os outros, entender a estrutura dos toques e jeitos de tocar, enfim, saber escutar. Isso não acontece de uma só vez; requer tempo, paciência e sobretudo, prática.

Essa característica é, muitas vezes, justificada e reforçada por uma frase de Lobo Nuñez, músico, *luthier* de tambores e um referente do Barrio Sur de Montevideo. Em uma entrevista publicada num jornal argentino, Lobo Nuñez afirma que “*candombe no se ensaya*”¹⁹⁷. Talvez por isso se ouça bastante ideias semelhantes a essa, de que o toque *sale como tiene que salir*, porque candombe *es juntar-se*. Dizer que o candombe não se ensaia, é dizer que o momento de preparação e de aprendizagem é dado no contexto público da rua, ou seja, o que se consideraria um ensaio preparatório já é o próprio “espetáculo” acontecendo ao vivo, para todos que quiserem assistir. Por isso, antigamente ninguém ingressava numa *comparsa* sem ter antes aprendido a tocar. Hoje, “*como está de moda, la mayoría toca el tambor para decir que toca en una comparsa, nada más*” (Walter, *comparsa Balelé*). Pablo Ramos, da mesma *comparsa*, conta que quando começou a sair com a *comparsa Fantasía Negra*, no ano de 1962, ele via *los pibes chiquitos* Eduardo Gimenez “Malumba”, Gustavo Olviedo, Palo Ombo andando na calçada e olhando com atenção a bateria passar. E quando os maiores paravam para descansar, os meninos pediam o *palo* para tentar

¹⁹⁷ Depoimento publicado em 25 de novembro de 2011 no jornal *La Nación*.

repetir o que haviam visto. “*Ahora eso ya no lo hacen. (...) Es muy difícil explicar muchísimas cosas...*”, lamenta Pablo.

Com a crescente popularização do candombe desde os anos 1990, há uma grande quantidade de pessoas tocando, mas que não pertencem aos bairros tradicionais e que tampouco cresceram num ambiente familiar cercado por tambores. Ou seja, são pessoas que não “nasceram feitas”. Por conta disso, alguns consideram que o maior erro que uma *comparsa* pode cometer nos dias de hoje, em termos organizativos e musicais, é querer sair à rua sem estar devidamente preparada. Essa é, por exemplo, a crítica de Daniel “Tatita” Marquez, músico de formação, percussionista, investigador e docente de candombe. Numa oficina ministrada por ele, na cidade de Melo, e da qual pude participar, Tatita conta que criou um sistema de trabalho diferente com as *cuerdas* de tambores mais jovens, com as quais ele trabalhou como *jefe de cuerda* contratado pelos dirigentes das *comparsas*. Ele tinha de convencer o grupo a tocar pelo menos duas horas de portas fechadas, para depois tocar mais duas horas na rua, um procedimento que até então não era comum de se ver. Tatita, diferentemente da posição de Lobo Nuñez, defende que é preciso, pois, haver ensaio de formação, e que o candombe não pode ser apenas um encontro entre amigos que se reúnem espontaneamente para tocar *en la calle*.

*En todas las comparsas en que trabajo, mi sistema es este que estamos haciendo acá. Tocamos en un lugar cerrado y después salimos a la calle. Hablamos y tocamos, hablamos y tocamos. Dos horas adentro y dos horas a la calle. Entonces lo que hicimos acá adentro tenemos que poner en práctica afuera. Para ver lo que funciona y lo que no funciona*¹⁹⁸.

Tatita justifica esse método adotado devido à dificuldade que tinha de dar instruções quando estavam tocando na rua. E isso, segundo ele, por dois motivos principais. Primeiro, porque quando estão na rua e o chefe de *cuerda* decide corrigir eventuais erros, ele precisa gritar muito, visto que ninguém lhe ouve. Há muita agitação, burburinho, ruídos de carros passando, muita gente

¹⁹⁸ Depoimento dado por Tatita Marquez durante oficina realizada em Melo, Cerro Largo, no dia 7 de março de 2019. O evento, com 4h de duração, foi promovido pelos Centros-Mec do Uruguai, Zona Joven e *Comparsa Llave 13*.

dispersa na volta, vizinhos que se aproximam para conversar e outros distraídos tomando vinho. Em segundo lugar, porque muitos se ofendem e se frustram quando o *jefe* lhes chama a atenção na frente de todo mundo, podendo inclusive resultar em brigas violentas. Por isso, não é adequado que as pessoas chamem a atenção umas das outras para apontar supostos erros cometidos, no meio da rua, na presença do público.

Así, cuando el jefe les llama la atención, muchos si ofenden porque le están mirando. E mucha gente sale frustrada porque le llaman la atención en medio de la calle, con todos mirándonos. En las puertas cerradas eso no se pasa, y todos pueden hablar tranquilamente y laburar más en los problemas (“Tatita” Marquez).

Por conta disso, muitas *comparsas* consideradas jovens têm adotado esse método em *talleres* de formação que antecedem as performances musicais na rua. Mas como eu disse, esse é um tema controverso, pois os tamborileiros de formação mais tradicional consideram que isso não é suficiente para a formação de uma *comparsa* ou mesmo para a formação de bons tocadores, uma vez que o candombe é essencialmente uma experiência de rua. Por isso, grande parte do que se aprende deve levar em conta as situações adversas que ocorrem nesse contexto. O candombe envolve, sobretudo, uma sabedoria oriunda das ruas, um saber que demarca e diferencia entre quem é músico e quem é legítimo tamborileiro.

Ritmo e ambiente

No capítulo 4, quando descrevi minhas primeiras impressões sobre os desfiles de *llamadas* do carnaval montevideano, na companhia do prof. Matheus Leite, afirmei que não era possível ainda definir com precisão quando e por que os tamborileiros decidiam *llamar* a subir ou quando e por que decidiam realizar um *corte*, ou seja, uma variação da estrutura rítmica. Naquela ocasião, parecia que os arranjos estavam previamente definidos, bastando ao chefe de *cuerda* decidir em que momento e em que parte da avenida os músicos aumentariam ou baixariam a intensidade. Mas desde o momento que passei a ingressar nas

fileiras de uma *cuerda* de tambores, esse conhecimento foi se revelando de uma maneira diferente das primeiras percepções de espectador.

Esse conhecimento foi sendo construído a partir da minha participação nas *comparsas* do Uruguai, bem como no interior do próprio grupo de candombe formado em Bagé. O estilo de toque, sua estrutura rítmica e sua identidade foram se formando desde o momento em que passamos a praticar os toques, não apenas dentro da sede da Sociedade Uruguiaia, local onde se realizam os ensaios, mas também nos momentos de caminhadas pela rua, em volta da quadra, numa zona central de Bagé. As decisões sobre onde e quando *cortar* ou *subir* foram, assim, sendo construídas conforme um envolvimento mútuo do grupo num determinado ambiente. Sempre que avançávamos em direção a um ponto onde havia mais movimentação de pessoas, normalmente em frente ao supermercado que fica localizado na rua de trás, sentíamos a necessidade de fazer uma parada, para deixar cada grupo de tambores falar sozinho, numa espécie de *corte* bastante simples, gerando um efeito ressonante no entusiasmo dos transeuntes que chegavam ou saíam do mercado.

Dessa forma, quando chegávamos à esquina, próximo do estabelecimento comercial, os tambores *pianos* e *repiques* deixavam de tocar e baixavam para a *madera*, dando protagonismo e destaque às vozes pulsantes dos tambores *chicos*. Essa mudança no toque, protagonizada pelos golpes perfurantes dos *chicos*, gerava um interesse impressionante no público presente, fazendo com que muitas pessoas parassem para observar ou dançar, ainda que timidamente e com sacolas em mãos. Logo em seguida, um *repique* firme retomava a base, *llamando* os *pianos* para entrarem novamente. Quando os *pianos* entravam, iniciavam a conversação repicada de chamadas e respostas, *llamando* a subir todos os demais tambores da *cuerda*. Se antes dessa parada a *cuerda* vinha num ritmo mais lento e cadenciado, semelhante ao estilo de Cuaréim (Barrio Sur), a partir desse ponto o grupo seguia numa velocidade e intensidade bem maiores, ao estilo do toque de Ansina (Barrio Palermo).



Figura 56. Trajeto da Grillos Candomberos. Bagé Sociedade Uruguaia. 1 arranque, 2 corte e aceleração; 3 corte e redução; 4 corte e aceleração final. Total de 600 m de caminhada.

O tempo da execução musical não está, portanto, definido antecipadamente por um arranjo musical cuja duração depende de uma medida quantitativa de relógio, e sim por um período concreto baseado em distâncias cartográficas próprias do bairro. A aceleração e as constantes *llamadas* e respostas entre *pianos*, bem como a agitação variada entre bases e *maderas* dos *repiques*, permanecia durante uma quadra inteira, momento em que a *cuerda* ia baixando automaticamente. Isso se dava tanto pelo cansaço do grupo quanto pela dificuldade de segurarmos a velocidade por mais tempo, sem que alguns tambores comesçassem a se cruzar e a sair do tempo, gerando assim um efeito dissonante não muito musical. Além disso, o ambiente da próxima quadra já não era tão favorável a um ritmo mais aguerrido como o de Ansina, de modo que o grupo retomava as bases mais cadenciosas de Cuarém. Sempre que decidíamos mudar a velocidade, fazíamos um novo *corte*, onde somente os *chicos* ficavam soando sozinhos, sob a orientação do som da *madera* dos demais tambores. Essa variação entre Cuarém e Ansina não é comum de ocorrer em *comparsas* de Montevideo, pois a identidade dos grupos é definida por um único estilo que não pode variar ao longo do tempo e muito menos em um mesmo desfile. No nosso caso, a realização dos *cortes* e a variação de estilos de toque, além de produzirem um efeito no público, produzem também uma transformação nas narrativas sobre o que é permitido fazer.



Figura 57. Saída de tambores da Grillos Candomberos nos arredores da Sociedade Uruguiaia, Bagé. Foto: Elis Regina.

Os *candomberos*, mesmo aqueles que estão iniciando seu processo de formação, identificam seu fazer musical com os tambores a partir dos itinerários dos bairros, das ruas, das casas. Leem o tempo musical através do ambiente. Para que a marcha dos tambores avance é necessário saber negociar o uso do espaço público com os moradores das redondezas, dos transeuntes e, principalmente, dos automóveis. Diferentemente de Montevideo, a prática do candombe no interior do Uruguai e no lado brasileiro da fronteira não está totalmente consolidada, e por isso os praticantes precisam lidar com situações que repousam ainda num velho e conhecido dispositivo de controle acionado sempre que os corpos sinalizam outras formas de habitar as ruas. Numa das *salidas de tambores da comparsa Biricunyamba*, em Rivera, presenciamos essas situações em que fazer candombe envolve aderir a uma verdadeira disputa pelos domínios da cidade. Os integrantes da *Biricunyamba* se concentram todos os domingos na *Estación Rivera* (AFE), antiga estação férrea da cidade, a partir das 18h. Ali *templam* os tambores das 18h às 19h30 e depois percorrem oito quadras de caminhada, com uma *cuerda* de vinte tambores, em média. O trajeto contempla grande parte da Rua Gral Juan Antonio Lavalleja, cruzando a principal avenida da cidade, a Av. Sarandy, até a rua Joaquin Suarez. Dali os integrantes dobram à direita na Suarez, caminham mais uma quadra e entram novamente à direita, agora na rua Carlos Reyes, retornando até a Praça Flores, esquina com Sarandy, final do trajeto.



Figura 58. Percurso da comparsa Biricunyamba. Rivera, Uruguay.

O percurso abarca uma região bastante movimentada do centro de Rivera, e por conta disso, muitos carros vão se acumulando atrás da *cuerda*. Quando há desfile ou *salida de tambores*, os integrantes não podem parar de tocar para dar passagem aos veículos. As motos costumam subir a calçada para poder ultrapassar a *cuerda*, mas os carros devem esperar. Muitos motoristas buzina pedindo passagem; outros esperam pacientemente ou retornam para pegar outra via. Por isso, em praticamente todas as *comparsas*, há no mínimo duas pessoas responsáveis por parar o trânsito enquanto a *comparsa* passa. No domingo do dia 1º de julho de 2019, íamos tocando e subindo a rua Juan Antonio Lavalleja, um pouco antes de cruzar a Av. Sarandy, quando um motorista impaciente avançou sobre o grupo, atropelando tanto as pessoas que acompanhavam atrás quanto os integrantes que mantinham o ritmo da *cuerda*. Para nós, que estávamos tocando, a concentração era tanta que não ouvíamos as buzinas e os gritos, apenas percebemos o ocorrido quando o carro avançou sobre os tambores, desestruturando a *cuerda* e fazendo com que parássemos repentinamente de tocar. Houve, nesse momento, uma quebra de energia pelo modo violento com que o automóvel avançou sobre os músicos. Alguns tamborileiros largaram os tambores e, no impulso, avançaram sobre motorista,

chutando ou batendo com *palos* e mãos sobre o carro. Como era a primeira vez que eu presenciava uma cena daquelas, não sabia muito bem como proceder, pois para mim, devido à gravidade e violência do acontecimento, era impossível que retomássemos o toque e seguíssemos o trajeto até o ponto final. Mas Ramiro, tambor *chico* da *cuerda* e uma das lideranças da *comparsa*, ao perceber que ninguém havia se ferido, tomou a palavra e, expressando-se corporalmente com muita eloquência, pediu que nos concentrássemos novamente na boa vibração do candombe para podermos completar o trajeto. Ninguém o contrariou, e todos argumentaram que devíamos manter o foco no ritmo, não sair da linha e seguir *adelante*. Todos gritavam usando uma expressão bastante comum na fronteira, a qual serve de motivação exclamativa quando alguém está prestes a desistir de algo: “*¡vamo arriba, ¡vamo arriba nosotros! Ser candombero é manter um tipo ideal de comportamento guerreiro, traduzido na força, na liderança, na persistência e na coragem de desafiar os caminhos sinuosos do trânsito e da cidade orientada para os valores utilitários do consumo. Resistir é, na percepção candombera, não parar de tocar até que se vença por completo o trajeto.*

Podemos dizer então que, no candombe, não há arranjos musicais reais produzidos independentemente do contexto ambiental urbano. A marcha de tambores é sensível às perturbações do lugar onde se insere. De modo inverso, não há tempo e espaço em absoluto, visto que estes se definem conforme uma dada execução sonora produzida pela passagem da *cuerda*. Tempo e espaço não são abstrações, posto que são sempre percebidos conforme a ecologia do som. Se a música é inseparável das experiências situadas no ambiente em que é produzida, não se pode postular uma estrutura permanente na execução musical dos tambores, uma vez que esse ambiente se apresenta diferentemente, em constante transformação e disputa.

Soma-se a isso o fato de que não estamos lidando com qualquer apresentação musical. Candombe, como vimos ao longo do trabalho, não possui atributos fixados unicamente na linguagem da música, enquanto gênero ou estilo musical, mas trata-se, sobretudo, de performances musicais participativas - *participatory music*¹⁹⁹ (TURINO, 2008) – e formas situadas de *musicar* –

¹⁹⁹ Thomas Turino (2008) apresenta uma contribuição importante para análise da música, a partir da distinção entre “performance apresentacional” (*presentational music*) e “performance

*musicking*²⁰⁰ (SMALL, 1998). Ao contrário das apresentações musicais ensaiadas e previsíveis, com diferenciação nítida entre os músicos e a audiência (*presentational music*, nos termos de Turino), o candombe é uma prática musical que convida à participação, ou melhor, que *llama* o público à rua. Ainda que essa participação não contemple a inserção na *cuerda* de tambores, ela possibilita que o público se junte à *comparsa*, dançando, batendo palmas e acompanhando a comparsa na frente ou atrás dos tambores. As *llamadas* de tambores são, portanto, eventos públicos marcados por uma maneira coletiva de praticar a música, um acontecimento feito para ser visto, ouvido e sentido. Daí sua força para tensionar a normalidade cotidiana, alterando a rotina da cidade e as relações no bairro e na rua.



Vídeo 7. Candombe em Bagé. Grillos y Llave13

Esse acontecimento cria relações sociais que são também marcadas por uma temporalidade definida pela duração da experiência das *salidas de tambores* e *llamadas*, as quais contam em geral com processos dinâmicos e mudanças sequenciais com início, meio e fim. Esse tempo não está, como disse, estabelecido previamente, não é tempo do relógio, mas dura conforme o transcurso musical, o qual, por sua vez, depende da intensidade das relações sociais. O tempo que se leva para *templar los tambores*, o tempo que se leva para *armar la cuerda*, o tempo que se leva para percorrer algumas quadras tocando até encerrar o toque dependem das relações que ocorrem nele – uma

participativa" (*participatory music*). A primeira refere-se à música gravada, feita por profissionais ou aspirantes a profissionais, cuja apresentação acontece com algumas restrições formais: são roteirizadas, ensaiadas e compactas, o que exige uma separação entre público e artistas. Já nas performances participativas, os músicos não são necessariamente profissionais, podendo ser, inclusive, totalmente "amadores", pessoas comuns. A música aqui faz parte de um campo de práticas aberto, cujo sucesso depende não dos estritamente sonoros, mas do ato mesmo de *fazer* música em colaboração, seja tocando, cantando, dançando, assobiando etc. Não há aí uma distinção nítida entre palco e plateia, entre músicos e audiência. Ver Turino (2008).

²⁰⁰ A expressão *musicking*, cunhada por Christopher Small, engloba formas diversas de engajamento musical para além da produção, circulação ou gravação da música em si. Na definição do autor, *musicking* "is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing." (SMALL, 1998, p. 09).

certa sociabilidade permeada por encontros com os amigos, pela disposição para o desfrute, para dançar ou acompanhar caminhando ao lado da *comparsa*. Temos assim que os arranjos musicais evoluem conforme os arranjos humanos e ambientais, indissociáveis.

CAPÍTULO 7

Aprendizagem orientada por tambores

Estamos nos aproximando do final do nosso percurso de pesquisa, trilhado por entre estradas, fronteiras e *llamadas* de candombe. Se os leitores e leitoras tiveram a generosa paciência de chegarem até aqui, peço que não hesitem em seguir *adelante un poco más*. Apesar do elogio que fizemos aos desvios e descaminhos da nossa pesquisa, é importante retomarmos, neste momento, a rota das questões centrais traçadas inicialmente, de modo a evitar que as experiências vividas no percurso sejam percebidas como desafinadas e descompassadas, tal como ocorre com uma *cuerda* de tambores que perde o pulso e *se cruza*, desarticulando-se ritmicamente. O texto, assim como uma *cuerda* em marcha, deve *sonar* parelho do início ao fim. Neste último capítulo, portanto, dedico alguns parágrafos para dar visibilidade à composição tecida entre os referências teóricos escolhidos, os conceitos principais adotados e as situações etnográficas apresentadas a partir da minha participação como tamborileiro nas *llamadas* e *salidas* de tambores.

Essa participação, como evidenciei em diversos momentos do texto, teve como objetivo último as indagações feitas em torno dos modos *candomberos* de aprender, evidenciados não em seu sentido direto e literal, mas como expressão do indizível, respeitando uma das características principais do universo *candombero*: a ausência de um contorno nítido entre quem ensina e quem aprende. A proposta do capítulo é a de dedicar uma atenção maior às lições colhidas ao longo do nosso trajeto e às proposições teóricas a respeito da aprendizagem *candombera* mediada por tambores. Afinal, que noções do aprender estão presentes nas práticas *candomberas*? Como aprendemos algo que ninguém ensina? Podem os tambores ensinar? Quais as implicações teóricas, epistemológicas e ontológicas insinuadas numa aprendizagem orientada por tambores tradicionais do Uruguai?

Devo lembrar, em primeiro lugar, que a intenção de estudar os modos de engajamento aprendiz, próprios das comunidades *candomberas*, nasceu de uma dupla motivação. A primeira tem a ver com os meus quinze anos de experiência atuando como professor de Sociologia da educação básica, técnica e tecnológica. Por esse motivo, a maior parte das atividades que vêm definindo meu trabalho e minha trajetória acadêmica dialoga, de uma maneira ou de outra, com interesses próprios do campo da educação, do ensino e da aprendizagem, ainda que esse interesse não esteja necessariamente restrito às metodologias de ensino que adotamos em instituições formais de ensino. A segunda motivação se justifica pelos acontecimentos que me levaram a pesquisar o candombe desde o meu ingresso ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (PPGAnt/UFPel). Estes dizem respeito à participação ativa na criação de um coletivo de candombe na cidade de Bagé, a *Grillos Candomberos*, fruto do projeto *Tambor Sem Fronteiras*, coordenado e financiado pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. O projeto envolveu a participação de inúmeras pessoas e uma série de outras instituições e espaços culturais parceiros do Ponto, tais como a Sociedade Uruguiaia, a Associação Pró-Santa Thereza, o curso de Música da Universidade Federal do Pampa (Unipampa) e o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI) do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul Campus Bagé).

A partir de oficinas e apresentações públicas que visavam a formação musical do grupo, foi se consolidando uma rede de relações com *comparsas* do interior do Uruguai, localizadas em região de fronteira com o Brasil. Essa rede teve como característica principal o fortalecimento de uma política de integração cultural e de intercâmbio binacional, marcado por idas e vindas e pelos cruzamentos (*cruces*) de pessoas, *comparsas* e tambores entre os dois países. Da condição de professor, passei a exercitar também a condição de aprendiz de tambor, cujo dever de casa contemplou a passagem da sala de aula para a rua, e uma dedicação maior aos compromissos firmados com *comparsas* de candombe, já que meus amigos e eu éramos responsáveis pela difusão do candombe no lado brasileiro. Por conta disso começamos a ocupar um lugar privilegiado na formação das *comparsas Kamundá, LLave13, Biricunyamba* e

Balelé, razão pela qual o foco desta pesquisa se voltou para a aprendizagem de habilidades desenvolvidas com tambores.

