

**UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA**  
**Tesis Licenciatura en Sociología**

**Afrodescendientes en Montevideo  
y Salvador de Bahía:  
cultura de resistencia en la calle**

**MARTINA SANGUINETTI**

**Tutor: Juan Carlos Cristiano**  
**Co-tutor: Marcelo Moura Mello**

**2016**

## **Agradecimientos**

A Juan Cristiano por el seguimiento desde el inicio de este proyecto hasta el último día.

A Marcelo Moura Mello, por su dedicación y disposición siempre.

A Felipe Arocena por la orientación durante dos años de taller, incluso durante el intercambio.

A Sebastián Aguiar por el apoyo y el consejo, y por siempre aportar desde otra mirada.

A Mariana Greif, por las hermosas fotos y por estar siempre tan cerca a tantos kilómetros de distancia.

A Maite Recalde por el diseño de la carátula.

A mis compañeros y compañeras de Colectivo Catalejo: Julia, Leonel, Juan, Camila, y Andrés colegas y amigos siempre presentes en este proceso.

A Daniel Pena, sociólogo referente y amigo, por leer y opinar, y sobre todo alentar.

A Kelly Leal, amiga baiana, por su corrección ortográfica en portugués.

A Bira Reis, locatario del Pelourinho, por su orientación y disposición.

A todos los amigos y amigas que estuvieron de alguna forma en este proceso.

A todos los entrevistados por su tiempo y voluntad.

Y sobre todo a mi familia por el acompañamiento y el aguante en las largas horas de trabajo.

## **Índice**

<b>1. Resumen</b>	<b>3</b>
<b>2. Palabras clave</b>	<b>3</b>
<b>3. Introducción</b>	<b>4</b>
<b>4. Antecedentes</b>	<b>6</b>
<b>5. Objetivos</b>	<b>10</b>
5.1. Objetivo general	10
5.2. Objetivos específicos	10
<b>6. Marco teórico</b>	<b>11</b>
6.1. Cultura, identidad, resistencia, movimientos sociales y rituales.	11
6.2. Etnia-raza, narración, multiculturalismo, democracia racial y reconocimiento.	15
6.3. Espacio, lugar y no lugar, apropiación, topofilia y carnaval.	19
<b>7. Hipótesis</b>	<b>22</b>
<b>8. Metodología</b>	<b>23</b>
<b>9. Contextualización</b>	<b>26</b>
<b>10. Análisis</b>	<b>31</b>
10.1. Salvador de Bahía	32
• Africanidad	32
• Resistencia, discriminación y lucha	33
• Espacio público y territorialidad	36
• Proyectos sociales	38
• Carnaval	39
10.2. Montevideo	41
• Orígenes y cuestión étnico racial	41
• Resistencia	43
• Ritualidad	44
• Espacio público y territorialidad	46
• Carnaval	49
<b>11. Conclusiones</b>	<b>51</b>
<b>12. Bibliografía</b>	<b>58</b>
<b>ANEXO I: Guión de entrevista</b>	<b>63</b>
<b>ANEXO II: Transcripción de entrevistas, Salvador de Bahía.</b>	<b>64</b>
Ivan Santana	64
Emanuel Magno	67

Jorge Sacramento	71
Jackson Nunes	77
Adriana Portela	83
Mario Pam	88
<b>ANEXO III: Transcripción de entrevistas, Montevideo.</b>	<b>94</b>
José “Perico” Gularte	94
Waldemar “Cachila” Silva	100
Aníbal Pintos	106
Roberto Righi	112
José “Popeye” Rivero	118
Fernanda Bértola	125
Hernán Penedo	131
Gastón Colmán	136
<b>ANEXO IV: Codificación de categorías</b>	<b>141</b>
Africanidad - Origen	141
Resistencia	145
Espacio público	147
Territorialidad	151
Ritualidad	155
Proyectos sociales	159
Movimientos sociales	163
Integración racial	165
Blanqueamiento	168
Tensión cambio-permanencia	171

## **1. Resumen**

Este trabajo busca abordar manifestaciones culturales de los afrodescendientes en Montevideo y en Salvador de Bahía a través de un estudio comparativo centrado en dos expresiones artísticas musicales que toman los espacios públicos: candombe y blocos afro. ¿Por qué utilizan como escenario el espacio público y cómo se relacionan los sujetos involucrados en estos fenómenos con el territorio? ¿Se trata de manifestaciones meramente artísticas? Partiendo de la base de que estas expresiones están íntimamente ligadas en la dimensión etno-racial y ponen en escena símbolos, prácticas y elementos musicales asociados a la cultura afro, se realiza una indagación y comparación entre ambas.

## **2. Palabras clave**

Afrodescendencia, cultura, movimientos sociales, territorialidad, espacio público, música, percusión, candombe, blocos afro.

### **3. Introducción**

El presente proyecto se presenta en el marco de una investigación que indaga sobre dos tipos manifestaciones artísticas y culturales que suceden en el espacio público en Montevideo y Salvador de Bahía. El objetivo principal es realizar un estudio comparativo entre ellas, partiendo de la base de que ambas escenifican símbolos, prácticas y cuestiones musicales asociadas a la cultura afro, con los tambores como elemento central. La inquietud por investigar en el área surge de mi experiencia de realizar un intercambio estudiantil en Salvador de Bahía, Brasil, donde pude observar la existencia de muchas similitudes entre el candombe uruguayo, más cercano a mi cotidianidad y las manifestaciones bahianas.

Se toma como puntapié la idea de que en ambos países y por distintas razones, la población afrodescendiente ha sido históricamente relegada en varios aspectos, siendo en ambos países y según contextos invisibilizada y/o excluída. A partir de esto, en el capítulo 9 (Contextualización), se indaga en datos cuantitativos tomados de los censos de Uruguay y Brasil, que arrojen luz sobre elementos comunes y diferentes, con un enfoque descriptivo de la población en cuestión.

Como es sabido, en ambos países el aporte de lo afro ha sido inconmensurable en el plano cultural, razón por la que los movimientos artísticos, más puntualmente musicales de percusión, son parte central de la investigación. Para el caso uruguayo es indiscutible que el ritmo africano por excelencia es el candombe, que se manifiesta en las calles todas las semanas según la comparsa, siendo su fiesta central las *Llamadas de carnaval*. En el caso de Brasil existen incontables ritmos africanos y sus posteriores misturas con otros ritmos. Sin embargo, esta investigación se centra en el ritmo del samba reggae, y su presentación en los blocos afro, que se manifiesta en los espacios públicos de Salvador de Bahía, muy ligada a elementos religiosos y al igual que el candombe, al carnaval. Como ritmo carga con una historicidad de la cultura negra muy fuerte, y es derivado de los afoxés, conocidos como “*candomblé das rúas*”.