Aprender o que não se ensina

As responsabilidades e compromissos firmados a partir das demandas dos tambores fizeram com que eu revisse minhas concepções sobre educação e sobre o modo como aprendemos alguma coisa. Em primeiro lugar porque as habilidades aprendidas ao longo percurso não me eram fornecidas de maneira precisa pelos tamborileiros, pois, como disse, o ensino não se apresenta de forma sistemática. De acordo com Goldman (2005, p. 06), um “ensino de forma sistemática” requer “a existência de pelo menos três coisas bem caracterizadas: alguém, ativo, que ensina; alguém, passivo, que aprende”. Além disso, requer também “um conjunto de conhecimentos mais ou menos inertes que devem passar de um ao outro”. No *candombe* uruguaio, assim como no *candomblé* estudado por Marcio Goldman, esse esquema de aprendizagem está ausente.

Costumamos chamar de “mestres” as pessoas detentoras de saberes ancorados em experiências de vida e legitimados pela tradição. É assim que eu e meus amigos de Bagé nos referimos às pessoas com quem convivemos e aprendemos durante nossa formação na *Grillos Candomberos*. No entanto, quando usei a expressão “mestre” para me referir aos tamborileiros referentes da tradição *candombera*, fui questionado por Guillermo Ceballos, interlocutor da pesquisa, no momento da banca de qualificação deste trabalho. Ele me recordou que os tamborileiros não são chamados de mestres. O questionamento, portanto, dizia respeito à validade restrita da expressão, cujos significados estão associados, de maneira geral, à capacidade dos sujeitos em transmitir os ensinamentos de geração em geração, isto é, à qualidade professoral (mestria) de sujeitos detentores de sabedoria popular. Guillermo tinha razão, pois em nenhum momento do trabalho de campo eu me deparei com pessoas que fazem uso da expressão “mestre” para nomear tamborileiros, chefes de *cuerdas* e referentes que detêm saberes reconhecidos socialmente pela prática com os tambores. Se a palavra adquiriu inegável relevância no contexto brasileiro, sobretudo nas políticas públicas de reconhecimento de saberes (mestres *griôs*,

mestres de capoeira, mestres de ofício, por exemplo), no contexto uruguaio do candombe ela seria inadequada. Quando o termo é usado, é mais acionado por um público de fora do que pelos próprios participantes das comunidades *candomberas*. Isso explica, em grande parte, o modo peculiar com que os conhecimentos e fazeres práticos são tratados no caso particular do candombe, em que é possível aprender sem que haja necessariamente alguém para ensinar e transmitir. Como tentei mostrar nos capítulos anteriores, aprender aqui não se baseia num direcionamento por parte dos maiores, como acontece nas relações de aprendizagem formal, em que há um professor/instrutor – ou mestre – que se propõe a passar lições ou informações sistematizadas a um aluno/discípulo disposto a recebê-las simplesmente.

Essa característica, reconhecida tanto por tamborileiros como por pesquisadores que se dedicaram ao estudo do candombe, pode ser comparada com a noção de “aprender a aprender”, presente na ecologia da aprendizagem desenvolvida por Gregory Bateson (1986, 1991). Trata-se de uma meta-aprendizagem, também denominada por ele de “deutero-aprendizagem”, ou seja, uma experiência social e ambientalmente contextualizada, atenta aos seres e coisas que habitam o mundo. “Aprender a aprender”, diz Bateson (1993, p. 264), “é certamente, para aquele que aprende, uma aprendizagem de contextos”. Hoje essa ideia é reconhecida pela UNESCO (1998) como um dos quatro pilares da educação para o século XXI, ainda que tenha sido distorcida pelos discursos (neo)liberais que circulam no ambiente educacional. Quem nos traz informações preciosas sobre a ideia de “aprender a aprender é a filha do antropólogo inglês, Nora Bateson. Em uma entrevista²⁰¹ dada a Demarchi *et. al* (2013), a respeito do seu filme *An ecology of mind: a daughter's portrait of Gregory Bateson*²⁰² (2011), a cineasta e educadora comenta como ela aprendeu a aprender a partir de diálogos gerados na companhia do pai. Ela qualifica as impressões resultantes desses encontros de maneira muito interessante, como um misto de libertação e frustração (DEMARCHI *et. al*, p. 275). Isso porque, segundo Nora, Gregory Bateson

²⁰¹ Agradeço à minha orientadora, Claudia Turra Magni, por ter me sugerido a leitura dessa primorosa entrevista e por ter apontado a proximidade das questões levantadas nesta pesquisa com antropologia ecológica de Gregory Bateson.

²⁰² Filme disponível no site da *The International Bateson Institute*: <https://batesoninstitute.org/>

nunca dizia o que você deveria estar aprendendo. Isto era você que decidia, você tinha que descobrir. (...) a mensagem do que ele estava dizendo era eu mesma que tinha que descobrir, ou seus alunos tinham que descobrir. Portanto, ele não dava instruções explícitas “é assim que você deve pensar sobre isso.” Nunca. Frequentemente, quando ele estava falando ou quando eu assistia a seus vídeos, suas palestras, eu notava que ele começava a desenvolver um ponto e parava para pensar uns segundos. Se você fosse uma aluna, anotando tudo, você pensaria: “ele está quase para dizer o que é”. Ele ia até a beiradinha, quase chegando ao ponto e virava. E voltava partindo de outra direção e aí você pensava “Ah, agora ele vai dizer qual é o ponto”. Não. Ele partia novamente de outra direção e voltava, como um barco, ao sabor do vento, mas ele fazia a volta completa em torno do assunto, até que terminava a palestra. E ele nunca revelava o que era aquele ponto, mas te dava uma localização para colocar aquele ponto. E este é o ponto (risos). (Nora Bateson em DEMARCHI *et. al*, 2013, p. 275).

A sensação que Nora Bateson tinha, na convivência com o pai, era de um aprendizado tão sutil e tácito que ela não sentia que estava realmente aprendendo algo, pois “não havia separação entre o dia e o aprendizado, entre a conversa e a matéria de estudo” (*idem*, p. 276). Mas, de fato, ela não estava apenas aprendendo alguma coisa. Ela estava, mais do que isso, aprendendo a aprender. Aqui o conhecimento a ser ensinado é parte da própria forma de ensinar, não havendo, portanto, qualquer separação entre uma coisa e outra. Aliás, o cerne da obra de Bateson está na nobre tentativa de reverter as filosofias ocidentais da separação entre mente e natureza, indivíduo e ambiente, e buscar “o padrão que liga todas as criaturas vivas”, isto é, “aquele conhecimento mais amplo que é a cola que mantem juntos as estrelas-do-mar e as anêmonas-do-mar e as florestas de sequóias e os comitês humanos” (BATESON, 1986, p. 13). Ao queixar-se das deficiências da educação ocidental, Bateson escreve o seguinte: “Quebre o padrão que liga os itens do aprendizado e você necessariamente destrói toda a qualidade” (*idem*, p. 16). A atenção em relação ao “padrão que liga” depende, para Bateson, de um reconhecimento sensível de que todas as coisas, com suas formas e contornos, pertencem à categoria de coisas vivas. No pensamento de Bateson, a fronteira entre pessoas, lugares e eventos são abolidas em favor de um “acordo simultâneo” entre elementos diferentes (ADELL, 2015, p. 23).

Desse modo, apesar da diferença de contextos²⁰³, grande parte das questões da aprendizagem que encontrei na prática secular do candombe se assemelha ao jeito como Bateson ensinava sua filha, Nora Bateson. Principalmente no fato de não haver, em sua abordagem, instruções explícitas ou momentos específicos para aprender. Bateson não entregava o ponto, como disse Nora, do mesmo modo que os tamborileiros não explicitavam completamente suas habilidades técnicas com tambores na forma de instruções didáticas²⁰⁴. Ao longo do trabalho, especialmente nos capítulos 4, 5 e 6, eu ofereci exemplos que demonstram esse argumento. Tudo se passa como se você já soubesse o que fazer diante das situações. A aprendizagem se torna, assim, uma descoberta conduzida pelos próprios sujeitos aprendentes. Todo conhecimento, para ser aprendido, tem de ser praticado, vivenciado.

Bateson não ficaria surpreso, talvez, em saber que as práticas sociais das populações afro-latino-americanas antecipam uma parte significativa de suas proposições analíticas, sobretudo os procedimentos que permeiam o paradigma ecológico da “deutero-aprendizagem”. Nessa perspectiva, como podemos notar, o ato de aprender não se limita a um programa sistemático de informações disponibilizadas de antemão aos sujeitos aprendentes. Trata-se, acima de tudo, de um processo de evolução biológica presente em todos os organismos vivos. Embora eu não tenha desenvolvido com detalhes as proposições conceituais de Bateson, elas serviram de influência para o pensamento de Tim Ingold²⁰⁵, um dos autores que passei a considerar com mais atenção ao pensar as questões apresentadas ao longo da pesquisa. Ambos reforçam o entendimento da vida

²⁰³ É possível dizer que uma parte das noções elaboradas por Bateson em torno da aprendizagem foi esboçada, inicialmente, em seu trabalho de campo entre os latmul do rio Sepik, na Nova Guiné, nos anos de 1929 e 1932, e cujo resultado foi apresentado em seu livro *Naven*, publicado em 1936. Além dessa obra, podemos incluir também o trabalho de campo realizado nos anos 1930 em Bali, na Indonésia, junto com Margareth Mead, e que deu origem ao livro *Balinese character: a photographic analysis* (1942). As noções de aprendizagem foram aprofundadas em obras posteriores que se direcionaram mais atentamente à perspectiva ecológica do aprender, como podemos notar nos livros *Steps to an ecology of mind* (1972), *Mind and nature, a necessary unity* (1979), *Gaia, a way of knowing* (1987) e *A sacred unity, further steps to an ecology of mind* (1991).

²⁰⁴ Daí a pertinência dos versos de Rodolfo Morandi, contido em sua canção intitulada *Candombe roto*: “Escuchen bien lo que voy a decir/ ciertas cosas que en mi vida viví/ Supe aprender muchas otras/ Que me hicieron muy feliz/ Pero no, no aprendí el candombe, señor/ Nunca lo pude entender”. ²⁰⁴ Canção lançada em 1979 no álbum *Por El Color de Mi Piel*. Selo Macondo GAM 670.

²⁰⁵ Sobre as relações entre Bateson e Ingold, ver Velho (2001).

como processo contínuo de aprendizagem, tal como defendia também o filósofo John Dewey (1995) e o educador brasileiro Paulo Freire (2000)²⁰⁶, para quem a educação acontece como experiência em todos os lugares e momentos da vida.

Ingold (2018), assim como Bateson, também estava ciente da existência de coisas que aprendemos sem que elas sejam necessariamente ensinadas.

Todos sabemos coisas que nunca foram ensinadas para nós, coisas essas que podem até ser inexplicáveis. Dependemos desse conhecimento a cada momento de nossas vidas para a realização de tarefas práticas. É o conhecimento que cresceu em nós na prática do hábito, através das atuações experienciais do fazer, mas que é tão profundamente arraigado em nossa pessoa a ponto de permanecer fora do alcance da explicação e da análise. (INGOLD, 2018, p. 50)²⁰⁷.

Ingold tem dedicado boa parte de sua obra a pensar esse conhecimento tácito, que ele considera como sendo de “dimensão háptica” (*idem*, p. 51). Esse conhecimento que perpassa diversas formas de aprender é entendido por ele como “abertura para sentir”, em contraposição à lógica da explicação. A explicação, para Ingold, refere-se ao procedimento de fixação de significados e de encarceramento das experiências em palavras e fórmulas instrutivas que “bloqueiam as portas para o sentimento” (INGOLD, 2018, p. 51).

Ao longo do meu estudo, deparei-me com diversos exemplos correspondentes a essa perspectiva que alia vida e educação. Se tomarmos como referência o contexto de vida das populações negras e das culturas afro-atlânticas, o ato de aprender assume condições ainda mais especiais. Marcio Goldman, por exemplo, observou situações semelhantes em suas pesquisas sobre o candomblé²⁰⁸ da Bahia, onde a expressão “catar folha” é usada para

²⁰⁶ Paulo Freire dizia que o “processo de formação perdura ao longo da vida toda, o homem não para de educar-se, sua formação é permanente e se funda na dialética entre teoria e prática” (FREIRE, 2000, p. 40).

²⁰⁷ Tradução minha. No original: “We all know things that have never been explained to us, things that may even be inexplicable. We depend on this knowledge at every moment of our lives for the accomplishment of practical tasks. It is knowledge that has grown in us in the practice of habit, through the experiential enactments of doing undergoing, yet which is so deeply ingrained in our person as to remain out of reach of explication and analysis (INGOLD, 2018, p. 50).

²⁰⁸ Dentre os estudos que também focalizaram a aprendizagem no candomblé, podemos destacar Rabelo (2015), Oliveira e Almirante (2017). No caso da aprendizagem praticada no contexto dos terreiros de umbanda, ver especialmente Bergo (2011).

ilustrar o processo de aprender por parte dos iniciados na religião. Goldman (2003) traça uma comparação pertinente entre o trabalho de campo antropológico com o ato de “catar folha” no candomblé, evidenciando, assim, o fundamento educativo da etnografia:

alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário, deve ir reunindo (“catando”) pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as “folhas”) com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará (GOLDMAN, 2003, p. 455).

Rufino (2019) elaborou o conceito de “pedagogia das encruzilhadas”, baseado nas lições de Exu, para dar conta dessas condições de aprendizagem, sobretudo aquelas vivenciadas por sujeitos que passam por processos históricos de violência material e espiritual, fruto do colonialismo e dos processos de racialização. Essa violência se apresenta também em seus sentidos epistemológicos e no “achatamento da noção de pedagogia”, através da qual o aprender está submetido ao uso de técnicas, procedimentos e métodos de ensino. Rufino (2019, p. 84) mostra que “as culturas transladadas na diáspora africana possuem modos de educação próprios, independentes e autônomos”. A pedagogia das encruzilhadas é, portanto, uma resposta aos limites impostos pelo “saber monológico produzido pela racionalidade moderna ocidental”, já que Exu, dono das encruzilhadas, se configura como potência dialógica que permite “esculhambar a lógica colonial” (RUFINO, 2019 p. 42).

Uma das táticas exusíacas que se manifestam nas encruzilhadas transatlânticas é exemplificada por Rufino através da capoeira: “Pergunte a um capoeirista como se aprende a arte das gingas e esquivas e possivelmente terá como resposta algo tão desconcertante quanto uma rasteira” (*idem*, p. 85). As respostas a uma pergunta tão difícil e abrangente quanto essa, a respeito de como alguém aprende alguma coisa, aparecem nas formas mais misteriosas possíveis:

Vá ao jongo e pergunte, do mais novo ao mais antigo, como se aprende e escutará uma infinidade de repostas tão enigmáticas quanto os versos dos mais habilidosos

versadores: “aprendi na barra da saia”; “Aprendi no pé de fulano”; “Aprendi no pé de pau!” (RUFINO, 2019, p. 85).

Essas múltiplas possibilidades de educação, que deixariam a família Bateson bastante admirada, aparecem também nas respostas dos tamborileiros de candombe, apresentadas por diferentes pesquisadores que se depararam com os modos de aprender das comunidades afro-uruguaias: “*nadie sabe como aprendió*” (Lobo Nuñez), “*yo aprendí de estar ahí*” (Mimo Rosas), “*el tambor no se aprende, se nace*” (Carlos Giménez)²⁰⁹, “*a mí nadie me enseñó, yo nací bailando*”²¹⁰. Todas essas declarações mostram por que o candombe é concebido, por aqueles que o praticam, como um *modo de vida*.

Observações semelhantes a essas foram recolhidas também por Braga (2005), a partir de suas pesquisas com *tamboreiros* de nação, atuantes nos terreiros de *batuque*, religião afro-gaúcha. O autor constatou que, nesse contexto, “a escolha de tornar-se *tamboreiro* é sempre espontânea”, de modo que “o dom para o *tambor* é visto como normal” (BRAGA, 2005, p. 100). Há, portanto, um senso comum compartilhado entre os interlocutores de Braga de que “o *tamboreiro* já vem de berço” e “que ninguém aprende a tocar tambor” (*ibidem*). O autor constatou que a maior parte do processo de aprendizagem acontece por “imitação e por exposição direta aos toques” (*idem*, p. 101), levando em conta o momento da performance musical. Aprender a tocar pressupõe também uma atenção às relações entre o movimento corporal e as expressões rítmicas que caracterizam a música de tradição percussiva²¹¹.

Gilroy (2012, p. 162) já havia analisado esse processo na música afro-diaspórica, cujo sentido está na própria expressão corporal das populações afrodescendentes, a qual “propicia um modo melhorado de comunicação para

²⁰⁹ Depoimentos coletados por Ferreira (1999).

²¹⁰ Depoimento coletado por Rodriguez (2010).

²¹¹ O caráter mimético da aprendizagem musical não é exclusivo das manifestações musicais populares. Hikiji (2006), por exemplo, analisa o ensino de instrumentos musicais de orquestra no contexto de um projeto governamental destinado à população de baixa renda de São Paulo. O foco da autora é a teia de sentidos, valores e experiências mobilizadas na aprendizagem musical. Ela observa que a corporalidade, a oralidade, a repetição e a imitação, características normalmente atribuídas às manifestações musicais populares, estão presentes também na música dita erudita, especialmente no aprendizado dos instrumentos de orquestra e do canto coral (HIKIJ, 2006, p. 116).

além do insignificante poder das palavras” (GILROY, 2012, p. 163). Isso pode ser comparado com aquilo que Ferreira (2011a) denominou de *códices* ou táticas de *doble voz* desenvolvidas pelos tamborileiros afro-uruguaios. Trata-se de um sistema próprio de comunicação composto por “jogos ambivalentes e táticas de dupla voz em que uma mensagem pode ter mais de um sentido, segundo o código utilizado” (FERREIRA, 2011a, p. 59). Foram esses *códices*, formas não literais de comunicar, introduzidos nas práticas musicais negras, especialmente na música instrumental-percussiva, que tornaram possíveis práticas vitais e de resistência ao racismo que perpassa o sistema colonial de dominação.

O recurso ao argumento do dom é bastante recorrente nas tradições de matriz africana, especialmente nos casos específicos da música. Esse princípio subjacente alude, muitas vezes, a uma forma de aprender que está associada às tradições familiares de “ascendência africana”. Como disse-me Fredy Rodriguez, integrante negro mais antigo da *comparsa Kamundá*, de Melo, “*candombe uno trae en la sangre y en el espíritu*”. Fredy explica que, em determinadas famílias afro-uruguaias, sobretudo as de Montevideo, “*cuando el niño nace ya tiene un tambor*”. É o caso, por exemplo, do menino Vladmir, que conheci durante as saídas de tambores da *comparsa La Crucera*, de Punta del Diablo. Ele escuta tambor desde bebê e, inclusive, conta que só conseguia dormir ao som dos instrumentos: “*Cuando paraban de sonar, yo me despertaba llorando*”, diz ele.

Há também aqueles que não apenas nasceram “entre tambores”, mas também os que nasceram “dentro dos tambores”. É o caso de Hugo “Cheché” Santos, renomado músico e compositor uruguaio, falecido em fevereiro de 2019. Ao ser indagado sobre seus primeiros passos no candombe, Cheché recorre aos primeiros dias do nascimento, quando seus pais tiveram a ideia de usar aquelas barricas antigas que deram origem aos tambores de candombe para fazer um berço para o recém-nascido, que ainda não tinha cama. A partir das mãos de um artesão de tambor, as madeiras *barrileras* foram convertidas em uma caminha

especial, onde o menino Hugo poderia, enfim, sonhar tranquilamente. Por isso ele conta que nasceu “*adentro de un tambor*”²¹².

Com a ampla difusão do candombe nos últimos anos, devido aos processos de patrimonialização outorgados pela UNESCO, aquilo que até então estava restrito ao âmbito informal da rua e do cotidiano das famílias e *comparsas* afro-montevideanas, passa a ser compartilhado amplamente por meio de oficinas, *workshops* e videoaulas direcionadas a públicos diversos. Por outro lado, para minimizar os riscos de uma provável profissionalização e apropriação indevida das práticas e, conseqüentemente, de uma possível perda de autoridade das comunidades afro-uruguaias, algumas instâncias institucionais foram criadas para assegurar que a transmissão dos conhecimentos esteja fundamentada no contexto histórico, social, cultural e simbólico da população afro-uruguaia. O que se desenha como consequência disso é um debate sobre o que é importante ensinar e como ensinar, muitas vezes fixando significados *a priori*, independentemente do contexto em que são originados. Daí as diferenças que pudemos traçar entre um candombe da fronteira, mais aberto e difuso, e um candombe de *cuna*, originado em bairros tradicionais de Montevideo e seus respectivos *toques-madres*. Nesse caso, há tanto o esforço comunitário de acolhimento de saberes ancestrais como também de variação desses saberes da tradição, o que provoca processos de transformação e mudanças das práticas musicais na medida em que o candombe se desloca por diferentes lugares.