Se busca indagar en torno a ambos como movimientos con fuertes orígenes africanos, tratando de establecer puntos en común y remarcar las diferencias. Para ello mi investigación se centra en los protagonistas. A partir de algunas dimensiones y conceptos previamente establecidos se presentará el análisis de entrevistas realizadas en ambas ciudades de forma separada (Capítulo 10). A su vez, se abordan algunas categorías que surgen a partir del análisis y que resultan relevantes para el mismo.

Para cada caso se analiza en primera instancia cómo operan la dimensión racial y los orígenes africanos en cada caso. Ligado a esto se aborda la idea de resistencia, elemento que se presenta como central en los discursos, aunque de formas distintas para cada ciudad. A partir de esto, se entienden estas manifestaciones como movimientos sociales debido a su cercana relación con la lucha por el reconocimiento. Posteriormente, se coloca el foco en el aspecto de estos fenómenos que se desarrolla en el espacio público, tratando de establecer algunas categorías que puedan aportar a la construcción de conocimiento, desde su carácter común de manifestaciones callejeras y urbanas. Ligado a esto, se observa la naturaleza territorial de estas expresiones, que presentan cuestiones comunes y diferenciales en cada ciudad. Finalmente, se abordan cuestiones relacionadas específicamente al carnaval y a los cambios y permanencias del mismo, cerrando el análisis para dar paso al Capítulo 11: Conclusiones.

En nuestro país existen varias investigaciones en torno al candombe y a los afrodescendientes. Para el caso brasileño, las investigaciones suelen centrarse en el plano religioso de estas manifestaciones. Entendiendo que el tema de los afrodescendientes necesita seguir siendo objeto de abordaje académico es que planteo que esta exploración podrá ser de gran aporte. A su vez, resalto lo interesante de una comparación binacional, ya que permite visualizar puentes entre culturas que parecen ser tan lejanas.

#### **4. Antecedentes**

En la búsqueda de trabajos similares, no logré dar con ningún antecedente que tratara de forma comparativa estas manifestaciones u otras entre ambas ciudades. Sin embargo, sí existen para cada país algunas investigaciones directamente ligadas a los temas tratados en este trabajo.

En Uruguay, desde la inclusión en el último Censo del Instituto Nacional de Estadística de la pregunta sobre autoidentificación racial, se cuenta con información cuantitativa sobre estas poblaciones que antes se desconocía. A partir de ello es que surgen también varios estudios que parten de esos datos para analizar y caracterizar específicamente la población negra de nuestro país. Esta posibilidad de acceso a la información no se daba desde el Censo de 1852, durante el cual aún existía la esclavitud.

Hasta 2011, los estudios sobre el tema fueron más bien de corte cualitativo, salvo algunas encuestas, como la ECH ampliada, que incluyó algún módulo sobre el tema racial. Es por eso que la inclusión en el Censo de esta pregunta abre grandes posibilidades a la hora de estudiar estas poblaciones, ya que evidencian las desigualdades sociales que esta población minoritaria sufre en varias áreas.

Existen en nuestro país varios estudios sobre las minorías afrodescendientes y sobre el candombe específicamente. Sin embargo, es un tema relativamente reciente dentro de las ciencias sociales que ha adquirido visibilidad en los últimos tiempos, pero cuyo abordaje no deja de ser necesario.

Sandra Sande (2006) en su monografía de grado, estudia la colectividad afrouruguaya y la relevancia del candombe en la misma, centrándose en aspectos de identidad cultural y elementos que hacen al racismo.

Juan Carlos Cristiano (2008) en su tesis de grado, aborda el tema desde una metodología cualitativa, y desde la perspectiva de la identidad cultural. Tomando a esta población como minoría étnica, parte de la base de que sufren como consecuencia de la discriminación histórica, grandes diferencias económicas, laborales, educativas y sociales con el resto de los habitantes. En este trabajo aparece el candombe como manifestación cultural central, pero a su vez como la única que se visibiliza desde la perspectiva general de los uruguayos. Por otro lado plantea que se manifiestan tensiones entre la homogeneidad y heterogeneidad de la población uruguaya desde la construcción



de la visión de la misma. Esto se relaciona a su vez con la necesidad de autodefinición y construcción de identidad de los afrodescendientes, la cual entiende, ha pasado a ser una identidad proyecto.

Por otra parte, Javier Vicente (2002) realizó su monografía final centrándose en cuerdas de tambores en Montevideo, indagando sus valores y conductas. Este trabajo tiene relación directa con el presente proyecto ya que toma la ciudad como categoría de análisis por tratarse del espacio donde se desarrollan estos fenómenos culturales.

Uno de los principales planteos de Vicente (2002: 28) es que existe cierto “blanqueamiento” de las cuerdas de tambores, en las cuales participan grandes porcentajes de personas blancas. Por otro lado destaca la fuerte identidad que el candombe genera, vinculada fuertemente al barrio, y contrastada con el “otro”. A su vez, establece cierta relación entre el candombe y las fiestas dionisiacas, en contraposición a los valores de la racionalidad moderna, elementos que pueden ser interesantes a tener en cuenta en esta investigación.

Otra monografía en el área de la sociología con la que se puede establecer una relación directa, es la realizada por Lil Natalia Vera (2011), que analiza la incidencia del racismo en la construcción de identidad entre los afrouruguayos. Además de cuestiones de resistencia, aparece en este trabajo mucha referencia al candombe como elemento identitario primordial.

La publicación más reciente que funciona como antecedente reciente de esta investigación, es la realizada por el MEC (2015), a partir de la declaración de UNESCO del candombe como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Este libro reúne investigaciones en torno a la historia y la cultura actual del candombe, desde miradas antropológicas, musicales e históricas.

Un antecedente que resulta interesante y que tiene varios puntos en común con este trabajo, es la tesis de doctorado de Virna Plastino (2011), antropóloga formada en Rio de Janeiro, que aborda los tambores de Ansina en el barrio Palermo. Por un lado, resulta relevante la visión desde el punto de vista de una brasileña. A pesar de que la comparación no esté entre los objetivos de su investigación, la autora hace reiteradas referencias a elementos de la cultura afro-brasileña asociada a cuestiones del candombe. Entre ellas, aparece la tensión por la cooptación de las manifestaciones propias de los grupos afrodescendientes por una élite blanca dominante, que las coloca como símbolos de la cultura nacional. La autora realiza una etnografía profunda centrada en relaciones

familiares en un territorio concreto, pero a pesar de ello no dejan de surgir como relevantes los elementos políticos y de lucha que la comunidad del candombe posee y lleva adelante.

Teniendo en cuenta que la mayoría de estos estudios abordan el tema desde la perspectiva de la identidad cultural, resalto el aporte de este trabajo en el entendimiento del candombe como forma de resistencia y parte de la lucha por el reconocimiento, que trasciende la comunidad específicamente afro.

Dando paso a los estudios brasileños, traigo el aporte de la tesis de posgrado de Flavia Mateus Rios “Institucionalização do movimento negro no Brasil contemporâneo” (2008), que realiza una recopilación de los acontecimientos importantes del proceso. En muchos casos hace referencia a la música como elemento central de las manifestaciones culturales que desde una perspectiva gramsciana hacen parte importante de cualquier movimiento social.

Otra investigación que aporta al tema en cuestión es la realizada por el Ceafro (2009), Centro de estudios Afro-Orientais, sobre el movimiento negro en Bahía. Esta investigación presenta a Salvador como la ciudad más africana del mundo fuera de África, que “respira cultura negra”. Por otra parte evidencia la existencia de un racismo institucionalizado.

En lo específicamente musical es relevante el aporte del artículo de Jeff Packman (2010) que aborda desde una perspectiva antropológica la interacción entre la música y el público en las calles de Bahía. Por más de que no trate específicamente los blocos afro, deja evidenciado el gran peso de la música en los espacios públicos de la ciudad, especialmente para el caso del carnaval, que caracteriza como participativo e inclusivo en contraposición con el de Río de Janeiro. Cabe resaltar el carácter comparativo de este trabajo. También hace énfasis en el peso de la influencia africana, destacando la participación de la población negra en la música.

Otra investigación de gran aporte es la realizada por Menezes (2005) que indaga en torno a los ritos musicales religiosos como espectáculo, donde el escenario principal son las calles y los denominados *terreiros*, donde resulta inseparable la música de lo religioso.

Si tomamos en cuenta lo relacionado a los blocos afro, cabe presentar el trabajo de Augusto de Sá Oliveira (2000) “Música e cultura popular: Olodum, Pelourinho e Imaginario” que investiga en torno a la creación musical de este bloco afro y su historia en el contexto territorial del barrio, y cómo esto valoriza la cultura afro-bahiana modificando el imaginario colectivo. La técnica principal

de esta investigación es el análisis de discurso en las letras de la banda, centrado en las referencias al barrio.

Otro trabajo que tiene conexiones con el tema, es el de Franco y Costa (2010) que aborda el proceso por el cual los movimientos culturales asociados a la música en Salvador de Bahía permiten ampliar posibilidades y reconocimiento a poblaciones consideradas como marginalizadas. Según los autores, se tratan de procesos a través de los cuales estas poblaciones logran valorizarse, y contactarse con sus raíces raciales en torno a lo histórico y lo cultural. Esta publicación aborda el tema teniendo en cuenta la categoría territorio, como parte del imaginario y de la construcción de significados, de la diferenciación entre ellos y nosotros, así como asociado a valores tanto materiales como éticos, espirituales y afectivos.

A nivel internacional, existe un artículo en la revista Nacla (2004), llamado “Reinventing Blackness in Salvador” y escrito por Marcio Siwi, que relata brevemente la historia del bloco Olodum y cómo ha contribuido a la construcción de identidad y de conciencia negra en la ciudad de Salvador de Bahía.

Finalmente, me parece interesante referenciar el artículo de Antonio Tosta (2010) que examina el rol de los blocos Olodum e Ilê Aiyê en promover el activismo contra el racismo entre la comunidad afro-brasileña, enfocado en los proyectos sociales de estos movimientos.

Frente a esta revisión bibliográfica, es que destaco la importancia del aporte de este trabajo a la formación de conocimiento en sociología. Teniendo en cuenta la inexistencia de trabajos comparativos es que resalto el carácter innovador de una investigación que busca aproximar dos culturas que pueden parecer lejanas pero presentan varias cuestiones en común. Principalmente resulta relevante en torno a la valorización de las manifestaciones artísticas y culturales como herramienta de lucha y reivindicación, en este caso en aspectos raciales.

A su vez, la investigación aporta a la construcción de conocimiento sobre la cultura y sobre el movimiento afro en Latinoamérica, evidenciando la existencia de herramientas y caminos comunes de lucha.

## **5. Objetivos**

### **5.1. Objetivo general**

Realizar una comparación entre las principales manifestaciones musicales de la cultura afro en Montevideo y Salvador de Bahía, buscando establecer elementos en común y diferencias entre ambas.

### **5.2. Objetivos específicos**

- Describir de forma sintética las condiciones en las que viven los afrodescendientes en Salvador de Bahía y Montevideo.
- Comprender cómo se significa el espacio público y cómo se relacionan los sujetos con el territorio donde se manifiestan estos movimientos artísticos.
- Indagar en la conexión entre ambas manifestaciones, tanto desde la dimensión territorial como de otros elementos que surjan a partir del campo.
- Explorar en el aspecto étnico-racial y de la discriminación, como contracara de la idea de movimiento social, intentando comprender cómo se manifiesta en lo concreto para el caso de los fenómenos artísticos en cuestión.

## **6. Marco teórico**

Para abordar el tema propuesto, partiremos de algunas categorías teóricas que detallaré a continuación, y que serán de gran utilidad a la hora del análisis. En primer lugar, desde lo teóricamente más global, expondré las ideas de cultura, identidad y rituales, y algunos conceptos que surgen de las mismas, desde la perspectiva de autores como Geertz, Castells, y Durkheim, entre otros.

La siguiente sección del desarrollo teórico abordará cuestiones de etnia-raza, multiculturalismo, y la idea de reconocimiento, de la mano de Kymlicka, Arocena, Honneth, Fraser y Bhabha. Ligado a esto se discutirá la noción de democracia racial acuñada por Gilberto Freyre, que tanto pesó a la hora de la construcción de los estados nación latinoamericanos, y que hoy tiene grandes detractores. Para ello se tomará como referencia un artículo del brasileño Marcio Aguiar, y algunos autores más.

Finalmente, dentro de la dimensión del espacio público, abordaremos nociones de lugar, espacio y apropiación (Augé, Filardo y otros autores); y profundizando en la idea de topofilia desarrollada por Yory. A su vez, se abordará la noción de fiestas populares y carnaval desde la visión de Bajtin.

### **6.1. Cultura, identidad, resistencia, movimientos sociales y rituales.**

Con un abordaje desde la sociología de la *cultura*, la entenderemos a partir de la perspectiva de Clifford Geertz, es decir, como una trama de significaciones socialmente establecidas en las que el hombre se inserta, las cuales desde la búsqueda del investigador deben intentar comprenderse e interpretarse (1990: 20). En este sentido, la cultura no puede verse como realidad superorgánica en sí misma ni como esquema de conducta de un grupo concreto, sino que debe ser abordada a partir de una descripción densa. Esto significa no solamente describir superficialmente sino interpretar: “*desentrañar las estructuras de significación (...), determinar su campo social y su alcance*”, teniendo en cuenta que las mismas se encuentran muchas veces superpuestas o enlazadas, y que son extrañas, irregulares y no explícitas, siendo tarea del investigador tratar de entenderlas (1990: 24). Geertz destaca la importancia de no reificar la cultura como realidad superorgánica conclusa en sí misma, ni pretender que existe solo en las conductas, es decir, reducirla. En el entendido de que la cultura es un contexto dentro del cual se

pueden describir los fenómenos es que abordaremos tanto los blocos afros como el candombe como parte de la cultura.