O que vale ressaltar aqui é que as formas de transmissão da prática passam a estar no centro das preocupações dos tamborileiros, cujas características incidem no próprio futuro do candombe como manifestação da cultura afro-uruguaia. Os tamborileiros argumentam que não é possível ensinar tudo de forma intencional, através de um compêndio de informações sistematizadas. Eles buscam traçar diferenciações entre músicos tamborileiros e tamborileiros *candomberos*, sendo que a diferença entre eles reside na capacidade que os *candomberos* têm de “sentir os tambores”, pois “*hay algo que pasa ahí y que no se puede explicar*”. Ainda que as práticas de cunho formal

²¹² Essa história foi relatada na programação da rádio Babel, do Uruguai. O programa Sonidos y Silencios dedicou um episódio especial em homenagem ao músico “Cheché” Santos. Disponível em <http://emisoradelsur.uy/homenaje-a-hugo-cheche-santos/>.

sejam importantes para qualificar os saberes musicais dos tamborileiros, permanece ainda um conteúdo de segredo somente acessível por meio do modo de vida *candombero*. Isso quer dizer que o ato de aprender envolve tanto os conhecimentos compartilhados pela coletividade negra e afrodescendente do Uruguai quanto os processos sociais de imersão ou participação reiterada nas práticas coletivas de rua, em *llamadas* e saídas de tambores, o que denominei de aprendizagem performática, percebida em sua “matriz de movimento” (INGOLD, 2015a) e no cruzamento de fronteiras.

Teoria da aprendizagem *candombera*

Partindo das premissas fundamentais apontadas por tamborileiros e pesquisadores, segundo as quais o processo de aprender no candombe permanece um dado incomensurável e incognoscível (no candombe ninguém ensina nada a ninguém), busquei apresentar uma hipótese que serve de parâmetro de compreensão desse fenômeno. Não para revelar o mistério que sugere, nem para simplesmente explicar aquilo que não se pode explicar, mas para extrair dele o máximo proveito. Principalmente o de tensionar minhas próprias concepções sobre o ato de aprender, valendo-me dos conhecimentos e da sabedoria de vida próprios de quem vive em função dos tambores. Ao me juntar aos tambores e tamborileiros que conheci no percurso de pesquisa, busco tão somente compartilhar lições fundamentais que aprendi no caminho.

Minha proposta, como pudemos notar ao longo do trabalho, partiu de um deslocamento de perspectiva bastante desafiador, ao ampliar o escopo conceitual da aprendizagem no candombe, até então formulado pela literatura da área. Ao constatar que a aprendizagem no candombe é concebida como processo inerente à vida dos tamborileiros, diferentes pesquisadores ofereceram contribuições valiosas ao situá-la no domínio social da cultura *candombera*. Nesse sentido, como recurso alternativo à noção de “dom”, a partir do qual as práticas apareceriam como “naturalizadas”, diferentes autores e autoras recorreram à ideia de uma aprendizagem constituída por meio da socialização ou do “exercício societário” (AYESTARÁN, 1953, 1967a), da iniciação (FERREIRA, 1999a), da oralidade (BRENA, 2015a), da representação e

corporeidade/*embodiment* (RODRIGUEZ, 2015) e da sociabilidade e convivência cotidiana (GUTERRES, 2013). No capítulo 2 eu analisei com mais detalhes cada uma dessas perspectivas, e mostrei que o ponto comum que as une é a ideia, ora explícita e ora subentendida, de que a aprendizagem envolve práticas e saberes que são “passados de geração em geração”, ou seja, que são transmitidos culturalmente por gerações sucessivas.

A contradição que resulta da educação por transmissão está no pressuposto, já bastante criticado por Ingold (2000, 2015a, 2018), de que existe um conhecimento prévio à disposição dos sujeitos, mesmo antes de entrarem em contato com o mundo e com as experiências cotidianas. Esse pressuposto nos leva a demarcar uma separação entre as habilidades técnicas e performáticas dos tamborileiros e os ambientes de convivência próprios da “cultura do candombe”. A consequência dessa divisão transparece muitas vezes na predominância de um dos polos sobre outro, como se a cultura dos tambores fosse um dado anterior ou posterior às próprias habilidades, gestos e jeitos performados nas *llamadas*. No entanto, como vimos anteriormente, a característica particularmente interessante do candombe é a dimensão imponderável das práticas de aprendizagem, de modo que não podemos delinear com precisão um conjunto de conhecimentos e técnicas a serem aprendidos.

A aprendizagem por transmissão entre gerações, está associada ao que Ingold (2018, p. 07) chama de “modelo genealógico”, segundo o qual “os indivíduos são especificados em sua constituição essencial, independentemente e antes de sua vida no mundo, através da concessão de atributos ancestrais”²¹³. Ingold não está se referindo aqui ao modo como muitos povos do mundo recorrem aos usos da genealogia como recurso de orientação da vida, baseadas nos saberes tradicionais ancestrais. Negar o peso do passado e dos antepassados seria realmente um absurdo. O autor se antecipa aqui para evitar qualquer questionamento nesse sentido, e afirma que sua crítica não se dirige à “recitação de genealogias” dos povos tradicionais, e sim ao “modelo

²¹³ A tradução é minha. No original: “I have called the genealogical model, the defining assumption of which is that individuals are specified in their essential constitution, independently and in advance of their life in the world, through the bestowal of attributes from ancestors” (INGOLD, 2018, p. 07).

genealógico” de estudo do parentesco humano, estabelecido há muito no campo da biologia, da psicologia e da antropologia formal.²¹⁴ Enquanto a recitação de genealogias pressupõe a ideia de transmissão como continuidade da vida, cujo peso do passado ancestral impulsiona a vida presente dos descendentes, o modelo genealógico faz justamente o contrário: impede a continuidade de vida e o crescimento conjunto por meio de uma linha de transmissão direta e independente das condições presentes (INGOLD, 2018). A vida aparece presa às especificações e atributos herdados de antemão. O conceito de herança, diz Ingold (*idem*, p. 08) “é a indicação mais segura que de que o modelo genealógico está em ação”²¹⁵. E isso vale tanto para a ideia de transmissão genética quanto para a ideia de transmissão cultural (*ibidem*).

Desse modo, dificilmente poderíamos imaginar a cultura *candombera* independentemente das práticas e das interações sociais concebidas em seu nascimento contínuo. Por essa razão, e seguindo as advertências de Ingold, busquei trilhar um caminho alternativo para pensar o ato de aprender no candombe, com base nas situações particulares experienciadas em trabalho de campo. A prioridade aqui não está mais na relação entre pessoas que ensinam e pessoas que aprendem, tampouco no modo como os grupos significam o candombe ou experimentam subjetivamente suas identidades a partir da música, e sim nas situações práticas vivenciadas nas *llamadas* e no envolvimento com os próprios tambores. Aprender, nesse sentido, não se refere simplesmente à incorporação de determinados saberes da tradição afro-uruguaia, e sim ao envolvimento prático nesses saberes, na participação coletiva e no fazer-junto. Dito de outro modo, a centralidade está no modo como as pessoas aprendem *na prática* e não na maneira como elas *aplicam* conhecimentos à prática, conhecimentos estes que seriam previamente recebidos.

Meu ponto de partida, como disse anteriormente, leva em conta tanto as relações estabelecidas no percurso da pesquisa, com *comparsas* do interior do

²¹⁴ No caso específico da antropologia, a origem do modelo genealógico do parentesco foi delineada nas primeiras décadas do século XX pelo antropólogo W. H. R. Rivers (INGOLD, 2018, p. 07). Conforme Ingold (2018, p. 07), “*the rigorous collection and analysis of genealogical data remains in common use today*”. Para uma crítica mais detalhada dos estudos de parentesco na antropologia, ver por exemplo Strathern (2017, p. 225-258) e Ingold (2000, 2015a, 2018).

²¹⁵ Nas palavras do autor: “*The fixation in these theories on the concept of inheritance is the surest indication that the genealogical model is at work*” (INGOLD, 2018, p. 08).

Uruguai localizadas na fronteira com o Brasil, como também as responsabilidades surgidas em 2015 decorrentes da formação de um grupo de candombe na cidade de Bagé, Rio Grande do Sul. Por conta disso, o foco da pesquisa se voltou completamente para as habilidades aprendidas com os tambores, vividas no trânsito por diferentes cidades, *llamadas* e *comparsas*. No decurso dos seis anos de trabalho tive o privilégio de acompanhar e participar de saídas de tambores, *llamadas* e desfiles de carnaval junto às *comparsas Kamundá* (Melo), *Biricunyamba* (Rivera), da *Llave13* (Melo) e da *Balelé* (Montevideo). A partir de critérios indiretos de avaliação do meu desempenho com o tambor *chico*, os chefes de *cuerda* das quatro *comparsas* me direcionavam para determinadas posições no interior da bateria (*batea*). A mudança de posições, dos fundos para a frente da *cuerda*, ou da frente para trás, indicava, respectivamente, uma avaliação positiva e negativa da minha performance com o tambor. Essa “avaliação” não era explicitada de forma direta, mas sugerida pela mudança de posições na *cuerda*. Aos meus amigos tamborileiros interessava saber se eu estava realmente aprendendo a tocar, a ponto de me tornar um “*tambor firme*”, alguém útil para o grupo e disposto a somar-se às *llamadas* oficiais do carnaval. O compromisso, a assiduidade, a disciplina, a escuta e o respeito com os tambores eram fatores fundamentais nesse processo de reconhecimento. Afinal de contas, como dizem, não se *colga* um tambor só porque está na moda ou só para aparecer na foto, como fazem muitos *faranduleros* que falam demais e tocam muito pouco. Aqueles que *no dejan de cuentos* são incapazes de sustentar o ritmo do início ao fim. *Muchos a opinar y pocos a tocar*, como dizem. Minha contribuição aos grupos estava, portanto, na disponibilidade de atender as demandas do tambor e das *comparsas* em que eu estava inserido, contribuindo nas mais variadas tarefas rotineiras dessas *comparsas*.

As relações de amizade e parceria com tamborileiros e a conquista de um lugar privilegiado em diferentes *comparsas* do Uruguai só se tornaram possíveis por intermédio dos três tambores: *piano*, *chico* e *repique*. Eles foram ora abrindo e ora fechando caminhos, por assim dizer, e se colocando como interlocutores legítimos no desenvolvimento de habilidades práticas e perceptivas do ato de fazer música. Desse modo, durante o trabalho de campo, fui mapeando

diferentes habilidades construídas no caminho, até então desconhecidas por mim, as quais busquei detalhar nos capítulos precedentes: aprender a *enlonjar* ou a *emparchar* os tambores; aprender o movimento justo de braços e mãos ao golpear a *lonja*; aprender a caminhar com os tambores, no *paso cadena* e por intermédio do *talín*; aprender a segurar e guardar o *palo*, aprender a escutar as vozes de cada tambor; aprender a identificar cada *toque madre*; aprender a *templar* os tambores e a descobrir a afinação adequada, seja com a chave ou com fogo; aprender a *armar la cuerda*; aprender a fazer *madera*, aprender a sincronizar frases no diálogo polirrítmico da *cuerda*; aprender a *llamar* e a fazer a *cuerda subir*. Todas essas habilidades podem ser vistas como técnicas corporais aprendidas, tal como aquelas descritas por Marcel Mauss em 1934²¹⁶. Técnicas orientadas por uma razão prática coletiva que envolve destreza (*habilis*) e senso de adaptação rítmico dos movimentos corporais (MAUSS, 2015). Mais precisamente, no nosso caso, são técnicas que consistem em adaptar o corpo aos usos do tambor e vice-versa. Falarei mais adiante sobre o corpo-tambor.

Além disso, o envolvimento com os tambores requer um tipo de intimidade e sinergia com os elementos materiais que os compõem e que os fazem *sonar* com força. Isso justifica as razões pelas quais optei por seguir e apresentar as histórias envolvendo peles, madeiras, fogo e sangue. Isso inclui também os materiais que acompanham os tamborileiros e dão vida ao som, como os *palos* e *talíns*, bem como o próprio ambiente das *llamadas*, marcado por itinerários específicos e atmosferas sonoro-visuais de bairros e ruas. Além de saber tocar e saber escutar o diálogo dos tambores, era necessário também saber tratar a madeira, trocar os couros, saber transportá-los de um lugar a outro, saber afinar etc. Participam desse processo não apenas os materiais que os revestem (madeira, pele e metais), mas as chaves de afinação dos instrumentos (chave 13), os *palos* para golpear a *lonja*, os *talíns* para acoplar o tambor ao corpo, além das meias pretas, das fitas amarradas nas canelas, das *zapatillas*, dos dominós,

²¹⁶ Como sabemos, *Les techniques du corps* foi escrito por Mauss em 1934, mas publicado pela primeira vez em 1936 no *Journal de Psychologie*. Aqui eu consultei uma edição mais recente que reuniu os ensaios mais importantes do autor. Por técnicas corporais, Mauss (2015, p. 399 e 405) entende “as maneiras como os homens, de sociedade em sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo”. Corpo este concebido como o primeiro e mais natural instrumento humano.

dos *bombachudos*, enfim, tudo aquilo que faz parte do figurino típico dos tamborileiros e sem os quais eles ficariam de fora das *llamadas*. A meu ver, são essas presenças (que poderíamos muito bem chamar de multiontológicas, como veremos no próximo item do capítulo) que incidem no ato de fazer música e conformam um tipo de aprendizagem própria do mundo *candombero*.

Se o candombe é um modo de vida, como afirmam constantemente os meus interlocutores, a aprendizagem *candombera* é o modo como os tamborileiros conduzem sua vida em presença dos tambores tradicionais do Uruguai. As atividades que realizamos em conjunto não estão dadas desde o início e nem terminam num limite qualquer. De acordo com Ingold (2018), a vida continua na medida em que vamos respondendo às experiências dos outros, num processo de correspondência e comunhão (*to common*). Atender aos tambores e aos outros implica, pois, um modo particular de existir e de estar presente nas situações vividas. A aprendizagem está associada aí à prática participativa (ao fazer *com*), ao risco de expor-se no atendimento aos outros e às coisas da vida, em suma, uma correspondência entre pessoas, artefatos e ambientes, marcada pelo ouvir, observar e sentir (INGOLD, 2016, p. 25).

Outras alteridades

Se os tambores participam com relevante destaque das atividades hábeis dos integrantes das *comparsas*, não poderíamos, pois, deixá-los de fora da formulação de uma teoria da aprendizagem *candombera*. Pensar uma aprendizagem com tambores pode nos ajudar a estabelecer um novo tipo de conhecimento sobre a própria noção de aprendizagem, no sentido antropológico do termo. Sendo assim, o ponto de apoio do meu argumento levou em consideração, como já disse, as questões teóricas delineadas, principalmente, na antropologia da vida de Tim Ingold, cuja inspiração é devedora de proposições anteriores anunciadas por Gregory Bateson nos anos de 1960 a 1980, entre outros autores que o influenciaram²¹⁷. Se, nos termos de Ingold

²¹⁷ Além da psicologia ecológica de James Gibson e da ecologia da mente de Gregory Bateson, a obra de Ingold parte também da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e das filosofias de Heidegger, Spinoza e Deleuze. Uma série de outros autores convergem na obra do antropólogo inglês, tais como Jacob von Uexküll, Gilbert Simondon, André Leroi-Gourhan, entre

(2015a, p. 43), a antropologia é considerada uma “ciência experimental”, de modo que não podemos deixar de participar das situações que observamos, é provável então que os materiais que povoam a vida cotidiana dos nossos interlocutores sejam capazes de captar nossa atenção e de participarem conosco na composição das experiências de campo. “Aprenderíamos mais envolvendo-nos diretamente com os próprios materiais, seguindo o que acontece com eles quando circulam”, diz Ingold (2015a, p. 45). O autor defende, então, que o trabalho antropológico precisa lidar com a experiência prática de “seguir o fluxo dos materiais” e seus desdobramos na vida, na companhia daqueles com quem aprendemos, estudamos e pesquisamos. No nosso caso, foi justamente assim, seguindo a rota dos tambores por entre estradas e fronteiras, na participação prática junto aos tamborileiros das *comparsas* do interior do Uruguai, que pudemos aprender a ouvir, a identificar e a praticar o diálogo polirrítmico dos tambores *chico*, *repique* e *piano*.

Por materiais, Ingold (2015a) entende tudo “aquilo de que as coisas são feitas” e não apenas os objetos prontos, com seus contornos definidos nitidamente. Ele traça uma distinção fundamental, do ponto de vista teórico, entre mundo material e mundo dos materiais, afirmando que o primeiro “impediu a compreensão adequada” do segundo (*ibidem*). O mundo material ao que o autor se refere está associado àquilo que os teóricos da cultura material têm denominado de “materialidade”. O foco, nesse caso, está posto na qualidade dos objetos e artefatos, em detrimento das suas propriedades materiais sempre vivas e ativas. Essa distinção, elaborada por Ingold, pode soar irrisória num primeiro momento, ou mesmo uma polêmica desnecessária. Entretanto, ela é a chave de suas proposições teóricas mais gerais, sobretudo da crítica que tece às separações entre mente e mundo, percepção e ação, bem como das preferências por falar “com coisas” ao invés “de objetos” (INGOLD, 2012). A opção de Ingold pelo mundo dos materiais, ao invés da materialidade do mundo, é formulada como contraponto à “excessiva polarização da mente e da matéria que levou gerações de teóricos a supor que a substância material do mundo se apresenta à humanidade como uma lousa em branco, uma *tábula rasa*, para a

outros. Nos temas específicos da educação, Ingold demonstra interesse no pensamento pragmatista de John Dewey e nas teorias educacionais de Jan Masschelein e Gert Biesta.

inscrição de formas ideacionais” (INGOLD, 2015a, p. 51). Daí a preferência de Ingold em tratar os materiais como organismos vivos, e não como meros artefatos ou objetos.

O principal alvo da crítica de Ingold, nesse caso específico, é a coletânea de ensaios escritas por Maurice Godelier, publicadas em 1986 em seu livro *The Mental and the Material* (1986). Ingold sugere que, na teoria de Godelier, os objetos e artefatos da cultura material têm relevância apenas como sistemas de significação simbólicas ou julgamentos, produtos das representações mentais que deles fazemos. Assim, os materiais reduzem-se ao que a mente humana, fechada e separada do mundo, constrói a partir deles, revelando muito mais as “preferências pessoais acerca das qualidades que gostaríamos de ver”, do que a potência mesma dos materiais (INGOLD, 2015a, p. 64). A tese principal de Godelier é, como recorda Ingold (*idem*, p. 34), provar que “a História é forjada na transformação humana da natureza”, seguindo, assim, a tradição marxista. Como consequência, os materiais se transformam em meros objetos, e seus processos vitais são negados e varridos para debaixo do tapete: “Vemos o prédio e não o reboco das paredes; as palavras e não a tinta com a qual foram escritas” (*idem*, p. 60).

Ao contrário dessa perspectiva, que sufoca e paralisa os elementos materiais do mundo, Ingold (2012) propõe “trazer as coisas de volta à vida”. Seu interesse é “ultrapassar o dualismo tradicional, que insistia, como na formulação de Godelier, em uma espécie de História para humanos e outra espécie de história para o resto do mundo vivo” (INGOLD, 2015a, p. 33). Assim como Bateson, Ingold rompe a dicotomia entre natureza e cultura, mente e ambiente, dentro e fora, de tal modo que não podemos mais apreendê-las como unidades estanques e antagônicas, e sim na dinâmica relacional complexa de continuidades e correspondências. O esforço para religar as coisas não pressupõe, assim, uma separação inicial e uma posterior reunião de coisas independentes. A trajetória dos materiais passa a fazer parte dos processos de nascimento contínuo da vida (ontogêneses), não sendo mais representados como objetos externos e inertes, à espera de um acréscimo de significados atribuídos, os quais lhes dariam vida. Para Ingold, as coisas não *ganham* vida apenas por meio da intenção humana, as coisas já são vivas. Melhor dizendo,

não se trata de pensar que “as coisas estão na vida”, mas, ao contrário, de constatar que “a vida está nas coisas” (INGOLD, 2015a, p. 63). Desse modo, os materiais não aparecem sufocados por seus invólucros, mas respiram e se transformam enquanto organismos vivos.

A antropologia de Ingold parte de uma simetria— o que é diferente de identidade ou fusão — que aproxima os seres humanos não apenas dos animais, mas também das pedras, dos mares, dos céus, dos ventos, da rugosidade dos solos, dos movimentos das marés. Ou seja, todos aqueles que partilham da mesma atmosfera ou que habitam o mesmo mundo-ambiente constituído pela vida, que não pode ser apagada de nossa percepção no e do mundo nem da produção de nossas ideias e teorias. (STEIL e CARVALHO, 2013, p. 66-67).

O “paradigma ecológico”, como tem sido denominado esse campo de estudos, tem provocado uma renovação profunda nas bases do conhecimento antropológico (VELHO, 2001). Especialmente por reconhecer que as “formas de conhecimento não são uma prerrogativa dos humanos, mas se estendem a todos os organismos e materiais que fluem em interação e atravessamentos contínuos” (STEIL e CARVALHO, 2014, p. 174-175). O trabalho de campo, assim, obriga nosso envolvimento com pessoas e coisas, não apenas falando sobre elas ou com elas, mas fazendo com elas (HENARE, HOLBRAAD e WASTELL, 2007). Tratar as ações dos organismos humanos e não humanos como equivalentes, tendo em vistas as interpenetrações com o ambiente, implica um meio de reconfigurar a própria antropologia e seus métodos analíticos (HENARE, HOLBRAAD, WASTELL, 2007). Trata-se, nos termos de Latour (2012), “de ampliar o repertório de vínculos e associações para além do que as explicações sociais oferecem”. Ou, de outro modo, de expandir o repertório limitado das ciências sociais, que deixou de fora outras entidades não humanas que agora batem à nossa porta e exigem um lugar de destaque em nossos coletivos (LATOIR, 2012, p. 353 e 372). Mas não só isso. Abrir espaço para outras presenças e outras vozes mais que humanas, sugere também o reconhecimento

dos limites do antropocentrismo na composição dos sentidos da vida e das nossas certezas de como o mundo deveria ser (STENGERS, 2014)²¹⁸.

Essa perspectiva, que radicaliza as noções de alteridade na antropologia, questiona com veemência o dualismo estruturante das correntes majoritárias da ciência moderna, sobretudo a distinção radical entre natureza e cultura (DESCOLA, 2006). Nessa forma particular da ciência ocidental, como mostrou também Latour (1994), as coisas formariam parte da natureza, concebida como algo inerte, enquanto os humanos formariam parte da cultura, em seu sentido plural, diverso e relativo. A cultura seria, assim, a forma com a qual a humanidade inscreve suas intenções, representações, ações e visões de mundo sobre a natureza invariante. Noutras palavras, a cultura seria a forma sobreposta e relativa à ideia subjacente de uma natureza biológica concebida como universal (TOREN, 1996).

Na explicação de Steil e Carvalho (2014, p. 170), “esta divisão ontológica isolou o ser humano do ambiente, fazendo-nos crer que habitávamos a cultura como um domínio independente e oposto à natureza”. Na medida em os humanos são pensados em oposição à natureza, a cultura passa a ser conceituada, em diferentes tradições antropológicas, como conjunto de hábitos, práticas, saberes e crenças que caracterizam diferentes povos e grupos sociais (Franz Boas), ou como padrões de comportamentos (Margaret Mead) ou então como um conjunto de códigos simbólicos aprendidos em situações específicas, os quais organizam e dão sentido às experiências humanas singulares (Clifford Geertz). Isso implica dizer que as “culturas” podem ser diferentes, mas a “natureza” não (HEYWOOD, 2017).

Consequentemente, se a cultura é adquirida em sociedade, a educação (formal e informal) passa a ser pensada como meio de transmissão dos valores culturais, comportamentos, crenças e símbolos, em contraposição ao que é inato, natural e genético. Como acreditava Mauss (2015 p. 405), é pela

²¹⁸ É nesse sentido que entendo o conceito de cosmopolítica, proposto por Isabelle Stengers. A proposição cosmopolítica abre espaço para uma ecologia das práticas políticas que a autora chama de “eto-ecológicas”, e a qual implica na possibilidade real de atuação de outros seres no cenário político, limitando, assim, a boa vontade individual dos humanos. De maneira geral, a cosmopolítica, diferentemente do cosmos unitário kantiano, cria ocasiões para uma “*sensibilidad un poco diferente frente a los problemas y situaciones que nos mueven*” (STENGERS, 2014, p. 17).

transmissão das técnicas corporais e orais “que o homem se distingue antes de tudo dos animais”. Ou seja, nos afastaríamos do estado natural na medida em que passaríamos por processos de socialização e de aprendizado de técnicas e regras. Nas palavras de Strathern (2017, p. 31), quando definimos “o problema da transformação de um indivíduo (natural) em uma pessoa que assume determinado papel”, estamos assumindo “uma noção de que a natureza humana é uma matéria puramente biológica a ser moldada pela sociedade”. Aprender, nesse caso, vira sinônimo de aquisição de cultura, de internalização de normas e padrões culturais e de construção mental de significados sobre o mundo externo, pensado como entidade natural e biológica. A relação entre cultura e educação seria a base sobre a qual se fundam as sociedades humanas. Melhor dizendo, seria o modo mesmo como nos tornamos humanos, livrando-nos das prerrogativas da natureza biológica desprovida de humanidade. Portanto, ao lidar com o fato de que o ensinar e o aprender ocupam todas as dimensões da vida, não estando restrita aos ambientes escolarizados, tornou-se comum, nas mais variadas epistemologias ocidentais, operarmos uma redução da vida ao domínio humano da cultura. Ainda que o conceito tenha sua inegável importância para expressar e assegurar a diversidade das manifestações sociais de diferentes povos, ele continua operando, na maioria das vezes, como contraponto à noção de natureza, o que restringe a escala da diversidade de seres vivos às prerrogativas humanas e exclui muitas outras vidas não humanas ou mais que humanas.

Essa perspectiva, tão familiar ao nosso modo de pensar, está na base daquele dualismo que fundamenta as epistemologias modernas, um dualismo que postulou não apenas a divisão entre natureza e cultura, mas também a separação entre indivíduo e sociedade, mente e ambiente, sujeito e objeto, pessoas e coisas. Como mencionei, esses grandes divisores vêm sendo fortemente contestados por diferentes autoras e autores da antropologia contemporânea que se propõem, em sintonia com o pensamento de povos não ocidentais, a levar à sério a presença de outras alteridades, para além da diversidade cultural. Temos, para ficarmos em alguns poucos exemplos conhecidos, os caramujos e moluscos de Bateson (2000 [1972]), os ciborgues e outras espécies companheiras de Haraway (2008, 2015), os agentes climáticos

de Latour (2017), os cogumelos de Tsing (2015) e as “coisas” da ecologia material de Ingold (2012, 2015a). Nos Programas de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é possível identificar alguns projetos de investigação que seguem, de uma maneira ou outra, a linha traçada por esses autores e autoras, contribuindo, assim, para reforçar a superação da dicotomia humano e não humano na antropologia. Temos, por exemplo, as plantas professoras estudadas por Carvalho, Steil e Gonzaga (2020); as figuras antropomórficas e zoomórficas montadas com materiais descartados e detritos eletrônicos e reapresentadas em exposições artísticas por Turra-Magni e Bruschi (2019); os cavalos, cachorros e outros bichos companheiros de lida rural na região da campanha, pesquisados por Lima (2020) e Rieth *et. al* (2017); as cabritas quilombolas de Palmas-Bagé (RS), companheiras de pesquisa de Kosby (2017), entre outros exemplos.

O conjunto desses trabalhos antropológicos reúne a vida de múltiplos organismos humanos e não humanos e coloca em xeque o próprio humanismo e a noção correlata de cultura e de sociedade (cf. WAGNER, 2012/1975; DESCOLA, 2006; STRATHERN, 1996, 2006; TOREN, 1996; VIVEIROS DE CASTRO, 2002, 2015; INGOLD, 1996, 2000; STENGERS, 2014, 2017). Essa perspectiva que começou a se delinear na antropologia a partir da primeira década do século XXI recebeu denominações diferentes, conforme situações etnográficas específicas e heterogêneas, de modo que podemos falar em antropologia ecológica, antropologia pós-social, antropologia reversa, antropologia simétrica, antropologia ontológica etc.

De maneira geral, a crítica aos grandes divisores da ciência moderna, feita por autores e autoras da chamada “virada ontológica”²¹⁹, implica em pensar que a divisão do mundo em uma parte humana (cultura) e outra não humana (natureza) é inválida para todas as sociedades e povos do mundo. Mais que isso, os autores alegam que a abordagem multicultural, presente nas ciências humanas do século XX, não é suficientemente plural em sua abrangência, uma

²¹⁹ “Virada ontológica” ou “giro ontológico” refere-se a um conjunto de percepções teórico-metodológicas que ganharam espaço, desde 1990, em diferentes áreas do conhecimento, notadamente na Antropologia, Filosofia e Arqueologia. Para uma classificação mais detalhada desse movimento paradigmático na antropologia, ver Holbraad e Pedersen (2017).

vez que está restrita ao humanismo antropocêntrico, de tradição kantiana, centrado nos privilégios epistemológicos de sujeitos cognoscentes (CORRÊA e BALTAR, 2020). Como contrapartida, esses autores e autoras propõem expandir o horizonte das diferenças, antes restritas ao multiculturalismo, e passam a reconhecer alteridade em outras espécies. Para eles, a diferença não é apenas de ordem epistemológica, ou seja, restrita ao pensamento e às representações humanas, e sim de ordem ontológica, no sentido de que a própria realidade do mundo é, em si mesma, diversa.

Ingold (2000), por exemplo, questiona a noção de cultura (domínio do relativo) como condição exclusiva dos humanos e de suas capacidades de representação e simbolização. Segundo o autor, na medida em que os humanos se veem liberados das “determinações da natureza” (domínio do universal), acabam por se colocar “acima do resto da criação” (INGOLD, 2018, p. 80)²²⁰. Contrariando essa perspectiva antropocentrada, ele mostra que humanos e não humanos vivem num emaranhado de existências múltiplas, num permanente devir que impossibilita distinções entre ambos. Além disso, as objeções que Strathern (1996, 2006, 2017), Toren (1996) e Ingold (1996) fizeram aos pares conceituais de cultura e natureza, sociedade e indivíduo, está na forma como esses conceitos operam no pensamento ocidental, ou seja, como entidades contrastantes e anteriores ao processo relacional²²¹. Marilyn Strathern mostra, valendo-se do caso Hagen, que “esses construtos ocidentais de natureza-cultura giram em torno da noção de que um domínio é passível de ser controlado ou colonizado pelo outro” (STRATHERN, 2017, p. 32). Isso repercute tanto no caso

²²⁰ Aqui cabe uma advertência importante para não confundirmos a dimensão ecológica do pensamento de Ingold com o ambientalismo ingênuo da “preservação da natureza”. Conforme apontaram muito bem Carlos Alberto Steil e Isabel Carvalho, “Ingold está longe de certo ambientalismo ingênuo que situa o ser humano fora do mundo e que, desde esta posição de externalidade, responsabiliza-o eticamente pelo seu destino. Ao contrário, ao levar a sério o pertencimento de todos os seres que habitam o mundo à trama da vida, ele suprime o caráter de externalidade dos seres humanos em relação ao mundo. Isto ao mesmo tempo em que reposiciona o ser humano como menos potente para controlar os destinos do planeta o torna mais partícipe das linhas de vida que o atravessam, o constituem e o ultrapassam” (STEIL e CARVALHO, 2013, p. 68).

²²¹ Marilyn Strathern (2006), principalmente, aponta os equívocos das transposições de conceitos ocidentais na análise de outras realidades. É o caso, por exemplo, da noção durkheimiana de sociedade pensada como “coisa” externa e em oposição ao indivíduo, ou da noção de indivíduo como produto da sociedade. Strathern (1996) constata a inexistência desses domínios antagônicos nas populações da Melanésia, estudadas por ela, de modo que esses conceitos não podem ser tomados como universais.

da oposição dinâmica entre indivíduo e sociedade como na oposição entre homens e mulheres, masculino e feminino, em que um dos polos do contraste é percebido como imposição sobre o outro, desencadeando questões que tem a ver com “controle”, tal como ocorre com as ideias que temos entre natureza e cultura (*idem*, p. 31). Segundo a autora, esse construto permeia grande parte da produção antropológica, a qual atribui às culturas estudadas nossa própria imagem e suposições prévias ocidentais que temos da natureza-cultura: “A realidade que conferimos a nossa própria interação com a natureza é assim atribuída aos sistemas daqueles que estudamos” (*idem*, p. 30).

Viveiros de Castro (2002, 2015), por sua vez, defende que as diferenças não podem estar limitadas às perspectivas culturais²²². Daí os usos que o autor faz do conceito de “multinaturalismo” (múltiplas naturezas, diferentes mundos), ao invés de “multiculturalismo” relativista (diferentes culturas com pontos de vista diferentes sobre uma imutável natureza/mundo/objeto/coisa). A antropologia das ontologias, que difere da Ontologia universal com “O” maiúsculo da filosofia, não se baseia na existência da “pluralidade de visões e representações de mundo” (perspectiva cultural), e sim na existência de uma “multiplicidade real de mundos”, ou seja, nas múltiplas ontologias (HENARE *et. al.*, 2007; CARRITHERS *et. al.*, 2010).

O mundo dos tambores

Creio que a partir desse importante debate, apresentado aqui de maneira muito abreviada, já é possível justificar as razões teóricas e conceituais a partir das quais podemos considerar o mundo próprio dos tambores *piano*, *chico* e *repique* na formação dos tamborileiros e na própria composição dos modos *candomberos* de aprender. Como procurei mostrar nos capítulos precedentes, o conhecimento estritamente musical dos tamborileiros começa a se formar já durante o processo de fabricação dos instrumentos. A qualidade da madeira, a

²²² Ainda que possamos estabelecer algumas aproximações entre Ingold e Viveiros de Castro, principalmente na crítica que ambos tecem às políticas multiculturalistas, eles divergem na maneira de elaborar essas críticas. Conforme a síntese de Corrêa e Baltar (2020, p. 153), enquanto o antropólogo inglês percorre os caminhos da antropologia da vida e do engajamento prático com o mundo, o antropólogo brasileiro prefere a via do conceito e da metafísica comparada.

marca do artesanato, as marcas do tempo, a escolha adequada das *lonjas* e as pinturas impressas dizem muito sobre o próprio tamborileiro, definido, assim, o lugar que ele ocupará na montagem da *cuerda*. Isso mostra que o ato de fazer música, no contexto *candombero*, implica em saber lidar com as propriedades materiais que confluem na produção artesanal dos tambores, enquanto organismos vivos: a presença de vegetais (madeira das árvores), de animais (peles de vacas e cavalos) e de pessoas (tamborileiros). Com o tempo, a madeira vai se deteriorando, a *lonja* rachando, o som desafinando. O ato de fazer música, portando, deve levar em conta a aprendizagem de habilidades contínuas para mantê-los adequadamente funcionando.

Como se pode ver, a vida dos tambores não resulta das intenções e representações culturais exclusivas dos tamborileiros afro-uruguaios, aplicadas ao mundo externo da natureza inerte de objetos, artefatos e equipamentos. Não se trata de crenças e de visões de mundo orientadas pela cultura *candombera*, e sim do reconhecimento manifesto de que os tambores são compostos por organismos que já são vivos. Isso explica as críticas de tamborileiros dirigidas aos tambores feitos com couros sintéticos, considerados por eles como tambores desprovidos de força vital, cuja sonoridade destoia dos tambores originais feitos de *lonja* e *madera*. Mesmo que tenham sido sacrificados, estes seres vegetais e animais passam a ter uma existência nova na medida em que começam a habitar o corpo dos tambores, ainda que se manifestem por novas aparências, permitindo encontros para além da música e da dança, e dando vida, assim, ao conjunto de relações sociais que denominamos de candombe.

Se repararmos bem, essa maneira de lidar e conceber os materiais que confluem na fabricação dos tambores contrapõe-se à clássica divisão entre natureza e cultura, o que está de acordo com a cosmologia *multiversa* dos povos bantus de que a vida está em tudo o que existe. Em seu belíssimo “ensaio inclinado ao tambor,” o professor, músico e poeta Tiganá Santana (2020) certifica essa confluência entre natureza e cultura que encontramos na percepção dos tamborileiros do candombe afro-uruaio. Conforme as palavras de Tiganá (2020, p. 153), “o tambor, enquanto entidade negra em comunidade, é, a um só tempo, pessoa e natureza; acontecimento e buraco; artifício e substrato orgânico”.

As coisas que existem no campo material ou espiritual se manifestam, para os bantus, por meio de sua energia vital (*Ntu*), cujo comportamento é

de uma força cantante que faz tudo o quanto possível viver, alicerçada na pele do animal compartilhado pelo estômago comum do coletivo, como também na madeira de árvore que caiu na hora certa porque era tempo de sua encantação para virar música. Árvore e animal tombam, entregando-se à ancestralidade protegida pela terra, para que se levante a música-tambor como se deve erguer uma pessoa, segundo a cosmologia *bantu-kongo*, no centro da sua ocupação existencial (*telama mu didi*) e faça toda uma conjuntura se levantar por uma espécie de ressonância simpática (TIGANÁ, 2020, p. 154).

Desse modo, a forma como cada tambor *suen*a depende das características da pele (*lonja*), oriunda do descarte de vaca e/ou potro, das características da madeira e das medidas relativas ao diâmetro da boca e da barriga (*panza* ou *casco*) do tambor. Deve-se considerar a partir disso as formas de fabricação dos instrumentos, bem como o modo como obtemos o couro ideal para cada tipo de tambor, considerando-se a frequência sonora que varia entre o grave, o médio e o agudo. Esse couro ideal vai depender, por sua vez, da vida de cada animal, do modo como foi criado e tratado, já que nem toda pele extraída serve aos propósitos musicais dos tamborileiros. Quando usávamos peles de cabrito, por exemplo, os efeitos sonoros eram absolutamente ineficientes para a tonalidade sonora do candombe, de modo que soavam como se fossem tambores de lata, sem a potência vital específica do couro da vaca ou do potro. O critério de avaliação é sempre medido em termos da intensidade e de força sonora que provém da conjunção desses elementos. Intensidade e força são, pois, atributos das coisas que estão vivas.

Organismos não-humanos englobam toda a espécie de seres e forças, não apenas os tambores e os materiais de que são feitos, mas também os que estão presentes no ambiente das *llamadas*. Eles não apenas participam das trajetórias de vidas, mas também ajudam a compor “modos de existência” comum. Os tambores reúnem as pessoas ao seu redor e, junto com elas, ajudam a transformar as relações sociais, a ambiência e a atmosfera dos bairros e ruas. Mais que isso, eles estão no centro de uma outra perspectiva sobre a presença

da população negra e afrodescendente no Uruguai. A consciência política resultante da disposição de *juntarse* para convocar ou *llamar* o público não é dada apenas por discursos articulados previamente, e sim pela capacidade prática de fazer *sonar con fuerza* os tambores, em meio ao fluxo de materiais, aos sons e às pessoas que participam do evento das *llamadas*. O grau de legitimidade de suas práticas e a qualidade dos vínculos que surgem daí são proporcionais à capacidade que cada *comparsa* tem de *afectar* o público presente, ou seja, de fazer *erizar la piel*.

Por conseguinte, toda a habilidade com o tambor funciona como parâmetro para as ações: “*con el tambor no se puede mentir*”, como advertiu-me o amigo Humberto Rivero, tamborileiro de Melo. Como vimos no capítulo 3, se o candombe é uma forma de expressar-se, a ideia de que a pessoa se revela por meio do ato de tocar denota que todo discurso é colocado à prova pela experiência prática e pragmática com os instrumentos. Esse “pragmatismo *candombero*” mostra que os sentidos criados em torno da autoridade de cada pessoa passam pela destreza de saber tocar e bailar, bem como da disposição de convocar e *llamar* o público à rua. Longe de encerrar-se em si mesmo, o evento público das *llamadas* é, no sentido político, uma abertura para o mundo, ou, parafraseando Ingold (2015a), algo que vaza²²³, que se “derrama sobre o mundo”. Por conseguinte, o ato aprender se constrói não por meio de representações que se têm do candombe, criadas na “consciência” de uma mente encerrada na cabeça, mas por meio do envolvimento no conjunto de atividades práticas guiadas pelos instrumentos percussivos.

Corpos-tambores *afectantes*

Uma outra etapa importante do processo de aprendizagem começa quando o sujeito é escolhido pelo tambor, e passa a ter com ele uma relação de intimidade, marcada pelo tempo prolongado de afeto, cuidado, disciplina e

²²³ “Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.” (INGOLD, 2012, p. 29, *grifo do autor*).

dedicação ao instrumento. Como vimos no capítulo 5, por mais que a pessoa se identifique com um determinado tambor – um *repique*, por exemplo – é possível que, com o passar do tempo, ela perceba que o *repique* não era de fato o seu tambor, de modo que suas características e habilidades musicais podem se mostrar mais adequadas a um *piano*, por exemplo. A escolha do tambor não depende de uma decisão unicamente pessoal, mas de uma descoberta orientada pelos próprios tambores. Desse modo, as características de um tamborileiro passam a ser definidas pelo tipo de tambor que ele é capaz de tocar, o que vai determinar, inclusive, sua posição provisória na montagem da *cuerda* durante os desfiles. Como vimos no capítulo 6, cada tambor, em sua posição específica, funciona como um campo de forças. Esse campo “energético”, para usar um termo caro às análises de Ferreira (1999), é composto por relações sociais de afinidade, de entrosamento e de sintonia rítmica entre pessoas-tambores.

Assim é que vamos aprendendo a escutar e executar as vozes que ressoam dos tambores *piano*, *chico* e *repique*. Esse processo leva-nos a considerar, como defendo, a preponderância dos tambores na formação dos tamborileiros. Daí é que podemos falar também em “pessoas-tambores”, conforme categoria analítica própria da cosmologia *candombera* (FERREIRA, 1999a; PLASTINO, 2013). Virna Plastino (2013, p. 273), por exemplo, defende que “a pessoa *candombera* é definida na interface entre o corpo e o tambor”. Partindo das reflexões da pensadora, artista e ativista afro-uruguaia Chabela Ramírez, examinadas em sua pesquisa, Plastino mostra que existe uma coextensão e uma constituição mútua “entre corpo, artefato e ancestrais no candombe, dada pela relação de escuta a partir da qual se constitui a ‘pessoa-tambor’” (PLASTINO, 2013, p. 273). Essa simbiose entre pessoa e tambor se realiza, conforme Plastino, na transmutação da dor do passado em alegria do presente: “Ao tocar o tambor, o *tamborilero* transforma o seu corpo em um som de “integração”, de “dever cumprido”, de “êxtase” e de “alegria” – tambor e *tamborilero* se fazem um ao outro” (*ibidem*). Tiganá (2020), ao analisar a “fenomenologia cósmico-criativa” dos povos bantu, escreveu esse mesmo princípio de outro modo. A presença do tambor nas comunidades negro-africanas produz acontecimentos e agenciamentos complexos que se

manifestam nas “relações estabelecidas entre *ntu*-pessoa e *ntu*-tambor; *ntu*-tambor e *ntu*-corpo-flutuando-sobre-o-chão; *ntu*-cântico e *ntu*-performance-da-presença.” (TIGANÁ, 2020, p. 154). Isso é assim “porque pessoa toca tambor e tambor toca pessoa” (*ibidem*). As relações entre corpo-pessoa-tambor se configuram de tal modo que um é a condição de existência do outro.