Siguiendo esta línea y en el entendido de que tanto el candombe como el samba reggae son expresiones culturales que hacen parte primordial en la formación identitaria colectiva de las poblaciones afro en ambos países, no podemos dejar de lado el concepto de *identidad* como organizadora de sentido, y ligada a la cultura planteada por Castells: “*Por identidad, en lo referente a los actores sociales, entiendo el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido*” (Castells, 2001: 28). Para el autor, la pluralidad dentro la cual la identidad se rige, es también una fuente de tensión y contradicción en la esfera social.

Otro concepto expuesto por Manuel Castells es el de identidad de *resistencia*. Entendiendo de que la construcción de identidad está signada por las relaciones de poder contextuales, el autor diferenciará tres tipos: legitimadora, proyecto y de resistencia. Esta última es “*generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones/ condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación, por lo que construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad*” (Castells, 2001: 30). Según el autor, muchas veces este tipo de identidad genera expresiones que denominará de “*la exclusión de los excluidos por los excluidos*”, que se relaciona directamente con una identidad defensiva “*invirtiendo el juicio de valor mientras que se refuerza la frontera*” (2001: 31). En el desarrollo del trabajo podremos caracterizar algunas de las manifestaciones que estudiamos como identidades de resistencia, pero también se presentarán algunos rasgos de las identidades proyecto.

Las identidades proyecto implican la construcción de una nueva identidad que busca transformar la estructura de la sociedad, y redefinir el lugar de los actores en la misma, a través de los materiales culturales de los que disponen. Esto se relaciona directamente con la búsqueda de nuevas identidades a través de la valorización de la cultura afro, ligado a la noción del reconocimiento que abordaré más adelante.

Otro elemento que es abordado por Castells es el referido a los *movimientos sociales*, categoría que emerge y se torna central en el trabajo como forma de acción de estas identidades, por lo que es importante tener en cuenta. Para entenderlos desde este punto de vista, es central la

idea de globalización, proceso por el cual se pierde el control sobre varios niveles de la vida de las personas, y a partir del cual surgen las resistencias y las alternativas a este nuevo orden global (2001: 92), en forma de diversos movimientos sociales, que son en algunos casos embriones de cambio social.

El autor, para caracterizar ciertos movimientos específicos, toma como referencia teórica los planteos de Alain Touraine, quien los clasifica mediante tres grandes principios. Para Touraine, todo movimiento presenta una identidad, un adversario y un objetivo (Touraine en Castells, 2001: 93).

Si tomamos esta cultura como una cultura de resistencia (Castells), podemos citar el artículo “*A cor do axé*” de los brasileños Rita de Cássia Amaral y Vagner Gonçalves da Silva (1993). Los autores, analizando los terreros de candomblé, afirman que éstos son puntos estratégicos de afirmación de la identidad cultural, junto con la música y la comida, todos perseguidos por el propio Estado en su momento, y símbolos de resistencia. Su supervivencia y actual nivel de acción política, han tornado la misma cultura una forma de luchar, a través de la construcción de identidad. Según los autores “*para isso, é preciso selecionar códigos, valores, mitos e símbolos que possam servir de patrimônio comum que, fornecendo uma auto-imagem positiva do grupo, serviria também de escudo contra as investidas deteriorantes dos grupos antagônicos e dominantes*” (Silva y Amaral, 1993: 117). Podríamos afirmar que en este caso la música funciona como el patrimonio común que permite la resistencia de estos grupos, ligado directamente a la idea de identidad, adversario y objetivo de Touraine.

Las manifestaciones a estudiar, son entendidas por autores como Arce (2008), como representaciones de una memoria colectiva, que permitió la afirmación de identidades particulares, posicionándose así en contra del proyecto político que promovió una única identidad nacional, existente tanto en el Uruguay como en Brasil. Esto a su vez, conjuga lo identitario con lo territorial.

Con respecto a la cuestión de la identidad, y en relación directa con el aspecto territorial, sobre el cual volveremos más adelante, García Canclini la entiende como un espacio (país, ciudad, barrio) donde lo compartido es intercambiable: “*En estos territorios, la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos*” (García Canclini, 2010: 183). Quienes no comparten ese territorio son los otros, los

diferentes. Para Canclini, las culturas híbridas se dan en los nuevos contextos globalizados, y en ella operan también las relaciones de poder, idea que comparte con Homi Bhabha, autor que se abordará en la segunda parte.

En la búsqueda de abordar estas manifestaciones culturales, se intentará hacerlo en primer lugar desde una breve revisión histórica, justificada en lo planteado por Emile Durkheim: “*Las representaciones colectivas son el producto de una inmensa cooperación que se extiende no solo en el espacio, sino también en el tiempo; para construir las, una inmensa multitud de espíritus diferentes ha asociado, mezclado y combinado sus ideas y sus sentimientos (...); su experiencia y su saber*” (Durkheim, 1993: 51). Partimos del entendido de que los individuos que participan de estos movimientos comparten sus representaciones colectivas construidas y sostenidas en el tiempo a través de sus rituales, otro concepto que el autor trae.

El autor se refiere a los *rituales* religiosos, en los contextos de las sociedades primitivas, pero puede aplicarse a nuestro estudio tanto por los orígenes como por las características de los fenómenos a estudiar, razón por la cual lo dejaremos claro: “*Los ritos son maneras de obrar que nacen solamente en el seno de grupos reunidos, y que están destinados a suscitar, mantener o renovar ciertos estados mentales de estos grupos*” (Durkheim, 1993: 41). Cabe destacar aquí lo importante de la periodicidad de estos ritos, con el fin de mantener la conciencia colectiva de los grupos, además de celebrar los valores en común. Originalmente el candombe tenía que ver con “*ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen*” (Ferreira, 1997: 36). El samba reggae, por otra parte, tiene origen en la religión del candomblé. En este sentido, podremos ver que ambas manifestaciones poseen carácter de ritual.

Por otra parte, cabe traer a colación los planteos de Mariza Peirano (2003) en torno al concepto de ritual. La autora resalta la importancia de descartar la idea de ritual como un fenómeno arcaico, noción que nace de la falsa dicotomía entre la vida racional y la espiritual. Entiende, al contrario, que los rituales se dan en todos los tipos de sociedades de formas diferentes, como un acontecimiento especial, que apunta representaciones y valores, revelando y resaltando lo que determinado grupo tiene en común. A su vez, reivindica la necesidad de una noción de ritual no anticipada, sino aprendida en el trabajo de campo, idea que retomaré en la metodología. De todas formas, se apunta como elemento central la concepción de ritual como un sistema de comunicación simbólica, en un sentido performativo.