Essa premissa se manifestou de diferentes maneiras no meu trabalho de campo, tanto no sentido material, relacionado à identificação do corpo físico da pessoa com tamanho do seu tambor, como no sentido mais abstrato, relacionado às condutas sociais de cada tamborileiro, as quais se relacionam com as características materiais e sonoras de cada tambor: o tamborileiro lento, vagaroso e corpulento que toca *piano*, tambor maior (muitas vezes detentor de sabedoria ancestral); a perseverança e a disciplina de um tambor *chico*; e a liberdade e a autonomia, por vezes irresponsável ou virtuosa, de um tocador de *repique*. Essas características correspondem não apenas ao tamanho e peso do tambor, mas também à própria função rítmica de cada instrumento: a base, a métrica e a liberdade de improviso. É possível então que o tamborileiro adquira uma estranha semelhança com o seu instrumento musical, de modo que os gestos com o braço e com a mão, no momento do toque, vão se tornando mais precisos. Durante a prática reiterada no evento das *llamadas*, o instrumento vai se ajustando ao corpo, e o seu peso vai aos poucos deixando de ser um obstáculo. É assim que a forma do tambor vai aos poucos ficando impregnada no corpo do tamborileiro, de tal forma que podemos falar de um “corpo tamborizado” ou de “corpo-tambor”, sem distinções entre uma coisa e outra. Além disso, cada pessoa passa a ser chamada pelo nome do instrumento com o qual se especializou e adquiriu afinidades. Quando alguém pergunta sobre qual tambor a pessoa toca, ouve-se como resposta algo do tipo: “*soy un tambor chico*”. Quando um tamborileiro específico está atrasado para a *llamada*, é provável que alguém exclame “*falta llegar el repique*”. Ou então: “*llegó el piano firme*”, ou seja, chegou o sujeito que toca bem.

Semelhante observação foi feita por Hikiji em seu estudo sobre o aprendizado de instrumentos musicais de uma orquestra formada por jovens de baixa renda. A autora mostra que esse aprendizado, cuja corporalidade se torna fundamental, “é marcado por uma adaptação do corpo do músico ao corpo do

instrumento". Essa adaptação se manifesta por uma espécie de "encaixe" ou de "combinação": "o instrumento terá que se ajustar ao corpo do instrumentista e vice-versa, um será a continuidade do outro". Tanto o instrumento adquire características humanas como também a pessoa passa a adquirir o "*ethos* do instrumento" (HIKIJ, 2006, p. 117 e 119).

Esses exemplos indicam que uma eventual separação entre pessoa e tambor, ou entre corpo e tambor, não pode ser aplicada com contornos nítidos no caso específico do candombe afro-uruguaio. Pois a concepção desse corpo-tambor corresponde a um processo de *afectação* mútua, em que o ato de aprender com o tambor não equivale a uma separação substantiva entre duas identidades distintas, o sujeito tamborileiro e o mundo material do tambor. Tampouco há significados extraídos da linguagem ou de uma gramática comum que os possa religar. O corpo-tambor tem a ver, ao contrário, com "aprender a ser afectado" (LATOUR, 2007)²²⁴. "Ter um corpo", diz Latour (2007, p. 39), "é aprender a ser afectado, ou seja, «efectuado», movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não-humanas". Essas entidades fazem com que o corpo se torne sensível às diferenças em relação àquilo de que o mundo é feito (*multiverso*), de modo que "quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto", ou seja, fica restrito ao seu *universo* feito de essências (*ibidem*). "Aprender a ser *afectado* significa isso mesmo: quanto mais se aprende, mais diferenças existem (*idem*, p. 46). O autor contrapõe essa aprendizagem a um outro modelo distinto, qual seja, o da aprendizagem pela separação entre corpo-mundo, ou mesmo a reunião entre os dois, a qual ele tenta a todo custo evitar: a ideia de que há, de um lado, um "sujeito dentro do corpo", com essência definida, e, de outro, um "mundo fora do corpo" (LATOUR, 2007, p. 41).

Essa perspectiva do corpo-tambor *afectante* converge com outras situações que apresentei ao longo do trabalho, principalmente se levarmos em conta os momentos que antecedem a marcha dos tambores pelo bairro. Além da posição que um tamborileiro ocupa na armação da *cuerda*, e das relações sociais

²²⁴ Em suas reflexões sobre o corpo, Latour (2007) o define como "aprender a ser afectado", uma ideia baseada no argumento de Vinciane Despret e Isabelle Stengers, cuja inspiração está, primeiramente, nas ideias de William James sobre as emoções.

de afinidade entre os músicos, a composição dos efeitos sonoros e sensoriais propiciados por cada corpo-tambor se realiza no momento crucial de *templar los tambores*. A afinação pelo fogo se configura como parte importante das lições de aprendizagem, já que esse momento pode ser concebido também como forma de gerar sintonização e energização entre pessoas-tambores. O tempo ao redor do fogo é, assim, imprescindível para o bom desempenho da *comparsa*. O calor gerado pela energia do fogo repercute não apenas no corpo do instrumento, mas no corpo das pessoas, no ânimo e na performance dos tamborileiros, fazendo a *cuerda sonar* com força. O elemento que domina aí é o calor afetando os corpos, algo mais próximo da sensação do que da construção ou incorporação de significados.

Desse modo, é possível considerar o candombe como movimento cíclico marcado pela variação de intensidades rítmicas. Essa variação se expressa na própria polirritmia sincopante gerada pela conversação rítmica entre pessoas-tambores durante a execução sonora. O sistema de chamadas e respostas, de entradas e saídas e de subidas e baixadas, apresentado detalhadamente no capítulo 6, gera um ganho em termos de velocidade e de intensidade rítmicas, fazendo com que os tambores se tornem verdadeiros *corpos-afectantes* que ressoam como “*una terrible onda*”, provocando um estado de efervescência coletiva, tanto no interior da *cuerda* como no público ao redor. Uma polirritmia repleta de metáforas ígneas, tal como já evidenciava a famosa canção *Biricunyamba*, do maestro Pedro Ferreira, em que o fogo que reúne pessoas e tambores é apresentado, nos versos do artista, como um fogo que *calienta el cuero* e que *palpita la sangre*.

De nossa parte, portanto, cumpriríamos apenas metade do caminho se desconsiderássemos a participação dos tambores, e suas propriedades materiais, na composição de uma teoria da aprendizagem no candombe. Apesar de todas as evidências de sua importância no mundo *candombero*, a presença física dos tambores não tem sido considerada devidamente na formulação dos termos da análise antropológica sobre a manifestação musical do candombe. A relevância dos instrumentos nos processos de ensino e aprendizagem, bem como na constituição dos modos de vida *candomberos*, ficou restrita à análise dos seus significados, ou seja, àquilo que o tambor pode comunicar a respeito

da cultura do candombe, ou, então, àquilo que representa para as pessoas que o praticam. Os instrumentos passam a ser tomados como signos indicativos dos sentidos da cultura *candombera*, ou seja, a forma como os sujeitos constroem, demarcam, expressam e experimentam subjetivamente suas identidades sociais, raciais e de gênero. Se os tambores de candombe são percebidos como instrumentos de comunicação ou como objetos portadores de signos da cultura afro-uruguaia, supõe-se que deve haver algo a ser comunicado, bem como uma linguagem que tornará possível a compreensão dos seus significados. Daí podemos entender as razões pelas quais diferentes pesquisadores do candombe definem as práticas de aprendizagem nos termos da “transmissão cultural entre gerações”. Pensados dessa maneira, os tambores em si perdem relevância e passam para o segundo plano da análise antropológica, desmaterializando-se em detrimento da tentativa de se extrair, por meio da interpretação, algo anterior às relações entre pessoas-tambores e, de certo modo, algo escondido por trás e que os instrumentos vão comunicar ou representar. Esse é um dos principais problemas em abordarmos as coisas enquanto signos, conforme evidenciou Leitão e Pinheiro-Machado (2010)²²⁵.

Uma crítica a essa abordagem, antes das sugeridas por Ingold, pode ser encontrada nas proposições de Alfred Gell, a respeito do como os objetos de arte têm figurado nas análises antropológicas. Gell (2018) questiona as teorias dualistas segundo as quais a obra de arte carregaria propriedades semânticas e/ou estéticas usadas e pensadas como linguagem, para fins de representação, comunicação ou significação. Ele rejeita totalmente “a ideia de que qualquer coisa, com exceção da própria linguagem”, possua significado (GELL, 2018, p. 30). As inferências e a busca por significar os dados de pesquisa são, em realidade, “abduções”, ou seja, uma ordem de inferências distintas das do campo

²²⁵ Ao analisar o modo como a cultura material foi abordada na antropologia, as autoras Débora Leitão e Rosana Pinheiro-Machado apresentam três categorias distintas para análise dos objetos materiais, valendo-se da classificação de Laurier Turgeon e Fabian Johannes: o “objeto testemunha”, pensando como documento capaz de fornecer dados sobre a realidade das culturas longínquas; o objeto signo, dotado de uma função enunciativa semelhante a um texto ou linguagem, cuja análise se preocupa com os sentidos dos artefatos materiais, ou seja, com aquilo que ele representa e comunica; e, por fim, “objeto construtor”, que prioriza aquilo que os objetos fazem no mundo, ou seja, sua capacidade de atuação nas relações sociais (LEITÃO e PINHEIRO-MACHADO, 2010). As autoras deixam de fora a perspectiva ingoldiana que faz uma crítica a essas três formas abordagens distintas e propõe um novo modelo teórico-metodológico para análise dos materiais na antropologia. Ver Ingold (2012, 2015a).

da linguagem (*idem*, p. 42 e 43). Desse modo, ao questionar a associação direta entre arte e linguagem, Gell coloca a primeira no domínio próprio da antropologia, afastando-se das teorias semióticas, estéticas, simbólicas e institucionais da arte que, segundo ele, são próprias da cultura ocidental. Em vez de enfatizar o significado da obra de arte, Gell está preocupado com o papel prático dos objetos artísticos, ou seja, com aquilo que os objetos fazem no mundo, daí sua ênfase na “agência” que os artefatos adquirem no tecido das relações sociais. Um agente social é, para Gell (2018, p. 45), “aquele que faz com que os eventos aconteçam em torno de si”. Se os objetos agem e atuam nas mediações sociais, uma teoria antropológica da arte precisa, de acordo com ele, considerar os objetos de arte como pessoas (*idem*, p. 34). Sua preocupação não está, portanto, “na interpretação dos objetos ‘como se eles fossem textos’”, e sim no papel prático e na “matriz relacional na qual eles se inscrevem” enquanto mediadores da agência social (GELL, 2018, p. 31 e 32).

Portanto, longe de serem produtos unicamente resultantes de atividades mentais, a serviço de um exercício intelectual de interpretação ou decifração de sentidos, os tambores de candombe participam da própria formação dos tamborileiros, cuja experiência participativa envolve o corpo inteiro. Mais do que um texto a ser lido, o candombe exige, em primeiro lugar, a habilidade da escuta. Mais do que apreender os sentidos de um discurso, o importante é experimentá-lo. Candombe não se interpreta e não se compreende, se experimenta. Mais do que os sentidos representacionais, o que se sobressai é a dimensão sensorial e o grau de intensidade de forças em jogo. Sendo assim, as formas de expressão no candombe não se reduzem à lógica do conceito, pois se manifestam como variações contínuas de energia propiciadas pelo contínuo corpo-tambor, pela fusão do pensamento ao corpo e do corpo ao ambiente. A magia do candombe implica, pois, um processo particular de aprender e de conceber os processos educacionais como modos de sentir e conduzir a vida, e cuja característica se manifesta para além do didatismo.

Candombe e sentimento

Desse modo, a tentativa de entender a aprendizagem no candombe precisa levar em conta esse “enigma”, expresso na ideia socialmente partilhada entre tamborileiros e bailarinas de que o candombe *es un sentimiento*. Entender o diálogo entre tambores, perceber adequadamente o jogo polirrítmico de vozes dissonantes e entrecruzadas, passa pela capacidade de sentir a música e de sentir os tambores. Tanto é assim que, antes de participar pela primeira vez de um desfile de *llamadas* do carnaval de Montevideo, o único e profundo conselho que recebi de Laura, tambor *piano* da *comparsa Balelé*, era de que eu deveria “aprontar meu coração”. Trata-se, pois, de saberes não limitados à ordem da razão pura, mas das “razões do coração”²²⁶.

Ao lidarmos com coisas vitais, ou seja, com coisas do coração, precisamos evitar tanto as concepções racionalistas e desencantadas quanto as idealistas ou românticas a respeito de como chegamos a desenvolver certas habilidades para a realização de qualquer atividade. As primeiras reforçam a primazia do trabalho árduo e sistemático para “desmistificar” as formas de sensibilidade oriundas da sabedoria popular, em prol de uma crença moderna de que só podemos aprender algo se passarmos por métodos racionais e pelo treinamento metódico, livre do acaso e das improvisações espontâneas. Já as concepções idealistas se baseiam, ao contrário, na existência primordial de uma genialidade intrínseca e transcendente associada aos processos de aprendizagem, cujo acesso está restrito à “tradição autêntica” e ao “talento inato”²²⁷.

Como mostrei no capítulo 6, ao afirmarem que o candombe *no se escribe en un papel*, porque candombe *es todo sentimiento*, os tamborileiros não estão, necessariamente, fazendo referência a qualquer uma dessas duas perspectivas, a racionalista ou a idealista. Não estão se referindo a um desempenho livre de esforços, como atributo da genialidade ou do talento natural, muito menos a um conjunto de informações ou conteúdos previamente elaborados e fixados em

²²⁶ Como lembrou Velho (2001, p. 137), essa é uma expressão de Pascal citada repentinamente por Gregory Bateson.

²²⁷ Peters (2020) traça comparações interessantes entre essas perspectivas, classificando-as em três paradigmas distintos: teoria do “gênio possuído”, teoria do “gênio como força da natureza” e a teoria do “gênio workaholic”.

regras formais, cujo acesso estaria restrito às pessoas de formação profissional. Saber sentir é, para os tamborileiros, um aprendizado marcado pelo desempenho habilidoso e pela imersão em um dado ambiente. É por isso que optamos por adotar o conceito de sentimento elaborado por Ingold (2000, p. 23): “o sentimento é um modo de engajamento ativo e perceptivo, uma forma de literalmente estar ‘em contato’ com o mundo”²²⁸. Não é algo que se tem e sim uma habilidade que se constrói no fazer, ou seja, o que o autor chama de “princípio do hábito” (INGOLD, 2018, 2020). Saber sentir tem a ver, então, com a noção de “hapticalidade” desenvolvida por Ingold, conceito que ele toma emprestado do teórico educacional Stefano Harney e do erudito literário Fred Moten. Hapticalidade refere-se a “um sentimento de sentir os outros sentindo você” (HARNEY & MOTEN *apud* INGOLD, 2020, p. 20).

É essa dimensão háptica que nos ajuda a entender melhor aquilo que os tamborileiros não podem explicar, ou explicam utilizando-se de sensações e sentimentos do coração, oriundos da *magia del tambor*. “No âmbito da hapticalidade”, escreve Ingold (2020, p. 13 e 25), “o pensamento é a agitação de uma mente que se move e é movida pelos sons e pelos sentimentos do ambiente”. Mas Ingold não está de acordo em chamar de “tácito” aquilo que, embora saibamos fazer, permanece fora do alcance da explicação. Ele considera “tácito” um termo impróprio para expressar a dimensão da prática habitual. O autor mostra que a realização de atividades práticas, sejam aquelas mobilizadas por artesãos, músicos ou investigadores, não são tarefas necessariamente “tácitas”, muito menos são incorporadas (*embodiment*) ou sedimentadas no corpo (corporificadas) (INGOLD, 2020)²²⁹. Elas são, de acordo com o autor, geradas “em correspondência atenta e cinestésica com os utensílios, os materiais e o ambiente” (INGOLD, 2020, p. 17). Não se trata, portanto, de um conhecimento invisível que se localiza apenas no pensamento

²²⁸ A tradução é minha. No original: “*feeling is a mode of active, perceptual engagement, a way of being literally ‘in touch’ with the world*” (INGOLD, 2002, p. 23).

²²⁹ Aqui Ingold está contestando a noção de “conhecimento pessoal” ou “conhecimento tácito” de Michael Polanyi, bem como a noção de *habitus* de Pierre Bourdieu, centrada nas disposições do corpo, ou seja, no saber que é incorporado através de uma “pedagogia implícita”. “*The claim Polanyi makes for personal knowledge, that it cannot be articulated or specified, that it is non-propositional and non-declarative, that it is acquired and deployed without conscious awareness — or, in a word, that it is tacit — but that it subtends and makes possible everything we think and do, is precisely the claim that Bourdieu makes for the habitus*” (INGOLD, 2020, p. 16).

ou na mente reflexiva. Tampouco de um conhecimento implícito que é dado unicamente pelo corpo, ou melhor, que está confinado no corpo. A realização de tarefas habituais e habilidosas envolve a correspondência, atenta e cinestésica, entre ação e percepção. A noção de hapticalidade é usada, portanto, em substituição ao conhecimento tácito. Melhor dizendo, “a hapticalidade preenche o vazio do tácito” (*idem*, p. 20).

A meu ver, essa abordagem favorece as intenções de Isabelle Stengers em reavivar palavras que ficaram presas ao seu uso metafórico por desconforto que poderiam causar à razão crítica, como é o caso da “alma” ou “magia”, constantemente acionadas por tamborileiros de candombe. Stengers (2017) sugere que abandonemos a proteção das metáforas e nos livremos da voz inquisidora “que sussurra que não devemos aceitar ser mistificados”. Reativar a magia é colocá-la no seu devido lugar, enquanto realidade da “atenção imanente”, da “arte empírica” e do “fluxo de participação”, dada a importância que têm na prática oficiosa de bruxas, mágicos (STENGERS, 2017). Assim como as bruxas de Stengers, os tamborileiros de candombe são também “pragmáticos”. Aprender aqui refere-se à questão do interesse empírico de “reinvidicação de uma invenção pragmática” baseada na prática da “atenção imanente” e na “eficácia metamórfica” dos agenciamentos múltiplos que nos seduzem (*ibidem*).

É justamente nesse sentido que podemos entender melhor como se “apronta o coração” para a noite de *llamadas*. Ou entender também as formas como os tamborileiros correspondem uns aos outros no momento do toque e no interior da *cuerda* de candombe. O sentimento que faz arrepiar a pele ao ouvirmos o diálogo entre tambores é um ato perceptivo baseado na disponibilidade de atenção para com as orientações e sensibilidades que cada tamborileiro desenvolve em performance conjunta. Trata-se, portanto, de um processo dinâmico responsivo que requer uma “educação sensorial”. Contra o método mecanizado e rígido dos “tambores robóticos”, em que cada um saberia antecipadamente o que vai fazer dentro de dois ou quatro compassos, os tamborileiros reivindicam o sentido emocional da prática que flui e que acontece como tem que acontecer (*el candombe sale como tiene que salir*). Ou seja, que acontece no próprio desenrolar das atividades práticas, na hapticalidade ou na

atenção imanente. O diálogo entre tambores, dado por meio do sistema de chamadas e repostas, subidas e baixadas, é percebido como um jogo sem regras estabelecidas de antemão: “*el dialogo entre tamborilero fluye*, como disse Gabriel Seara, chefe de *cuerda* da *comparsa Balelé*.”

A fluência é tida como categoria chave do diálogo polirrítmico dos tambores e da comunicação entre pessoas-corpos-tambores-ambiente. Os tamborileiros afirmam que não basta aprender a realizar os golpes, é preciso, mais que tudo, aprender a escutar o que o outro está fazendo e entender o diálogo entre tambores, o que envolve um processo perceptivo sensorial que ultrapassa o sentido racional das intenções. Conforme depoimento de “El Negro” Robert, chefe de *cuerda* da *Escuela de Candombe*, de Melo, há uma diferença saliente entre *hacer golpes* e tocar tambor. Não adianta saber executar os toques sem saber escutar aquilo que faz cada tambor. Assim pensa também Humerto Rivero, da *Kamundá* e *Escuela de Candombe*: “*Una cosa es tocar el tambor, otra cosa es ser un tamborilero. No es solo golpe y golpe. Lleva otras cosas más...*”. É nesse algo a mais, difícil de explicar, que reside *el sentimiento y el sabor del candombe*. Uma *cuerda* que vai fazendo só a base durante todo o trajeto é considerada uma “*cuerda monótona*”, “sem sabor”. Isso se aprende na correspondência com os tambores, ouvindo e sentindo os chamados de *piano*, as entradas dos *repiques*, ou seja, no ato habilidoso de saber responder e ser respondido pelos tambores. É nesse sentido também que as ideias de fluência, correspondência e sentimento se apresentam como categorias centrais do processo de aprender a *llamar y a contestar* durante das *llamadas*. Correspondência, tal como fluência, é pensada aqui como forma se situar as experiências no fluxo de participação, ou seja, como forma de atender e responder ao outro corpo-tambor.

Ingold (2018, p. 46) define correspondência como forma de relacionamento atencioso. Ao atender uns aos outros e ao mundo (ambiente), os sujeitos correspondem. Esse processo não requer a compilação mental de informações sobre o outro e sobre o ambiente, pois nesse caso não há representações que precedem o próprio acontecimento. Há um descobrimento contínuo que se dá no fluxo de movimentos rítmicos que perpassa a prática. É preciso estar presente, de forma atenciosa, para poder responder e

corresponder. Ingold destaca que durante a performance musical a relação entre o instrumentista e seu instrumento (ele usa o violino como exemplo) não poder ser entendida como simples conexão entre ambos. Para ele, trata-se bem mais de “uma linha que surge continuamente daquele lugar, no meio das coisas, onde o violinista e o violino estão unidos em um abraço apaixonado” (INGOLD, 2015a, p. 136). No nosso caso, tocar tambor, portanto, tem a ver com o sentimento decorrente desse abraço, isto é, com o modo como os corpos-tambores correspondem entre si, com o público e com o ambiente. Não se trata de um sujeito agindo sobre o outro, como pensava Gell (2018), mas um entrelaçamento dinâmico (emaranhado) entre várias coisas. Nas palavras de Ingold, seria “um acontecer, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam” (INGOLD, 2013, p. 99).

Ingold (2000) examinou essa capacidade de resposta a partir da sensibilidade intuitiva, a qual foi historicamente tratada como forma inferior de conhecimento pela lógica fria da razão abstrata, considerada mais importante na tradição do pensamento ocidental. Ele resgata a intuição como fundamento necessário para o desenvolvimento de qualquer sistema de conhecimento. Trata-se de uma sensibilidade construída no curso da vida, de modo que todos nós dependemos dela em nossas ações e relações. A compreensão intuitiva, para Ingold, não se contrapõe à ciência ou à ética, e tampouco advém de um instinto programado na natureza humana. Pelo contrário, diz Ingold (*idem*, p. 25), a intuição “repousa em habilidades perceptivas que emergem, para cada ser, através um processo de desenvolvimento em um ambiente historicamente específico”²³⁰. A aprendizagem, nesse caso, está associada à prática participativa e intuitiva (ao fazer *com*), ao risco de expor-se no atendimento aos outros e às coisas da vida, em suma, uma correspondência entre pessoas, artefatos e ambientes, marcada pelo ouvir, observar e sentir (INGOLD, 2016, p. 25).

A habilidade e a destreza necessárias para a aprendizagem dos toques dos tambores *chico*, *repique* e *piano* demandam, portanto, a associação íntima

²³⁰ “Intuitive understanding in short, is not contrary to science or ethics, nor does it appeal to instinct rather than reason, or to supposedly ‘hardwired’ imperatives of human nature. On the contrary, it rests in perceptual skills that emerge, for each and every being, through a process of development in a historically specific environment. (INGOLD, 2000, p. 25).

entre tambor, posturas corporais, uso do *palo* e *talín*, o ato de caminhar e o movimento de braços e mãos. Essa associação íntima é o que Ramiro, tambor *chico* da *Biricunyamba*, chamou de “simbiose” entre pessoa e tambor. Isso quer dizer que o ato de fazer música no candombe depende do modo como esses organismos humanos e não humanos são colocados ação, de tal forma que seus usos implicam na qualidade gestual e rítmica dos movimentos em um dado ambiente (INGOLD, 2015a). Cada toque é percebido dentro do movimento gestual que fornece a sua qualidade rítmica, como descrevi no exemplo do tambor *chico* durante as *llamadas*. O gesto não é também algo que se forma antes da execução, ele se ajusta na própria repetição do movimento, num processo prolongado de tempo e dedicação. É o movimento gestual de cada pessoa-tambor que indica o que está acontecendo e o que vai acontecer durante a execução sonora. Esse movimento adquire a forma específica de cada tambor, como no exemplo dos braços estendidos dos tambores-*chico* indicando o pulso, ou o braço dos *repiques* anunciando a intenção de subir (FERREIRA, 1999a).

Além disso, as *llamadas* acontecem num ambiente repleto de estímulos visuais, sonoros e alegóricos: as palmas, os burburinhos, a presença de figuras tradicionais e históricas do candombe, a dança, os símbolos visuais dos porta-troféus e as variações rítmicas dos tambores. Por isso, no final do capítulo 6, mostrei que as experiências situadas no interior da *cuerda* devem ser pensadas na imersão em um dado contexto ambiental, não apenas na comunicação entre tambores. O ato de fazer música, na tradição *candombera*, corresponde ao próprio conhecimento que as pessoas têm de seus ambientes. Os *candomberos*, mesmo aqueles que estão iniciando seu processo de formação, identificam seu fazer musical com os tambores a partir dos itinerários dos bairros, das ruas, das casas. Leem o tempo musical através do ambiente. A marcha de tambores é sensível às perturbações do lugar onde se insere, de modo que não há arranjos musicais reais produzidos independentemente do modo como as *comparsas* se inserem no espaço urbano. As *llamadas* de tambores são, portanto, eventos públicos marcados por uma maneira coletiva de praticar a música, um acontecimento feito para ser visto, ouvido e sentido. Daí sua força para tensionar a normalidade cotidiana, alterando a rotina da cidade e as relações no bairro e na rua.

TOQUE DE CIERRE:

O candombe como prática de educação

Quando a *comparsa* de candombe chega ao final de seu percurso, depois de percorrer algumas ruas do bairro, os tamborileiros realizam um “*toque de cierre*”, ou seja, um fechamento do desfile. Após conduzir o ritmo em marcha, em fileiras bem armadas, os músicos interrompem a caminhada, sem parar de tocar, e se deslocam de suas posições para formar um círculo. Nesse momento, os olhares se cruzam e o chefe de *cuerda* faz algum sinal com o *palo* ou emite sons com a boca (*shiishiii*), ordenando que todos baixem um pouco a intensidade e o volume do som. Em questão de minutos, o círculo se abre e os tambores formam um corredor que dará acesso à passagem final das bailarinas, *mamas viejas*, *gramilleros* e *escoberos*. Nesse intervalo de formação concêntrica, os integrantes do corpo de baile se deslocaram da frente da *comparsa* para os fundos. Quando avançam bailando por entre os tambores, um *repique* chama os demais tambores para subir novamente o ritmo, desta vez com a máxima força possível, para que as bailarinas e figuras tradicionais tenham seu momento derradeiro de prazer e alegria. Neste momento, a força dos tambores é tanta que o público se desloca da calçada e se junta à *comparsa*, passando também pelo corredor de tambores em euforia máxima. Depois que todos terminam de passar, o chefe de *cuerda* sinaliza novamente e todos lhe dirigem o olhar. Um tambor *repique* realiza mais uma *llamada*, agora anunciando o corte final. É o fim da *llamada*.

O público aplaude e todos se cumprimentam, muitas vezes sem conseguir esconder as lágrimas de satisfação pelo dever cumprido. Vencer o trajeto sem hesitar, sem reclamar das dores e sem deixar a *cuerda* se cruzar é uma forma de honrar aqueles que vieram antes, os ancestrais responsáveis por terem aberto, com muita resistência, o caminho de liberdade pela via dos tambores. Os músicos, então, retiram o *talín*, guardam os *palos* e se apartam dos tambores, baixando a afinação dos couros com a chave de número 13. A partir desse

momento os tambores silenciam definitivamente, e ninguém mais está autorizado a tocá-los, até que ocorra outra *llamada* num outro dia. Após longas conversas de avaliação sobre o desempenho do grupo, de troca de impressões sobre o desfile, depois de algumas bebidas compartilhadas, os integrantes se dispersam com os tambores pendurados nas costas, e o público retoma seu rumo em lenta retirada.

É com esse toque final em formato de círculo e em tom de agradecimento que eu gostaria de finalizar a longa caminhada de construção desta tese. Apesar das *manos rotas e rayadas* pela *lonja* do tambor e pelas teclas do computador, apesar de todas as hesitações, imperfeições e inseguranças que me acompanharam no caminho, devo dizer que esse percurso foi cumprido, em grande parte, graças às lições aprendidas com o meu fiel companheiro de estrada, o tambor *chico*. Com ele aprendi a não desistir perante as adversidades, a não deixar o ritmo cair, a não perder o pulso e o ânimo de seguir em frente, até o final do trajeto, mesmo que o desempenho tenha sido insuficiente. Se tocar *chico* é como ir *a la guerra*, no dizer de Lobo Nuñez, a batalha só pode ser vencida, ou ao menos cumprida, com o entusiasmo de quem se deixa levar pela energia viva do tambor. Como dizem meus amigos da fronteira, *¡vamo arriba, Lisandro! ¡vamo arriba nosotros!* Seguir e seguir remando, juntos, sem descanso. Essa é a grande lição que o tambor *chico* me regalou, em particular.



Figura 59. Eu, tambor *chico*. Foto: Paulo Batista.

As ideias que busquei articular neste trabalho mobilizaram noções em torno da aprendizagem orientada por tambores, colocando em xeque, assim, a própria validade das proposições antropocêntricas que sustentam a pedagogia ocidental centrada unicamente nas intencionalidades humanas. O resultado dessa investida pode ser entendido, ainda que modestamente, como tentativa de construção de uma teoria etnográfica da aprendizagem *candombera*, cujas características principais gozam de pleno direito de influir no debate público sobre educação. Conforme Goldman (2003, p. 460), uma teoria etnográfica “tem o objetivo de elaborar um modelo de compreensão de um objeto social qualquer (linguagem, magia, política) que, mesmo produzido em e para um contexto particular, seja capaz de funcionar como matriz de inteligibilidade em outros contextos”. Trata-se, pois, de articular as experiências vividas em trabalho de campo com “proposições um pouco mais abstratas, capazes de conferir inteligibilidade aos acontecimentos e ao mundo” (GOLDMAN, 2003, p. 460). Isso vai além da elaboração de um modelo teórico de compreensão dos fenômenos, o que possibilita também colocar em risco nossos próprios conceitos, o que vai ao encontro das pesquisas antropológicas mais recentes que advogam as noções de ontologia em seu sentido plural. O reconhecimento dado às “alteridades radicais” possibilita questionamentos importantes sobre a nossa própria apreensão do mundo. A ontologia serve como “um movimento que pretende conferir à alteridade um estatuto de realidade suficientemente forte para ser capaz de colocar a nós mesmos, reflexivamente, em questão” (CORREA e BALTAR, 2020, p. 160).

Articular uma coisa e outra não quer dizer, aqui, aplicar automaticamente os elementos concretos do trabalho de campo em ambientes e realidades distintas, ou seja, das *llamadas callejeras* de candombe para o ambiente fechado das escolas, onde atuo como professor, descontextualizando assim as lições aprendidas. Creio que em nenhum momento deixei que minhas proposições se confundissem com interesses instrumentais e didáticos próprios do campo formal da educação ou do ensino das ciências sociais, ainda que elas possam ser úteis nesse sentido. Muito menos desejo influir nos debates sobre as especificidades do ensino da música, como quem busca transformar práticas,

vivências, saberes e modos de fazer próprios da coletividade *candombera* em conteúdos curriculares a serem transmitidos independentemente do ambiente e da vida social em que são produzidos. Mesmo depois de todo o percurso, confesso que ainda tenho dificuldades de situar a presente investigação em uma linha específica de estudos, dadas as condições abrangentes que envolvem os temas apresentados. Ainda que minha pesquisa pudesse ser pensada na linha da “antropologia da educação” ou de uma “antropologia da aprendizagem”, em diálogo com temas de interesse da etnomusicologia, os termos relativos à educação, ao ensino e à aprendizagem poderiam ser, inclusive, desconsiderados²³¹, já que não me propus a apresentar, de forma direta e sistematizada, um programa de conteúdos que pudesse fazer jus aos interesses específico da pedagogia.

Oferecer um resumo das “regras do método pedagógico” no candombe, ou mesmo uma síntese conclusiva das experiências que vivi como tamborileiro aprendiz, seria, certamente, um contrassenso. Mais que isso, seria trair a própria característica do campo de estudo, de nunca relevar por completo os meandros da prática, sob pena de banalizar e desencantar aquilo que ela tem de mais essencial, que é saber sacar o som com o coração, saber sentir os tambores. Isso porque o trabalho antropológico precisa se colocar em interlocução com outros saberes e práticas, e não como porta-voz, tradutor ou intérprete dessas práticas e saberes. Nada mais prepotente do que o discurso que se propõe representar ou “dar voz” aos sujeitos da pesquisa, sobretudo quando os sujeitos já são detentores de uma voz própria e singular. Nesse caso específico estamos falando, em realidade, de três grandes vozes que formam a *cuerda*. Cabe ao pesquisador e aos leitores e leitoras a humildade de saber ouvi-las e de aprender com elas, bem como de ter a disposição cautelosa de não deixar que silenciem

²³¹ Baseio-me no argumento da antropóloga Jean Lave, mencionado por Gomes, Faria e Bergo (2019): “uma etnografia sensível às questões que envolvem o que chamamos de aprendizagem deve ser uma etnografia que poderia até iniciar por se abster do uso desse termo, como a própria Lave nos sugeriu em uma de suas palestras na UFMG em 2011. Não se trata, portanto, para o que estamos nos propondo, de desenvolver um campo específico de investigação – algo como uma antropologia da aprendizagem, ou estudos educacionais da aprendizagem –, mas desenvolver uma prática de investigação que leve em conta o que acontece – e sempre acontece – em termos de aprendizagem nas práticas em curso.” (GOMES, FARIA, BERGO, 2019, p. 132-131).

por algum motivo, ciente de que isso acarretaria consequências bastante graves para si e principalmente para as pessoas com quem estudamos e aprendemos.

Sendo assim, ao buscar compreender os modos como a aprendizagem se realiza no contexto do candombe, descobrimos, ao final do percurso, que o próprio candombe se configura como prática de educação, dada a sua capacidade para gerar modos de vida em seu sentido ampliado, e de fazer emergir outros seres mais-que-humanos que participam da construção da vida social. Essa proposição está absolutamente de acordo com o pensamento do amigo Carlos Dutra, da *comparsa Biricunyamba* (Rivera), que, ao acompanhar a formação do grupo de Bagé, insistia em nos dizer que candombe é educação, e que o aprendizado começa na relação afetiva de cuidado com os tambores. Espero que eu tenha conseguido mostrar, nesta pesquisa, a relevância e grandiosidade dessa afirmação.

Desse modo, pensando nos propósitos da nossa investigação, se o candombe é em si mesmo uma prática de educação, é porque fazer etnografia na companhia de tambores e tamborileiros não se resume a um meio de que dispomos para elucidar os modos *candomberos* de aprender. Trata-se, ao contrário, de passar por um processo de formação a partir do qual, ao fazer candombe e antropologia, estamos de fato aprendendo com os outros e com os tambores. É por isso que Ingold (2018) considera que o verdadeiro propósito do trabalho antropológico não é exatamente fazer etnografia, como costumamos supor, mas é sobretudo “passar por uma educação” (*idem*, p. 61 e 63). Ele chega, inclusive, a propor a substituição de um termo (etnografia) pelo outro (educação). Se o trabalho etnográfico é, no entendimento de Ingold, um modo de converter a experiência de participação em coleta de dados destinados a produzir “resultados”, a antropologia é um modo de entrar em correspondência com as coisas e com as pessoas entre as quais convivemos. Diferentemente de sermos informados pelas coisas e pessoas, nos juntamos a elas em seus processos de formação, o que envolve uma “presença atencional” e um “compromisso ontológico” (*idem*, p. 96). Esse compromisso não postula fronteiras entre observador e observado, entre percepção e ação, muito menos procura transformar as diferenças em identidades manifestas, como se estivéssemos situados em lados opostos, separados por limites e fronteiras

culturais (INGOLD, 2018). Mais ainda, além de valer-se “do que aprendemos de nossa experiência com os outros”, o importante também é “especular sobre quais poderiam ser as condições e as possibilidades da vida” (INGOLD, 2019, p. 63).

Defendo, pois, que as possíveis respostas relativas ao que os tambores de candombe podem, de fato, ensinar, devem ser buscadas pelos próprios leitores e leitoras, tal como fazem os tamborileiros aprendizes quando inseridos pela primeira vez em uma *llamada* de rua. Aprender demanda disposição em descobrir as situações (e as respostas a elas) por conta própria (aprender a aprender), cuja habilidade prática e perceptiva tem a ver com a astúcia de saber “roubar” o ofício, como recomendam os tamborileiros mais antigos. Isso justifica, em certo sentido, os motivos pelos quais optei por deixar em aberto algumas ideias que poderiam ser bem mais exploradas ou, ao menos, relacionadas com sentidos outros. Essa dinâmica de aparição e sumiço é fruto não apenas do método *candombero*, mas também da tática contrabandista dos trabalhadores *quileros* de Aceguá-Melo, os quais figuraram como pano de fundo das minhas inspirações metodológicas²³². Como procurei mostrar no capítulo 3, os *quileros* encarnam, por excelência, a condição fronteira que esta pesquisa reivindica. Ao criarem táticas de subsistência e resistência marcadas pelo movimento e cruzamento de fronteiras, os *quileros* burlam os controles aduaneiros dos estados-nação. E ao burlarem os obstáculos oficiais, permitem o fluxo de materiais-mercadorias, abrindo passagem ao intercâmbio entre brasileiros e uruguaios. Abrem caminhos de vida, em suma. Foi seguindo o exemplo dos *quileros* que meus amigos e eu, integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, conseguimos fortalecer uma política de integração e de intercâmbio binacional, marcado por constantes cruzamentos (*cruces*) de pessoas, *comparsas* e tambores pela fronteira Brasil-Uruguay. As linhas de movimento traçadas na viagem dos *quileros* realizam-se de forma sinuosa e perigosa, dada a sua condição ilegal e clandestina, conhecida como “descaminho”. Quando a situação complica, eles desligam os faróis de suas motocicletas, em plena

²³² A relação que esse jogo de esconde-esconde manteve com a escrita da pesquisa me foi apontada pelo prof. Mario Maia, durante a banca de qualificação da pesquisa, a quem agradeço o alerta criativo. Pois, a princípio, essa relação latente não era uma proposição voluntária de minha parte, mas algo que julgo como parte da minha própria condição de habitante da fronteira, ou seja, como alguém que assumiu em seu pensamento a ambiguidade fronteira e a ética do contrabando.

madrugada, e buscam rotas alternativas por estradas rurais de chão batido. Em outras palavras, eles se escondem. Não deixam rastro, apenas linhas invisíveis, linhas clandestinas. Muitas das linhas escritas nesta tese permanecem, assim, escondidas, a espera de uma nova liga que possa levar à outras paragens.

De todo modo, se evitamos aqui revelar ou resumir os princípios da aprendizagem *candombera*, ao menos precisamos estar cientes dos benefícios e acréscimos que as ideias entorno dela nos traz, especialmente com relação à capacidade questionarem o repertório das práticas educativas modernas e ocidentais, mostrando o quanto elas são restritivas. O candombe, pensado antropológicamente como prática de educação, amplia o conceito mesmo de educação, favorecendo a suspensão dos princípios etnocêntricos e antropocêntricos que permeiam nossas concepções sobre ensino e aprendizagem. Principalmente se levarmos em conta o contexto atual da pandemia do novo coronavírus, que alterou, inclusive, o regime da educação formal, com a expansão do ensino remoto. Por um lado, muitos daqueles que resistiam em pensar na possibilidade de haver educação fora da escola, tiveram de aceitar, ao menos provisoriamente, a “alternativa infernal” (STENGERS, 2015) de migrar para ambientes virtuais, por não haver outra escolha. Percebemos, assim, que é possível haver educação sem necessariamente haver salas de aula e os formatos metodológicos que lhes correspondem. Por outro lado, aos migrarmos dos ambientes físicos das “salas de aula” para as “aulas em tela”, o debate sobre educação parece ter se resumido, diante do cenário global da pandemia, à mera discussão sobre produção e compartilhamento de informações e materiais digitais, ou seja, à questão da transposição didática das metodologias de ensino presencial para os ambientes virtuais de aprendizagem. O teletrabalho docente se configura, assim, no trabalho de gestão e postagem de conteúdos em plataformas algorítmicas de grandes corporações financeiras. Entretanto, estamos nos dando conta de que a simples “transferência” de nossas práticas de sala de aula para os ambientes virtuais não é suficiente. E mesmo na pedagogia virtual, controlada por códigos algorítmicos, a experiência participativa e sensorial continua fundamental.