En su texto “*Rituais ontem e hoje*” (2003) la autora revisa la forma en que el concepto de ritual ha sido abordado desde la antropología a través de la historia y en sus diferentes etapas e intentos por clasificarlo. Para ello retoma a Durkheim, y destaca desde su visión la idea de ritual como ideas y valores que asumen connotación religiosa, no necesariamente con respecto a dioses o a lo sobrenatural, sino como hecho social. Otra visión que aborda y que viene al caso, es la de Victor Turner, que observó en el ritual la utilidad de explicitar ambigüedades de la estructura social, y de resolver problemas (Turner en Peirano, 2003: 36). Peirano toma como ejemplos de rituales dos manifestaciones directamente ligadas a esta investigación: el carnaval y las marchas políticas. Incluso las equipara en algunos niveles a fenómenos como marchas militares y procesiones religiosas, marcando la difusa frontera entre lo religioso y lo político para algunos ejemplos concretos, a través de los cuales los rituales permiten la construcción de nuevas legitimidades, permitiendo el pasaje de la ideología a la acción, y rediseñando en algunos casos cuestiones territoriales.

## **6.2. Etnia-raza, narración, multiculturalismo, democracia racial y reconocimiento.**

Se tendrá en cuenta la idea de *raza* como construcción social por su gran peso en el tema de investigación. Como afirma Arocena: “*Si bien (...) no hay manera de diferenciar biológicamente razas humanas, también es real que el color de la piel sigue siendo un importante elemento para la identidad de este grupo, por la forma en cómo son visualizados por el resto de la sociedad*” (Arocena, 2013: 147). Tomando la perspectiva de Quijano, tendremos en cuenta que en América Latina, desde la conquista, ha existido una visión de la raza que otorgó legitimidad a los conquistadores, naturalizando la concepción de inferioridad de los pueblos originarios y sus rasgos (Quijano, 2000: 203). Esto puede aplicarse a su vez para el caso de la raza negra que fue en los orígenes de la conquista esclavizada e inferiorizada. Por más que sea un discurso hoy día rechazado, tiene una carga simbólica desde la idea de democracia racial que influyó fuertemente en la construcción de los Estados Nación y que persiste hasta la actualidad.

Para este trabajo se utilizará el concepto de *etnia-raza* en el entendido de que, en la construcción de identidad tanto de los afro-uruguayos como afro-brasileños, operan al mismo tiempo el color de piel y cuestiones relacionadas a tradiciones culturales comunes.

Desde la teoría poscolonialista, Homi Bhabha (1990) entiende la nación como una *narración* construida históricamente, lo que condice con lo planteado sobre la construcción

simbólica del Estado Nación. Como toda narración, tendrá un narrador, y para el caso de América Latina han sido siempre los colonizadores. Lo interesante de la idea de Bhabha es cómo en el discurso colonial se da una ambivalencia, en la que unos se construyen a través de la visión de los otros. Esto funciona claramente en el caso de la música tanto para Uruguay como para Brasil, ambos países cimentados desde la narración de los colonizadores europeos, pero que toman elementos de la cultura negra como centrales en su construcción, planteándose esta ambivalencia de la que hablamos, que es de alguna forma paradójal.

Como plantea Arocena, retomando las ideas del canadiense Will Kymlicka *“El multiculturalismo es una teoría y una política que tiene como objetivo acercarse a la coexistencia pacífica y sin discriminación de (...) múltiples culturas”* (Arocena 2012: 13). Lo importante a destacar es que además de la coexistencia, implica por parte del Estado un reconocimiento de la misma, una existencia de representación política y un ajuste de políticas que la acompañe, en camino de una redistribución económica. Reconocimiento, representación y redistribución, son entendidas como las tres R necesarias para el multiculturalismo. A su vez, otro elemento que resulta esencial para que el multiculturalismo “funcione” es el mutuo respeto de las distintas culturas que conviven en un territorio, desde todas las perspectivas.

Otro autor que vale la pena traer a colación desde la perspectiva multiculturalista es el jamaicano Stuart Hall. Para Hall, esta corriente surge a partir de la intensificación de las sociedades multiculturales, sobre todo desde la posguerra, donde la cuestión multi-cultural asume el centro del escenario de la confrontación política, ligado al fenómeno poscolonial y a partir de la Guerra Fría, la globalización y como su contracara, el localismo. El autor defiende el término multiculturalismo entendiéndolo como *“una variedad de estrategias y procesos políticos que están inconclusos”* (2010: 584). Hall distingue entre varios tipos de multiculturalismo según lo que respalda: pluralista, comercial, corporativo, crítico, etc. Entiende que ha sido objetado por distintas corrientes ideológicas en servicio de sus intereses.

Por otro lado, el autor brasileño Guimarães, realiza un abordaje crítico del multiculturalismo, en el cual propone que puede ser interpretado de varias maneras: como respuesta estatal a movilizaciones étnicas, producto de las propias reformas neoliberales; como medio de las élites políticas para reconquistar legitimidad, y como forma de deslegitimar demandas más radicales que podrían atentar contra el orden económico. De todas formas, entiende que el reconocimiento obtenido o no, depende de las circunstancias locales e

internacionales. Entre estas últimas, reconoce el fin de las dictaduras en el Cono Sur, el neoliberalismo económico, la expansión del multiculturalismo en Norteamérica, la lucha por los derechos humanos en ascenso en la agenda internacional, y la importancia de la ecología medio ambiente, diversidad biológica y cultural. Según Guimarães “*o multiculturalismo está para o neoliberalismo assim como a democracia racial esteve para o nacional-desenvolvimento*” (2006: 276).

La noción de *democracia racial* fue principalmente presentada por Gilberto Freyre, cuya gran premisa fue que las grandes brechas sociales debido a la etnia-raza no existían, debido a la miscigenación, siendo el Brasil una sociedad sin barreras raciales para la ascensión social de los negros (Freyre en Aguiar, 2008: 116). Esta teoría fue la base de la construcción del Estado y la nacionalidad en el Brasil. Su visión fue fuente de fuertes críticas por parte del movimiento negro, que la entiende como una ideología racista que negaba el racismo, y hoy día es considerada como un mito. Sin embargo, según Guimarães (2006: 269), los mitos no son ilusiones, sino que forman parte del imaginario colectivo de los pueblos, de su simbología y sus políticas económicas y sociales, por lo cual haber negado por tantos años el racismo, hace que hoy esté incluso más institucionalizado. Esto condice con la idea de narración de Bhabha, que fue expuesta previamente.

En este mismo sentido, surgen en respuesta a la propia noción de democracia racial, los movimientos en defensa de las comunidades negras. Abdias do Nascimento, líder del movimiento negro expone: “*Naturalmente, cualquier cosa que se dirija contra el status quo corre peligro. Pero los negros corren peligro desde el instante en que nacen. No teman por el rótulo de ‘negro racista’ porque el resultado de la intimidación es la docilidad. Nuestra experiencia histórica nos muestra que el racismo antirracista es el único capaz de eliminar la diferencia de razas*” (Do Nascimento en Arocena, 2012: 211).

Esta idea de racismo antirracista, que aparece como una dimensión de la investigación, puede ligarse con la expuesta anteriormente sobre la exclusión de los excluidos por los excluidos que plantea Castells, así como la idea de identidad defensiva, y la noción de enemigo del movimiento social de Touraine. A su vez, puede evidenciarse la resistencia, para la cual, según Silva y Amaral (1993) la religión y la música son piezas claves y espacios privilegiados, por lo que tienden a querer mantenerse, lo que hace comprensible la existencia de una posición contra la participación de blancos. En este mismo sentido, sobre esa resistencia, Agier (1992)

entiende que existe una necesidad de los movimientos negros de delimitar la “pureza”, la cual constituye una medida de poder tanto hacia dentro como hacia fuera del universo en cuestión, y que será una dimensión presente en el análisis de este trabajo.

Honneth (1992) diferencia dos modelos de conflicto: uno utilitarista, signado por intereses y orientado a fines, generalmente económicos. El segundo modelo de lucha, está constituido por la moral, ligado a cuestiones de integridad psíquica a partir del sentimiento de menosprecio y de injusticia, y es el que el autor designa como lucha por el *reconocimiento*. Desde la perspectiva de del autor de que el ser humano existe solamente en sociedad, es que el reconocimiento, como proceso intersubjetivo en todos sus niveles, se vuelve esencial y necesario para dicha existencia. Esta idea del reconocimiento recíproco y a partir del mismo, la autorrelación, es un supuesto básico en toda la teoría del autor, que parte de lo planteado anteriormente tanto por Hegel como por Mead, y que se relaciona directamente con la idea de identidad. A su vez implica tres esferas que evidencian algunos elementos planteados por el multiculturalismo: dedicación emocional, derecho y valoración social. El menosprecio, como contracara del reconocimiento, puede ser a su vez motivador de la lucha. Esto puede ser nuevamente ligado a la visión de Touraine con relación a la idea de objetivo de los movimientos sociales. Si entendemos las manifestaciones a estudiar como movimientos sociales, podremos ver varias de estas cuestiones en juego.

El menosprecio, como tipo de discriminación, además de desatar motivos para la lucha, puede relacionarse directamente con la idea de orgullo. Según el autor Michel Agier, la discriminación y el orgullo son dos caras de la misma moneda, en la cual las manifestaciones culturales tienen un peso importante. Agier (1992: 104), hace referencia a cómo el movimiento negro bahiano permanece dentro del terreno de las relaciones sociales racializadas, invirtiendo los valores atribuidos a los términos. El ejemplo más claro es el de la palabra “negro”, símbolo de menosprecio en la época de la esclavitud, y actual bandera de los movimientos sociales. Según el autor, la cultura es la principal arma de lucha de los afro-bahianos. Este doble uso de la palabra “negro”, podrá relacionarse con los planteos de Bhabha y su noción de ambivalencia, que como vemos, atraviesa el marco teórico transversalmente.

Volviendo sobre la noción de reconocimiento, podríamos decir que según Honneth, el reconocimiento está ligado indefectiblemente a la redistribución económica, ya que el modelo de lucha que éste implica no sustituye al utilitarista, sino que lo complementa. Sin embargo, la autora Nancy Fraser (1997), plantea que reconocimiento y redistribución deben tratarse y

abordarse analíticamente de forma separada, a pesar de ser dos caras de la misma moneda, no pudiendo existir uno sin el otro. Fraser discute con la teoría del multiculturalismo, entendiéndola como una política afirmativa de reconocimiento, y planteando como alternativa la idea de deconstrucción como situación ideal en la que se busque modificar las estructuras de la matriz cultural que permiten los problemas de reconocimiento, y no solamente atacar las consecuencias de ello.

### **6.3. Espacio, lugar y no lugar, apropiación, topofilia y carnaval.**

Como categoría central aparecerá el espacio donde se desarrollan estos movimientos. Marc Augé define desde la antropología el concepto de *no lugar*, como ciertos espacios donde reina el anonimato (transporte público, centros comerciales), pero que también dependen de la relación que los individuos establecen con este espacio. Según Augé estos lugares crean una “contractualidad solitaria” (Augé, 1993: 98). Muchas plazas, calles, etc., cumplen con características de estos no lugares. El autor también diferencia el concepto de *espacio* y *lugar*, planteando que para pasar de una noción a la otra es necesario un proceso de apropiación. Tanto el samba reggae como el candombe pueden ser procesos de apropiación en los que un no lugar puede pasar a ser un espacio, desde esta perspectiva.

Verónica Filardo, en su trabajo “Miedos urbanos y espacios públicos en Montevideo” entiende que el término público se refiere al libre acceso, pero implica también la “publicación”, es decir, la exhibición de identidades. “*Es por ello que los espacios públicos son idóneos en el sentido del encuentro con “los otros”, los múltiples otros que desde el punto de vista social, económico, político, cultural, ético, étnico, religioso, etc, conviven en la ciudad. Son espacios de reconocimiento de la existencia de la diversidad*” (Filardo; 2008: 261). Según la autora, la *apropiación* de los espacios se da con el uso de los mismos, de forma reiterada, frecuente y significada, a nivel individual y grupal. En este sentido, el uso de los espacios puede implicar la pertenencia y la identificación con los mismos, pero no todo tipo de uso supone una apropiación. Para exponer esto, Filardo retoma lo planteado previamente de la diferenciación entre *espacio* y *lugar* según Augé.

Ésta apropiación de los espacios de la que habla Filardo implicará un proceso de marcado de los mismos, una especie de colonización del espacio urbano. Esto a su vez supone muchas veces un conflicto, y con él, desde la noción democrática de construcción ciudadana, una

negociación. En estos procesos también se da lo que denomina privatización, a través de la cual ciertos grupos se apropian del espacio, construyendo territorios culturales, en los que realizan sus prácticas culturales específicas, o rituales, como mencionaba Peirano (2003). Esto, ligado a la identidad, se relaciona directamente con lo expuesto por García Canclini, quien la entiende como inseparable del aspecto territorial.

Por otro lado, tendremos en cuenta otro concepto que trata las relaciones de los individuos con los espacios: el de *topofilia*. La idea de topofilia tiene que ver con cómo los individuos se relacionan emocionalmente y actúan hacia los espacios que habitan. Según Carlos Yory (2006), la construcción de sociedades fuertes supone a su vez la construcción de lazos fuertes entre las mismas y los lugares que habitan, de forma colectiva frente a los territorios, y necesaria frente a la globalización. La colombiana Maya Corredor (2012) en su investigación acción participativa, toma el concepto, y lo presenta como. “*el acto de co-apropiación originaria entre el hombre y el mundo (...) El hombre se hace en el espacio, se enuncia y se hace presente en su humanidad*” (Yory en Corredor, 2012: 149).

Para explicar la topofilia, Yory retoma ideas del filósofo francés Bachelard, y plantea que a través de la misma, la percepción del espacio tiene una “*fuerte carga imaginativa a través de la cual se podría afirmar que éste “entra en valor”; o lo que es lo mismo, en “apropiada significación” ; condición que le permite diferenciarse del espacio medible de la física o de la geometría para ostentar la categoría de “espacio vivido”, o vivenciado*” (Yory, 2006: 4). Además, toma también lo expuesto por el geógrafo Yi Fu-Tuan, quien la entiende como el apego por los lugares, ligado a la dimensión simbólica del habitar humano, y retomando las ideas de pertenencia y apropiación.