Se nos propomos a tratar o candombe como experiência de educação, é possível que as discussões propostas em torno desta tese forneçam algumas

pistas alternativas para lidarmos com as questões urgentes da educação em nosso tempo presente, mesmo diante da catástrofe. Pois os sentidos da aprendizagem foram pensados aqui desde uma perspectiva ampliada que envolve o reconhecimento da existência de uma aprendizagem sincopada ou, se se preferir, uma educação contramétrica que propõe outro regime de sensibilidade e presença, outra política da atenção, outras percepções e sensações, enfim, outros ritmos. Por ser sincopada, ela não segue o compasso das tendências e muito menos pretende se situar no contratempo, na contraposição ao compasso normativo. Ela bagunça as “alternativas infernais” ao situar-se no movimento sincopante que varia entre o tempo forte do compasso e o contratempo. Trata-se de uma educação que abraça as nuances e a complexidade das implicações polirrítmicas da vida, bem como a força disruptiva e ao mesmo tempo criadora dos corpos-tambores vivos e *afectantes*, dos novos modos de existências, de novas maneiras de habitar o mundo e de *juntarse*. Essa potência criadora de tonalidade afetiva e *afectiva*, que se funda na recusa das percepções neocolonizantes e das práticas racistas, é – à maneira *candombera* – um elogio à seriedade da festa (*llamada*) enquanto direito fundamental e vital, um direito de ocuparmos o espaço público da rua com responsabilidade, um direito ao corpo, à diversidade e ao encontro presencial. Um direito de fazer bairros, de fazer ruas e fazer mundos.

Portanto, aprender com tambores é reconhecer como legítimos os modos próprios de engajamento aprendiz dos coletivos *candomberos* afro-uruguaios. Implica na criação conjunta de formas mais apropriadas de estar no mundo e de sustentá-lo contra as forças que o ameaçam insistentemente. Ouvir o chamado dos tambores é um convite ao diálogo espiralado, crescente e incessante para dentro e para fora, para cima e para baixo. Atender às vozes desse chamado é uma forma de liberar a intuição e de aprender a improvisar respostas eficazes contra injustiças e vulnerabilidades – o “enxugamento das veias” (MBEMBE, 2020a) – ou de abrir portas para que se possa respirar diante do sufoco, aquilo que Mbembe (2020b) chamou recentemente de “direito universal à respiração”. A capacidade de responder aos tambores é dar um passo adiante em termos de ação cosmopolítica (STENGERS, 2014), guiada pela força vital dos tambores que fazem do candombe uma escola de intensidades. É agir na desobstrução

das ruas-veias para a partilha do “mundo comum” (LATOUR, 2012)²³³ e para a construção do “pulso coletivo” (RAMOS, 2020)²³⁴, sem deixar ninguém de fora, o que inclui a participação de entidades não sociais e não humanas. Ou, ao menos, é permitir que nela circule um mínimo de resistência necessária para uma existência ampliada e diversificada. Resistir é existir *com* tambores e, assim, anunciar mundos por vir. Repito o que disse na introdução deste trabalho: uma *llamada* de candombe é um reduto das sobrevivências de todo o tipo de esperança.

²³³ O mundo comum é o que o que Latour (2012) chamou de “coletivo” em substituição à ideia de sociedade.

²³⁴ A antropóloga e artista da dança Luciane Ramos Silva utiliza a expressão *pulso coletivo* para designar as experiências afro-diaspóricas do corpo, criadas por redes de coletividade: “Um corpo sozinho não engendra mundos; é necessário que ele se engaje coletivamente em um *pulso coletivo* (...). O corpo em coletividade constitui o próprio território, afirmando e imaginando novos mundos.” (RAMOS, 2020, p. 164, *grifo da autora*).

REFERÊNCIAS

ADELL, Nicolas. Introduction: La part de la main. Des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie. **ethnographiques.org**, Numéro 31 - décembre 2015.

ALDROVANDI, Leonardo. **Música e mímese**. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ALFARO, Milita, Carnaval. **Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta**, Volumen 1: El carnaval heroico (1800–1872), Volumen 2: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873– 1904), Trilce, Montevideo, 1992 y 1998.

ALFARO, Milita. **Memorias de la bacanal**: vida y milagros del carnaval montevidеоano (1850-1950), Banda Oriental, Montevideo, 2008.

ALFARO, Milita; DI CANDIA, Antonio. **Carnaval y otras fiestas: nuestro tiempo**. Montevideu: Imprimix S.A. 2013.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario de. **As melodias do boi e outras peças**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1972.

ANDREWS, George Reid. Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1860-1930". In.: **Revista Estudios Sociales**, núm. 26, Bogotá, abril de 2007, pp. 86-104.

ANJOS, José Carlos dos. A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano. In: **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 77-96, jan./jun. 2008.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. California, Aunt Lute, 1987.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

APPADURAI, Arjun. Entrevista concedida a Bianca Freire-Medeiros e Mariana Cavalcanti. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 23, nº 45, pp. 187-198, janeiro-junho de 2010.

ARAUJO, Ridalvo Felix de. Candombe mineiro [manuscrito]: É d'ingoma/ Saravano tambu/ Peço licença/ Pro meu canto firmá. **Tese (doutorado)**. Universidade Federal de Minas Gerais: Faculdade de Letras, 2017.

AROM, Simha. **Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale**. Structure et méthodologie, 2 tomes. Ethnomusicologie 1. Paris: SELAF, 1985.

ASEGA, Salome; BHABHA, Homi K. et. al. **Cultural Appropriation: A Roundtable**. In. **Artforum**, Summer 2017.

AYESTARÁN, Lauro. **La música en el Uruguay**. Vol 1. Montevideo: SODRE, 1953.

AYESTARÁN, Lauro. El tamboril afro-uruguayo. Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada en la Universidad de Indiana, en 1965. In. George List y Juan Orrego-Salas (comp.): **Music in the Americas**, Indiana, Estados Unidos, Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, Bloomington, Estados Unidos, & Ed. Mouton & Co., La Haya, Países Bajos, 1967a, pp. 23-40.

AYESTARÁN, Lauro. La “Conversación” de Tamboriles. **Revista Musical Chilena**, 21 (101), pp. 32-34, ano 1967b.

AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca, 1985.

BACHELARD, Gaston. **La dialectique de la durée** (Paris, Boivin). Presses Universitaires de France, 1963, pp. X-XI e pp. 129-150.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. 3ª ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. Fragmentos de uma poética do fogo. Tradução de Norma Telles. Organização e notas de Suzanne Bachelard. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BAROJA, Julio Caro. **El Carnaval**: análisis histórico-cultural. Front Cover. Taurus Ediciones, S.A.-Grupo Santillana, 1979.

BARRÁN, Jose Pedro. **Historia de la sensibilidad en el Uruguay**. Tomo 1 e 2. Ediciones de la Banda Oriental: Montevideo, 1989-1990.

BARRETO, Eric Silveira B. A gente sempre acredita nos nossos cachorros. In. **Tessituras**, Revista de Antropologia e Arqueologia da UFPel, Pelotas, RS, v7, n.1, jan-jun 2019.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Tradução de John Cunha Comeiford. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BATESON, G. (1972). **Steps to an ecology of mind**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

BATESON, Gregory. **Mente e Natureza**: a unidade necessária. Tradução de Claudia Gerpe. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1986.

BATESON, Gregory. **Una Unidad Sagrada**: pasos ulteriores hacia una ecología de la mente. Barcelona, Editorial Gedisa, 1993.

BATESON, Gregory. **Naven**: Um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas. São Paulo: Edusp, 2008.

BERARDI, Franco. **Futurabilidad**: la era de la impotencia y el horizonte de posibilidad. Traducción de Hugo Salas. Colección Futuros Próximos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

BERARDI, Franco. **Fenomenología del fin**: sensibilidad y mutación conectiva. Traducción de Alejandra López Gabrielidis. Colección Futuros Próximos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

BERGO, Renata. S. **Quando o santo chama**: o terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem na prática. Tese (Doutorado de Educação). Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2011.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BLACKING, John. Towards an Anthropology of the Body. In: Blacking, John. **The Anthropology of the Body**. London: Academic Press, 1977.

BLACKING, John. Música, cultura e experiencia. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. In. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, pp. 201-217, ano 2007.

BÖHME, Gernot. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics, **Thesis Eleven**, 1993; 36; p. 113-126.

BÖHME, Gernot. **The Aesthetics of Atmospheres**. Edited by Jean-Paul Thibaud. London: Routledge, 2017.

BOLAÑA, María José. Racismo, vivienda y segregación urbana (1890-2017). In.: FREGA, Ana, et. al (coord.). **Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay**. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, pp. 183-189, 2020.

BORGES, Daniele; ELIAS, A. N.; WINTER, A.; SILVA, M. F.; CARDOSO, V. L.; TURRA-MAGNI, Claudia. Pandemia de narrativas: experiências compartilhadas no Instagram. In. *Áltera Revista de Antropologia*, v. 2, p. 204-215, 2020.

BORUCKI, Alex. **De compañeros de barco a camaradas de armas.** Identidades negras en el Río de la Plata, 1760-1860. Buenos Aires: Prometeo, 2017.

BOTTARO, Marcelino. Rituals and Candombes. In.: CUNARD, Nancy (Ed.). **Negro Anthology.** Londres: Wishart & Co, pp. 519-522, 1934.

BRAGA, Reginaldo. G.. Processos Sociais de Ensino e Aprendizagem, Performance e Reflexão Musical entre Tamboreiros de Nação: possíveis contribuições à escola formal. **Revista da ABEM**, v. 01, p. 99-109, 2005.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura.** Campinas: Mercado das Letras, 2002.

BRENA, Valentina. Fenómenos subyacentes del candombe afrouruguayo. **Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay**, ISSN 1510-3846, Vol. 13, pp. 51-64, Año 2015b.

BRENA, Valentina. Una mirada antropológica: historias de lucha entre la resistencia, la dominación y la liberación candombe es “todo, mi vida... un sentir”. In.: **Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento de Candombe.** Montevideo: MEC, 2015a.

CABELLA, Wanda; NATHAN, Mathías; TENENBAUM, Mariana. In.: CALVO, J. (coord.). *La población Afro-uruguaya en el Censo 2011.* Libro. Montevideo: UR. FCS-UM. Programa de Población: Trilce, 2013.

CARÁMBULA, Rubén. **El candombe:** danza ritual pantomímica del folklore Afro-Rioplatense. Buenos Aires: Riccordi Americana, 1966.

CARÁMBULA, Rubén. **Negro y tambor.** Buenos Aires: Edit. Folklórica Americana, 1952.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Trabalho do Antropólogo.** Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 2006.

CARRITHERS, Michael; CANDEA, Matei, SYKES, Karen, HOLBRAAD, Martin; VENKATESAN, Soumya. *Ontology is just another word for culture:* Motion Tabled at the 2008 Meeting of the Group for Debates in Anthropological Theory, University of Manchester. In.: **Critique of Anthropology** 30(2):152-200, May, 2010.

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura; STEIL, Carlos Alberto; GONZAGA, Francisco A. Learning from a more-than-human perspective. Plants as teachers. **The Journal of Environmental Education**, v. 52, p. 144-155, 2020.

CARVALHO, José Jorge. Un panorama de la música afrobrasileña. **A tres bandas:** mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano: [Museo de Antioquía] / coord. por Albert Recasens Barberà Árbol académico, Christian Spencer Espinosa, pp. 125-138, 2010.

CARVALHO-NETO, Paulo de. Apuntes críticos sobre algunas fuentes afro-uruguayas. In.: **Boletín Bibliográfico de Antropología Americana**, Vol. 23/25, No. 1, 1960-1962, pp. 236-248.

CARVALHO-NETO, Paulo de. El carnaval de Montevideo: folklore, historia, sociología. In.: **Publicaciones del Seminario de Antropología Americana**, Volumen 9. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, 1967.

CARVALHO-NETO, Paulo de. La comparsa lubola del Carnaval montevideano. In: **Archivos Venezolanos de Folklore**, n. 7, Caracas, 1963, pp. 153-185.

CARVALHO-NETO, Paulo de. The Candombe: a dramatic dance from Afro-Uruguayan Folklore. In.: **Ethnusicology** 6, n. 3, September, 1962, pp. 164-174.

CAVALCANTI, Maria L. V. C. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**, V. 45, Nº 1. São Paulo, USP, 2002.

CHAGAS, Karla; STALLA, Natalia. Vida cotidiana, sociabilidad y expresiones culturales de la población afrodescendiente (siglos XVIII a XXI). In. FREGA, Ana, et. al (coord.). **Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay**. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2020.

CITRO, Silvia. **Cuerpos festivo-rituales**: un abordaje desde el rock. Tesis de Licenciatura inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

CLOUGH, Patricia Ticineto. Introduction. In: CLOUGH, Patricia; HALLEY, Jean. **The affective turn: Theorizing the social**. Durham and London: Duke University Press, pp. 01-33, 2007.

COOPER, Grosvenor W.; MEYER Leonard B. **The Rhythmic Structure of Music**. Coleção Phoenix Books, Chicago: The University of Chicago Press, 1963.

CORNÚ, Mariana Trías. Afrodescendencia y ciudadanía (segunda mitad del siglo XIX y siglo XX). Cap. 6. FREGA, Ana, et. al (coord.). **Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay**. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2020.

CORTÉS, Nestor. G. M. **Do Candombe uruguaio**: uma travessia para aceitação: Etnopolítica, corporeidades, Emancipação. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardío e os fins do sono. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editor, 2016.

CROZ, Michel. **Cerrada & sin salida: (oscuro y en llamas)**. [S.l.: S.N], 2015.

CSORDAS, Thomas. Embodiment and Cultural Phenomenology. En G. Weiss and H. F. Haber (eds.) **Perspectives on Embodiment**: 143-162. New York: Routledge, 1999.

CSORDAS, Thomas. The Somatic Modes of Attention. In.: **Cultural Anthropology**, n. 8. pp. 135 – 156, ano 2009.

DE MARÍA, Isidoro. **Montevideo Antigo**. 2ª edición. Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, Vol. XLIX, 1938.

DE MARÍA, Isidoro. El recinto y los candombes: 1808-1829. In. **Cantos y Bailes de Negros**, de Isidoro de María y Vicente Rossi. Enciclopedia Uruguaya nº 9, VII, Ed. Arca: Montevideo, pp. 317-321, 1968.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Coleção Trans. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: Lógica da Sensação. Trad. Roberto Machado e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DEMARCHI, Ana G.; LIMA, Maria R. P.; MORIM, André.; OMIM, Suiá. Uma conversa sobre ecologia da mente: entrevista com Nora Bateson. **Enfoques** - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 266 - 283.

DESCOLA, Philippe. **Beyond Nature and Culture**. Proceedings of the British Academy, volume 139, pp. 137-155. British Academy, 2006.

DEWEY, John. **Vida e Educação**. Coleção Os Pensadores. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismos das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. (Coleção Humanitas). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DORFMAN, Adriana. **Contrabandistas na fronteira gaúcha**: escalas geográficas e representações textuais. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Geografia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. UFSC, 2009.

DORFMAN, Adriana. A condição fronteiriça diante da securitização das fronteiras do Brasil. In: NASCIMENTO, D.; PORTO, J. **Fronteiras em perspectiva comparada e temas de defesa da Amazônia**. Belém: EDUFBA, 2013.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. A dança. In. CAVALCANTI [org.]. **Ritual e Performance**: 4 estudos clássicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

FERREIRA, Luis. **Los tambores del candombe**. Montevideo: Ediciones Colihué – Sepé, 1997.

FERREIRA, Luis. **Las llamadas de tambores**: comunidad y identidad de los afro-montevideanos. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. UnB, 1999a.

FERREIRA, Luis. La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica. **Anuário de Antropologia Social y Cultural en Uruguay**, Montevideu, v. 1, p. 41-57, 2001.

FERREIRA, Luis. **"Mundo Afro"**: Uma História da Consciência Afro-Uruguia no seu processo de emergência. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, UnB, 2003.

FERREIRA, Luis. Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el Atlántico Negro. In: VI Congresso da Seção Latino Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL), 2005, Buenos Aires. **Anais do VI Congresso Internacional da IASPM-AL**, 2005.

FERREIRA, Luis. ‘Negros-Viejos’ y ‘Guerberos Africanos’ en ‘los tambores’ Afro-Uruguayos: un caso de liminaridad entre performance musical y religión. In.: **Ix Jornadas Sobre Alternativas Religiosas Na América Latina**. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 21 a 24 de Setembro de 1999b.

FERREIRA, Luis. Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana: un estudio a partir del candombe en Uruguay. In. AHARONIÁN, Coriún (Coord). **La música entre África y América**. Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM), Montevideo: Biblioteca Digital, pp. 231-261, 2013.

FERREIRA, Luis. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. In.: **Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina**: herencia, presencia y visiones del otro. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

FERREIRA, Luis. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra Travessia**, 2011a.

FERREIRA, Luis; ROMANIUK, Ana; CORTI, Berenice. Lugares para aprender y lugares para practicar. La transmisión del quehacer de la improvisación: algunos casos de la música popular en Argentina. In. Valente, Heloísa de A. Duarte; Óscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Herom Vargas (eds.) ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. **Actas del IX Congreso de la IASPM-AL**. Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música, 2011b. ISBN: 978-9974-98-282-6.

FISCHER, Luís Augusto. Saber-se da fronteira. In. **Revista Vox**, ano 3, nº 7, pp. 08-09, 2014.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians**: Music-making in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: UNESP, 2000.

FRIGERIO, Alejandro. Estudios sobre los afrouuguayos: una revisión crítica. **Cuadernos del Instituto Nacional De Antropología y Pensamiento Latinoamericano**, n. 16. Buenos Aires, Republica Argentina, 1995

FRIGERIO, Alejandro. "Oye mi tambor": La imagen del negro en las comparsas Lubolas del carnaval de Montevideo. In: **Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano**, n. 17, pp. 41- 68. Buenos Aires, 1996/1997.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, Ano 6, V. 8 (1), pp. 41-63, 2005.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. 4ª ed. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2013.

GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. New York: Psychology Press, 1986.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. 3ª ed. Coleção Políticas da Imanência, dirigida por Peter Pál Pelbart. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOLDMAN, Gustavo. Seguí que te están mirando. Una primera aproximación al diálogo de los tambores montevideanos. In. **VI Jornadas Argentinas de Musicología**, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, 1991.

GOLDMAN, Marcio. Os Tambores dos Mortos e os Tambores dos Vivos. Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia. In. **Revista de Antropologia** 46 (2), pp 445-476, ano 2003.

GOLDMAN, Marcio. Formas do saber e modos do ser: observações sobre multiplicidade e ontologia no Candomblé. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 102-120, 2005.

GOLDMAN, Marcio. Os Tambores do Antropólogo: Antropologia Pós-Social e Etnografia. **Ponto Urbe** [Online], n. 3, ano 2008.

GOLDMAN, Marcio. O dom e a iniciação revisitados: o dado e o feito em religiões de matriz africana no Brasil. **Mana**, Rio de Janeiro, v.18, n. 2, pp. 269-288, ano 2012.

GOLDMAN, Marcio. Contradiscursos Afroindígenas sobre Mistura, Sincretismo e Mestiçagem: Estudos Etnográficos. In. **Revista de @ntropologia da UFSCar**, 9 (2), jul./dez. pp. 11-28, 2017.

GOMES, Ana Maria R.; FARIA, Eliene L.; BERGO, Renata S.. Aprendizagem na/da etnografia: reflexões conceitual-metodológicas a partir de dois casos bem brasileiros. In. **Rev. FAEEBA** – Ed. e Contemp., Salvador, v. 28, n. 56, p. 116-135, set./dez. 2019.

GONÇALVES, Marco Antonio. Sensorial thought: Cinema, perspective and Anthropology. in: **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology**, v. 9, n. 2. Brasília, ABA July to December 2012.

GONZÁLEZ, Miquel Gené. **Hay candombe**: Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona. Proyecto Final. Escuela Superior de Música de Cataluña, 2009.

GUTERRES, Liliane S. **La gente de Ansina**: Performance, tradição e modernidade no carnaval da “Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina” em Montevideo/Uruguai. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2003.

HALL, Stuart; DU GAY, Paul. **Questions of Cultural Identity**. [comps]. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1996.

HARAWAY, Donna. [1991] O manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. 2ª ed. Trad. Bras. Tomaz Tadeu. In. HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do Ciborgue**: As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**: making kin in the Chthulucene. Durham and London: Duke University, Press, 2016.

HARAWAY, Donna. **When species meet**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

HARDT, Michael. Foreword: what affects are good for. In. CLOUGH, Patricia Ticineto. **The affective turn: Theorizing the social**, Duke University Press, 2007.

HARTMANN, Luciana; CASTRO, Rita de Almeida. Saberes que se Encontram: reflexões sobre uma experiência de troca com Mestre Biu Alexandre. In. **Revista Digital do LAV** - Santa Maria - ano VI, n.10, p. 113-126, mar. 2013.

HARTMANN, Luciana; CARVALHO, José Jorge de; SILVA, Renata de Lima; ABREU, Joana. Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. In. **Repertório: Teatro & Dança**, v. 22, p. 8-30, 2019.

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais** - BIB, São Paulo n. 91, 1, ano 2020.

HENARE, Amiria.; HOLBRAAD, Martin.; WASTELL, Sari. Introduction: thinking through things. HENARE, A.; HOLBRAAD, M.; WASTELL, S. (eds.). **Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically**. Routledge Taylor & Francis group, London and New York, 2007.

HERSKOVITS, M. J.; WATERMAN, R. A. Música de culto afrobaiana. En: **Revista de Estudios Musicales**, Año 1, No. 2, 1949, pp. 66-128.

HEYWOOD, Paolo. The Ontological Turn. In.: **The Cambridge Encyclopedia of Anthropology** (eds) F. Stein, S. Lazar, M. Candea, H. Diemberger, J. Robbins, A. Sanchez & R. Stasch, 2017.

HIKIJ, Rose Satiko G. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. In.: **Horizontes Antropológicos**, porto alegre, v. 24, p. 155-184, 2005.