Por otra parte, más allá de caracterizar la apropiación en sí, es necesario hacer referencia a los tipos de fenómenos ante los cuales nos encontramos. Para ello, sin olvidar lo planteado de la idea durkheimiana de ritual, cabe citar a Mihail Bajtin y sus escritos sobre la *cultura popular*, que refiriéndose al *carnaval*, plantea que estos “*ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado*” (1987: 8). De todas formas el autor

aclara que no se trata de una forma puramente artística, sino que se encuentra en una frontera entre el arte y la vida.

El tipo de fiestas caracterizadas por Bajtin, no implican una diferenciación fuerte entre espectador y escena: el público no observa sino que vivencia la fiesta misma. Según el autor, al no tener frontera espacial, es imposible escapar a la fiesta de carnaval. A su vez habla de un renacimiento y renovación entre quienes de él participan, que nos vuelve a remitir a la cuestión del rito planteada por Durkheim.

Otro aspecto que Bajtin resalta, es el carácter contra hegemónico de las fiestas populares. A pesar de referirse específicamente a las fiestas cómicas de la Edad Media, basado en los escritos de Rabelais, podemos tomar en cuenta sus planteos, que rezan que el hombre *“mezclado con la muchedumbre en el carnaval, donde su cuerpo entra en contacto con los cuerpos de otras personas de toda edad y condición; se siente partícipe de un pueblo en constante crecimiento y renovación. De allí que la comicidad de la fiesta popular contenga un elemento de victoria no sólo sobre el miedo que inspiran los horrores del más allá, las cosas sagradas y la muerte, sino también sobre el miedo que infunde el poder”* (Bajtin, 1987: 81). En este sentido podremos analizar el carácter contra hegemónico de estos ritmos afro.

En relación a esta cuestión de lo contra hegemónico, cabe citar a Luis Ferreira, quien analiza el candombe como tal, planteando que el mismo, como producto del sincretismo de varias culturas africanas en nuestro territorio, representaba el medio por el cual los esclavos lograban recuperar su africanidad, lo que le otorga un carácter de resistencia (Ferreira en Brena, 2015: 130).

La ya citada autora Mariza Peirano (2003), aborda también el carnaval como ejemplo de ritual, y retomando ideas de Roberto DaMatta, resalta la necesidad de abordar el fenómeno como contrapunto de lo cotidiano, siendo dos cara de una misma moneda, y expresando los mismos principios sociales.

En resumen, podríamos afirmar que entenderemos las manifestaciones culturales a estudiar, como elementos identitarios de resistencia, que articulan movimientos a través de la música, y que se han vuelto parte de una cultura popular con gran arraigo territorial.

## **7. Hipótesis**

- La manera característica de manifestarse en el espacio público de estos movimientos artísticos, tanto en Montevideo como en Salvador de Bahía, responde a algún elemento propio de su común herencia africana y religiosa como *ritual*.
- Las manifestaciones culturales de estas características, además de tratarse de costumbres propias de las comunidades, funcionan como identidades de *resistencia* que otorgan visibilidad.
- Estos movimientos artísticos y culturales contribuyen a la integración racial, visibilizando elementos identitarios que aglutinan a los grupos en torno a la formación de grupos que operan como movimientos sociales en la búsqueda de *reconocimiento*.



## **8. Metodología**

En la búsqueda de obtener una descripción básica de cómo viven estas poblaciones se realizó una breve indagación cuantitativa desde el censo de cada país y otros estudios, centrados en las ciudades correspondientes.

Teniendo en cuenta el marco teórico utilizado y los objetivos de la investigación, para el trabajo de campo se abordó el universo desde una metodología cualitativa, y un diseño flexible, adaptándolo según los hallazgos a medida que avanzó la investigación. Esto se basó en los preceptos del interaccionismo simbólico de Blumer que define a la exploración como *“un procedimiento flexible mediante el cual el especialista se traslada de una a otra línea de investigación, adopta nuevos puntos de observación a medida que su estudio progresa, se desplaza en nuevas direcciones hasta entonces impensadas y modifica su criterio sobre lo que son datos pertinentes conforme va quedando más información y una mayor comprensión”* (1982: 30).

Como herramienta central de mi investigación, se realizaron catorce entrevistas en profundidad<sup>1</sup> con representantes de los movimientos culturales en cada ciudad. Seis de ellas fueron realizadas en Salvador de Bahía y las ocho restantes en Montevideo. Desde la perspectiva de la que planteamos la cultura, dentro de un paradigma interpretativista (Valles, 1999: 61) se consideró la entrevista como la mejor manera de abordar estos asuntos, que implican construcción de significación. Partiendo del interaccionismo simbólico, que pretende entender los fenómenos desde la perspectiva del actor y los significados que este asigna a ellos, se procuró interpretar las interpretaciones, en el entendido de que es imposible el acceso directo a la experiencia vivida por otros (Bryman en Valles: 1999: 41). El tipo de entrevista utilizado fue la de tipo no estructurada, es decir, con un guión de entrevista<sup>2</sup> que permitió ser modificado en su orden, ampliado, y siempre permitió que el entrevistado se exprese más allá de la pregunta concreta. La pauta fue similar para cada ciudad, aunque adaptada al contexto, desde la idea del diseño flexible de investigación.

En cuanto al universo de estudio, para Montevideo me centré en referentes generales del candombe, y de algunas comparsas, tratando de abarcar tanto los barrios tradicionales (Sur, Palermo y Cordón) como comparsas de otros barrios. Para ello me acerqué a través de personas conocidas del ambiente que me señalaron a partir de la descripción del tema de investigación, informantes que

---

<sup>1</sup> Transcripción en Anexos II (Salvador de Bahía) y III (Montevideo)

<sup>2</sup> Anexo I

pudieran resultar de interés. A partir de allí se utilizó el método bola de nieve para llegar a los siguientes entrevistados, logrando abarcar todo lo accesible. En Bahía pude acercarme a varios blocos afro y poder indagar dentro de los mismos, accediendo a algunos directores o figuras claves de los mismos. Se valora la receptividad y disposición de la mayoría de ellos, que a pesar de ser abordados en la calle, a veces a punto de comenzar el ensayo, demostraron interés en ser entrevistados, proporcionando también contactos de otros informantes. En la medida que fue necesario, también recurrí a instituciones que me facilitaron contactos, sobre todo para el caso de Salvador de Bahía<sup>3</sup>, donde mi acceso directo no era tan fácil, debido a las diferencias de idioma y de cultura.