HIKIJ, Rose Satiko G. **A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical**. 1. ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006.

HOLBRAAD, Martin; PEDERSEN, Morten Axel. **The Ontological Turn: An Anthropological Exposition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

INGOLD, Tim (Ed.). **Key debates in anthropology**. London; New York: Routledge, 1996.

INGOLD, Tim. Jornada ao longo de um caminho de vida - mapas, descobridor-caminho e navegação. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, ISER, v. 25, n. 1, p. 76-110, 2005.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. In. **Ponto Urbe** [Online], n. 3 ano 2008.

INGOLD, Tim. **The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling, and skill**. London: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INGOLD, Tim. **Making**: anthropology, archaeology, art and architecture. London: Routledge, 2013.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015a.

INGOLD, Tim. **Líneas**: una breve historia. Barcelona: Gedisa, 2015b.

INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015c.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação**, Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411 set./dez. 2016.

INGOLD, Tim. **Anthropology and/as education**. New York, NY: Routledge, 2018.

INGOLD, Tim. **Evolução e vida social**. [1986]. Tradução de Adail Sobral. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2019a.

INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve?** Tradução de Beatriz Silveira Castro Figueiras. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019b.

JURE, Luis; PICÚN, Olga. Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos. En: **VII Jornadas Argentinas de Musicología**, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Córdoba, Argentina, 1992.

JURE, Luis. "¡Perico, suba ahí!" Pautación y análisis de un solo de repique de Pedro 'Perico' Gularte" En: **VII Jornadas Argentinas de Musicología**, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Córdoba, Argentina, 1992.

JURE, Luis. Principios generativos del toque del repique del candombe. In Coriún Aharonián, editor. **La música entre África y América**. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, Uruguay, 2013.

JURE, Luis; ROCAMORA, Martín. Clave patterns in Uruguayan Candombe drumming. **Conference**: 16th Rhythm Production and Perception Workshop – RPPW, 2017.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Review of Studies in African Music by A.M. Jones. **The Musical Quarterly**, XLVI/1, pp. 105-10, jan 1960.

KOSBY, Marília Floôr. **Alma-Caroço**: Peregrinações com cabras negras pelo extremo sul do Brasil. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. **Revista USP**, (77), 2008, pp. 90-97.

KUBIK, Gerhard. The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music. **African Music**, vol. 3, no. 1, 1962.

KUBIK, Gerhard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil**. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

LATOUR, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In NUNES, João Arriscado e ROQUE, Ricardo (org.) **Objectos impuros**. Experiências em estudos sociais da ciência Porto: Edições Afrontamento, 2007.

LATOUR, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba,; São Paulo: Edusc, 2012.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 1. Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOUR, Bruno. **Facing Gaia**. Eight lectures on the new climatic regime. Cambridge: Polity Press, 2017.

LATOUR, Bruno. Faturas/Fraturas: da noção de rede à noção de vínculo. I.: **Ilha: Revista de Antropologia**, v. 17 n. 2, ano 2015, pp. 123-146.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** – Como se orientar politicamente no Antropoceno. Tradução de Marcela Vieira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated learning**: legitimate peripheral participation. New York: Cambridge University Press, 1991.

LAVE, Jean. Aprendizagem como/na prática. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 44, jul/dez de 2015, pp. 37-47.

LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, fronteiras culturais e globalização. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras culturais**: Brasil - Uruguai - Argentina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEITÃO, Débora; PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Tratar as coisas como fatos sociais: metamorfoses nos estudos sobre cultura material. In. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, v. 15, n. 2, pp. 231-247, ano 2010.

LESSA, Barbosa. **Nativismo, um fenômeno social gaúcho**. 2ª. ed. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução de Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LIMA, Rafael Peter de. Andrés Lamas e a atuação da legação oriental na Corte imperial brasileira: escravidão e relações internacionais (1847-1869). **Tese (Doutorado)**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

LOPÉZ, Laura Alvarez. Lubolos, mandingas y otros "nombres de nación" de origen africano en Montevideo y Rio Grande do Sul. In. LOPÉZ; COLL. **Una historia sin fronteras**: léxico de origen africano en Uruguay y Brasil. Acta Universitatis Stockholmiensis, n 30. Romanica Stockholmiensia, Stockholm University Library, 2012.

MACHADO, Lia; NOVAES, André; MONTEIRO, Lício. Building Walls, Breaking Barriers: territory, integration and rule of law in frontier zones. **Journal od Borderlands Studies**. Vol.24, nº3, ano 2009.

TURRA-MAGNI, Claudia; BRUSCHI, Mauro. Cibernéticos Low Tech. In. **Paralelo 31**, v. 13, p. 268-274, 2019.

TURRA-MAGNI, Claudia; BORGES, Daniele.; SILVA, Mateus F.; CARDOSO, Vitoria L.; PEREIRA, Wemilly. Pandemia de narrativas: ação extensionista promove o compartilhamento de memórias em diário virtual multigráfico no instagram. In: Michelon; Bandeira; Lima' Zimmermann; Dutra. (Org.). **Conexões para um tempo suspenso**: Extensão universitária na pandemia. 1ed. – Pelotas: Ed. UFPel, p. 501-516, 2020.

MAIA, Leandro. Rito e Rítmo. In. SILVEIRA, Ronie Alexsandro Teles da. (Org.). **O carnaval e a filosofia**. [recurso eletrônico] / Ronie Alexsandro Teles da Silveira (Org.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.

MAIA, Mario. O Sopapo e Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. **Tese de Doutorado**. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração em Etnomusicologia. Porto Alegre, UFRGS, 2008.

MAIA, Mario de Souza. Transpondo fronteiras, migrando de contextos: etnografando uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. In.: LUCAS, Maria Elizabeth. **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.

MARTÍNEZ, Lucía. El tráfico esclavista y el comercio de esclavizados hacia y en el Río de la Plata (siglos XVI-XIX). In. FREGA, Ana, et. al (coord.). **Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay**. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2020.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In. **Sociologia e Antropologia**: Marcel Mauss. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Traduzido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. Tradução de Stephanie Borges. In. **Revista Serrote**. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), março de 2019.

MBEMBE, Achille. **Brutalisme**. Paris: La Decouverte, 2020a.

MBEMBE, Achille. O direito universal à respiração. Tradução de Ana Luiza Braga. Pandemia Crítica, n-1edições, 2020b.

MENEZES, Enrique Valarelli. **Mário de Andrade e a síncope do Brasil**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. USP, 2016.

MENOTTI, Gabriel. A tela como lugar de encontros. In. **Revista Zum**. Seção Zum Quarentena. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), publicado em 11 de junho de 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/disenos globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

MINTZ, Sidnei & PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro, Pallas, 2003.

MITCHELL, Jon P. A Moment with Christ: The Importance of Feelings in the Analysis of Belief. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, vol. 3, no. 1, 1997, pp. 79–94.

MONTAÑO, Oscar. **Historia Afrouruguaya: Tomo I**. Edição do autor. Montevideu, 2007.

MONTESERIN, Andrea Añón. El Candombe en Uruguay: un patrimonio resignificado y expandido. In.: **Amerika Revue**, n. 15, año 2016.

MONTESERIN, Andrea Añón. La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial por parte del Estado uruguayo: el caso del Candombe. **Dissertação** apresentada al Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, 2017.

MOURA, Lisandro L. L.; PETER, Rafael de L. **Narradores de Bagé**. Porto Alegre: Deriva, 2015.

MOURA, Lisandro L. L.; DE CARVALHO LEITE, Matheus. Tambor, Canção e Poesia, com Mimmo Ferreira e Richard Serraria. **Revista Diálogos Culturais**, Bagé, v. 1, p. 24 - 27, 04 dez. 2015.

MUKUNA, Kazadi Wa. **As contribuições banto na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1985.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

NANCY, Jean-Luc. **À l'écoute**. Paris, Éditions Galilée: 2002.

NOLETO, Rafael da Silva. **Brilham estrelas de São João: gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas de Belém – PA**. Tese [Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Amurabi.; ALMIRANTE, Kleverton A. Criança, terreiro e aprendizagem: um olhar sobre a infância no candomblé. **Estudos de Religião**, v. 31, n. 3, p. 273-297, set./dez. 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, 44(1), São Paulo, 2001, pp. 222-286.

OLIVERA CHIRIMINI, Tomás; VARESE, Antonio. **Memorias del tamboril**. Montevideo: Editorial Latina, 1996.

OLIVERA CHIRIMINI, Tomás; VARESE, Antonio. **Candombe**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

PALERMO, Eduardo R. Vecindad, frontera y esclavitud en el norte uruguayo y sur de Brasil. In: La ruta del esclavo en el Río de la Plata: su historia y sus consecuencias. Oficina de la Unesco - Montevideo, 2005. v. 1. p. 93-116.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé**. Campinas, Editora da Unicamp, 2006.

PARODY, Viviana. Balances y perspectivas de los estudios afrodescendientes en el Uruguay. **Tabula Rasa**, núm. 27, año 2017.

PEÑA, Suárez. Apuntes y datos referentes a la raza negra en los comienzos de su vida en esta parte del Plata. In. **Colección de Manuscritos del Archivo y Biblioteca Pablo Blanco Acevedo**. Museo Histórico Nacional, Tomo 127, Montevideo, 1924.

PEREDA VALDÉS, Ildefonso. El negro en el Uruguay: pasado y presente. In.: **Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay**, n. 25, Montevideo, 1965.

PEREIRA, Isis Kariane. A fronteira que conheci: entre estados, coisas e pessoas. **Tessituras**, Pelotas, v. 6, n. 1, p. 54-58, jan./jun. 2018.

PETERS, Gabriel. O método na loucura (3): três modelos da genialidade. In. **Blog do Labemus** (Laboratório de Teoria e Mudança Social). Publicado em 05 de outubro de 2020.

PICÚN, Olga. Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya. In. Dossier thématique: Exils, migrations et identité dans l'imaginaire ibéro-américain, coord. par Michel Boeglin, **Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines** – CECIL, no 2, ano 2016.

PINHEIRO, Patricia dos Santos; MAGNI, Claudia Turra; KOSBY, Marília Floôr. Antropoéticas: outras (etno)grafias. In. **Tessituras**, | Pelotas | RS v7, n.2 jul-dez 2019.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entré os "Bambas da Orgia"**. Dissertação. Curso de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes. Departamento de Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1998.

PLÁCIDO, Antonio. **Carnaval**. Evocación de Montevideo en la historia y la tradición, Imprenta Letras, Montevideo, 1966.

PLASTINO, Virna Virgínia. ¡FUERZA! Os tambores de candombe e suas pessoas, em Ansina, Montevideu. **Tese de Doutorado** apresentado ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2013.

PUSSETTI, Chiara. Quando o campo são emoções e sentidos. Apontamentos de etnografia sensorial. In. MARTINS, H.; MENDES, P. (ORGs.). **Trabalho de campo: envolvimento e experiências em antropologia**. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2016.

RABELO, Miriam C. Aprender a ver no Candomblé. **Horizontes Antropológicos**, v. 21, n. 44, p. 229-251, ano 2015.

RABELO, Marcela M. **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. UFPE, 2014.

RAMOS, Luciane Silva. Breves notas para pulsar. In. **Revista Claves**, volume 9, número 14, João Pessoa-PB, UFPB, 2020.

RESENDE, Fabiane de Oliveira. Pampa. In. BERND, Zilá (Org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo: Ed. da Universidade, 2007, pp. 499-505.

REILY, Suzel A.; TONI, Flavia C.; Hikiji, Rose Satiko G. **O Musicar Local**: novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto Temático Fapesp (Processo: 16/05318-7. Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). s/a.

RIETH, Flavia M. S.; LIMA, Daniel V.; BARRETO, Eric. S. B. Lida brabíssima?: a cultura da caça como constituidora da relação entre humanos e animais na pecuária extensiva no pampa brasileiro. *Teoria e Cultura*, v. 11, p. 81-91, 2017.

RIETH, Flavia; LIMA, Daniel Vaz; RODRIGUES, Vagner Barreto; HERRMANN, Miriel Bilhalva. “Aqui na lida é eu, a esposa e os cachorros”: trabalho familiar e saberes pecuários nos campos dobrados do Alto Camaquã. In. **Tessituras**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia da UFPel, Pelotas, RS, v7 n.1 jan-jun 2019.

RIZZON, Carlos Garcia. **Fronteiras da alma de um caudilho assinalado**: histórias e ficções de Antônio de Souza Netto. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS, 2011.

RODRIGUEZ, Manuela. Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Rosario (2007). In.: Alucín, S.; Biasatti, S. (Coord.). **Cruce de Tesis**. Publicación colectiva de Tesis de Grado para la Licenciatura en Antropología. Rosario: UNR Editora. E-Book, 2015.

RODRIGUEZ, Manuela. Estética de las culturas populares: repensando el vínculo arte/vida. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, 11 (24), 29-44, 2018.

RODRIGUEZ, Manuela. Performance en Antropología: contexto de surgimiento, apropiaciones y aplicación. In.: **Revista de la Escuela de Antropología**, Vol. XX, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2014.

RODRIGUEZ, Manuela. Representando a mi raza: los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe. In. CITRO, Silvia (comp). **Cuerpos plurales**. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos. Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.

ROSA, Naiane R. **Candombe Uruguiaio**: reflexões etnográficas sobre identidade e negritude a partir de uma *mama vieja* – Yully da Chaga. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança. Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, 2018.

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros**. Colección El Pasado Argentino. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958.

ROSSI, Vicente. Los Candombes. In. Cantos y Bailes de Negros, de Isidoro de María y Vicente Rossi. **Enciclopedia Uruguaya** nº 9, VII, Ed. Arca: Montevideo, 1968, pp. 321-330.

RUFINO, Luis. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUIZ, Viviana. Una mirada histórica: relevamiento bibliográfico, documental y testimonial - pasado y presente en el candombe. In. RUIZ, Viviana; BENA, Valentina; PICÚN, Olga; MÁRQUEZ, Daniel “Tatita”. **Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento de Candombe**. Montevideo: MEC, 2015.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In. **Anais do IX Encontro Anual da ABEM**, 2000, p. 19-26.

SANDRONI, Carlos. **O Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção**. Fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTANA, Tiganá. Ensaio inclinado ao tambor. In. **Revista Claves**, volume 9, número 14, João Pessoa-PB, UFPB, 2020.

SAUTCHUK, João Miguel M. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 1ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Uma terra só. Contos. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Linguagem de fronteira. In. **Revista Vox**, ano 3, nº 7, pp. 24-29, 2014.

SEGATO, Rita Laura. Um paradoxo do relativismo: discurso racional da Antropologia frente ao Sagrado’. In.: **Religião e Sociedade**, vol.16, nº.1-2, 1992.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. 4ª ed. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SERRARIA, Richard. **Mais Tambor Menos Motor e a Criação de Canções**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2017.

SEVERO, Fabián. Que palavra é “onde” na geografia da poesia? In. **Revista Vox**, ano 3, nº 7, 2014, pp. 10-12.

SEVERO, Fabián. **Viralata**. 2ª ed. Montevideo: Estuario Editora, 2018.

SILVEIRA, Flávio L. A. As complexidades da noção de fronteira, algumas reflexões. In. **Caderno Pós Ciências Sociais** - São Luís, v. 2, n. 3, jan./jun. pp. 17-38, 2005.

SIMAS, Luis Antonio. **Tantas páginas belas**: histórias da Portela. Rio de Janeiro: Coleção Cadernos de Samba, 2012.

SIMAS, Luis Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel C. Percepção e ambiente: aportes para uma epistemologia ecológica. In. **Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**. ISSN1517-1256, V. especial, março, 2013.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel C. Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 163-183, ano 2014.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel C. Diferentes aportes no âmbito da antropologia fenomenológica: diálogos com Tim Ingold. In: _____. (orgs.). **Cultura, percepção e ambiente**: diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. pp. 31-47.

STENGERS, Isabelle. **La propuesta Cosmopolítica**. Pleyade, n.14, pp. 17-41, julho-dezembro de 2014.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Série Caderno de Leituras n. 62. Chão de Feira, 2017.

STOLLER, Paul. **Sensuous Scholarship**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

STRATHERN, Ann Marilyn. The concept of society is theoretically obsolete – For the motion (1). In: INGOLD, Tim (Ed.). **Key debates in anthropology**. London; New York: Routledge, 1996. p. 60-66.

STRATHERN, Ann Marilyn. **O gênero da dádiva**: Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na melanésia. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

STRATHERN, Ann Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. Tradução de Iracema Dulley, Jamile Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

THORNTON, John. **A África e os africanos na formação do Mundo Atlântico: 1400-1800**. Rio de Janeiro. Elsevier, 2004.

TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. Tradução Pedro Castelo Branco Silveira. **Ilha – Revista de Antropologia**, 17 (1), p. 177-201, ano 2015.

TOREN, Cristina. The concept of society is theoretically obsolete – For the motion (2). In: INGOLD, Tim (Ed.). **Key debates in anthropology**. London; New York: Routledge, p. 72-75, 1996.

TURINO, Thomas. **Music as social life**: the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. 2ª ed. (Coleção Antropologia). Petrópolis: Vozes, 2013.

UNESCO. Educação: um tesouro a descobrir. DELORS, Jacques *et.al.* Relatório para a Unesco da Comissão Internacional sobre educação para o século XXI. Rio de Janeiro: UNESCO/Edições ASA/Cortez, 1998.

VEDANA, Viviane. Escutar no Som: gravação e edição de etnografias sonoras a partir de um paradigma ecológico. **ILHA**, v. 20, n. 1, p. 117-144, junho de 2018.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 133-140, Oct. 2001.

VERGES, María Luisa. Aspectos de la rítmica afro-uruguaya. En: **Boletín Interamericano de Educación Musical**, Nº 1, Santiago de Chile, 1983.

VIDART, Daniel, **El espíritu del carnaval**, Graffiti, Montevideo, 1997.

VILLELA, Alice; TONI, Flávia Camargo; MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de; GRUNVALD, Vitor. O musicar como trilha para a etnomusicologia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 73, p. 17-26, ago. 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Tradução Ângela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel. Sincopação do Mundo: Dinâmicas da Música e da Cultura - PGM 02. São Paulo: **UNIVESP TV** [S.l: s.n.], Ano: 17, jan. 2016.

Anexo 1: Caderno de imagens





































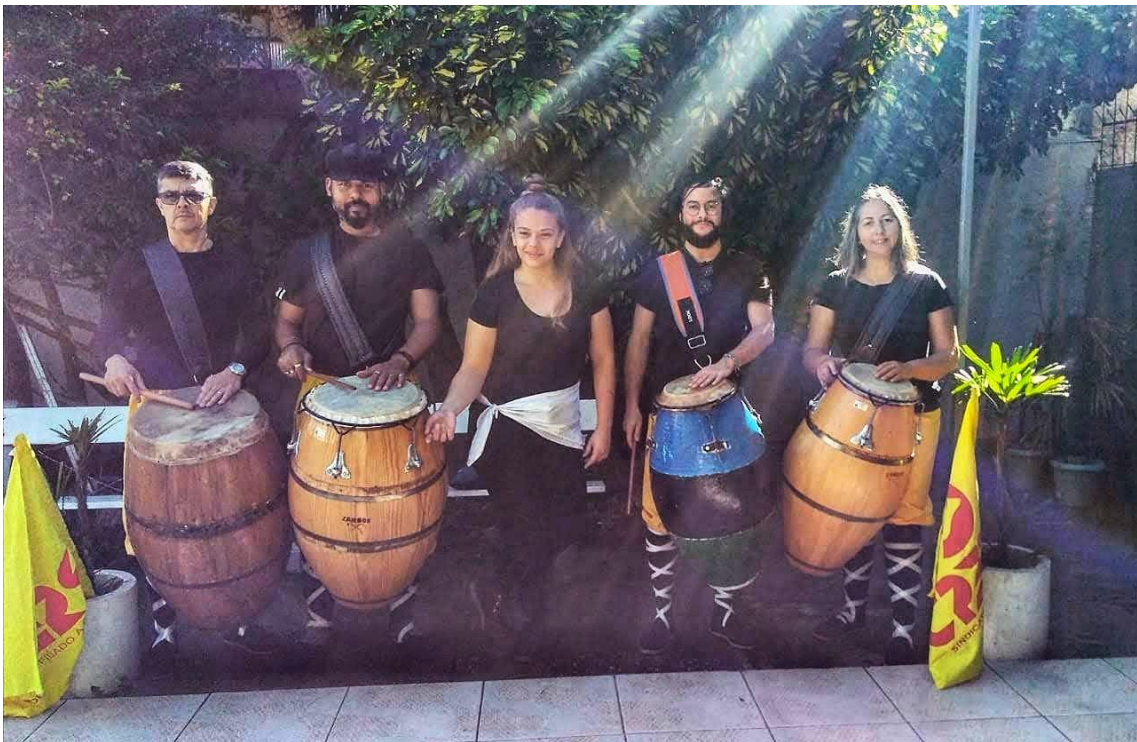








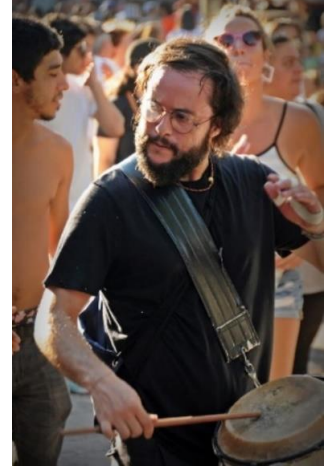














*Voy con la cara pintada, tambor templado
y el alma llena de sueños...*