El criterio de muestreo utilizado fue sobre todo territorial, desde el entendido de que se trataba de una dimensión central para el análisis. Es importante aclarar que puede existir cierto sesgo de edad y sobre todo de género en los resultados, teniendo en cuenta que no fueron parte del criterio. Se intentó cubrir en el caso montevideano tanto los clásicos barrios del candombe (Sur, Palermo y Cordón) como representantes de comparsas de otros lugares de la ciudad, medianamente consolidadas en su espacio y en el tiempo, es decir, con más de cinco años de existencia en el mismo territorio. Para el caso bahiano, también predominaron los representantes de los blocos del Pelourinho, existiendo casos de otros blocos también consolidados. Es debido a esto que las entrevistas no fueron realizadas con criterio sociodemográfico, sino que se priorizó el rol de los entrevistados en el fenómeno a estudiar. Por ello la mayoría de los entrevistados fueron mayores de cincuenta años, existiendo solamente una representante mujer (deliberadamente buscada y no casualmente, más joven que la media) por cada ciudad.

A partir de esto, la unidad de análisis abordada fue el discurso de los individuos, producido en las entrevistas. Las mismas serán analizadas a partir de ciertos conceptos flexibles que surgen del marco teórico y que permitieron organizar la observación. Desde lo expuesto por la citada Mariza Peirano (2003) ciertas nociones como las de ritual resultan superiores y más útiles cuando son definidas de forma relativa, es decir, flexible y no anticipada. Partiendo de esta noción, se estableció la utilización de un diseño cualitativo de tipo proyectado (Miles y Guberman en Valles, 1999: 77).

En este sentido es que se abordaron las dimensiones previamente establecidas a partir del marco teórico, con la flexibilidad que las mismas permiten, y que a su vez posibilitaron un análisis

---

<sup>3</sup> Fundação Palmares, UFBA, tiendas musicales del Pelourinho.

de los discursos más rico. Para el mismo se realizó una codificación de las entrevistas<sup>4</sup> en fragmentos, según temas asociados a estas categorías, intentando detectar códigos que se repitieran de forma similar en los discursos. Por otro lado, se tomaron también en cuenta las dimensiones que emergieron a posteriori, por lo que el análisis no fue totalmente estructurado previamente. Luego de identificadas y establecidas estas dimensiones, se volvió sobre la teoría en la búsqueda de enmarcarlas.

El análisis se estructuró en dos partes, abordando en primer lugar las entrevistas realizadas en Bahía, y por separado, las de Montevideo. Esto permitió ahondar en cada contexto específicamente, para posteriormente, desde las conclusiones, establecer la comparación entre ambos.

Finalmente, con el objetivo de comprender cómo se manifiestan estos movimientos más allá de la voz propia de quienes forman parte de ellos, se realizaron algunas instancias de observación, para poder introducirme a los grupos y sus prácticas, y que a su vez fueron de gran utilidad para acercarme a nuevos posibles entrevistados, y alcanzar la cantidad necesaria. La observación no se presentará de forma sistematizada pero es importante resaltar que, complementada con las entrevistas, permitió desentrañar elementos de la significación que ayudaron a interpretar y comprender los fenómenos de cara a nuestros objetivos. Miguel Valles plantea que esta técnica permite tanto la visión desde otro punto de vista, como la reinterpretación de los significados planteados por los propios actores, y contrastar lo dicho con los actos (Valles, 1999: 144). El tipo de participación fue moderada en el caso de las comparsas de candombe, y pasiva para el caso de los blocos afro de samba reggae, debido a la relación personal con cada fenómeno.

---

<sup>4</sup> Anexo IV

## **9. Contextualización**

La inmigración forzada desde África a todo el territorio americano por parte de los europeos, trae como consecuencia la existencia de poblaciones afrodescendientes en nuestro continente. Al ser de diversos orígenes africanos, se configura entonces una nueva cultura afro dentro de los nuevos territorios, a partir de la cual surgen, entre otras cosas, nuevos géneros musicales, siendo estos los elementos de la cultura africana que más sobreviven al proceso de esclavización.

Desde lo cultural es importante detenerse en cómo tanto en Uruguay como en Brasil, a pesar de ser poblaciones históricamente relegadas en muchos aspectos, se resalta la influencia negra en la cultura, sobre todo en lo musical. Vicente (2002), también destaca cómo el candombe es tomado como elemento central de nuestra cultura, y lo visualiza como un logro de la comunidad afrodescendiente. Por otra parte, George Reid Andrews en su libro “Negros en la nación blanca” (2010), en el que resalta la paradoja de la centralidad del candombe en la cultura uruguaya y su tendencia histórica al blanqueamiento y a afirmar la homogeneidad étnico racial desde la construcción del Estado Nación. Como plantea Arocena *“Durante los últimos cien años de vida independiente de Uruguay, la idea predominante fue la de un país sin negros, sin indígenas, formado por los “descendientes de los barcos”, fundamentalmente españoles e italianos. Estas características habrían moldeado uno de los países más homogéneos del mundo y de la región sudamericana”* (Arocena, 2013: 140).

Para el caso brasileño, Mateus Rios (2008) destaca que la búsqueda desde los movimientos sociales de los negros apunta a la política, ya que en el plano cultural están muy integrados al ideario de la nación, a pesar de pertenecer a los estratos sociales más bajos.

Por otra parte la investigación de Ceafro (2009), al analizar los diferentes movimientos negros, las manifestaciones culturales y la música aparecen siempre como elementos de articulación y concentración de los movimientos, lo que nos deja claro que es difícil pensar cualquier movimiento social anti-racista sin tener en cuenta los elementos de la cultura. En lo concreto, el bloco Ilê Aiyê, uno de los principales y primeros movimientos negros bahianos, surge a partir de denunciar el racismo en el carnaval. El caso de Olodum también es importante de destacar en el caso de la historia del movimiento, ya que posiciona el ritmo a nivel nacional e internacional, visibilizándolo.

Para el caso uruguayo, la organización Mundo Afro es un claro ejemplo de un movimiento social por la igualdad racial, cuya búsqueda se centra en la visibilización y la conquista de derechos por parte de los afrodescendientes, y que es inseparable del aspecto musical y cultural que representa el candombe. Esta organización ha fluctuado en su efectividad y objetivos, y hoy día representa una fuente laboral importante para muchos afrodescendientes (Reid Andrews: 2010). Otra institución que trabaja en torno a la visibilización y la identidad afro en nuestro país es ACSUN (Asociación Cultural y Social Uruguay Negro).

En el último Censo Nacional de 2011, el 8,1% de los uruguayos declaró tener ascendencia afro o negra. Los porcentajes mayores dentro de cada departamento son superiores en Artigas y Rivera, (17,1% y 17,3% respectivamente) probablemente por su condición limítrofe con Brasil, ya que en nuestro país la esclavitud se abolió antes (1862) que allí, razón por la cual muchos esclavos huyeron a nuestro territorio en busca de la libertad. No es irrelevante comentar que la región Sur del Brasil es la que tiene menos porcentaje de personas negras (7,6% frente a un 43,8% en el sudeste y un 34,8 en el nordeste según el Atlas del Censo Demográfico 2010), teniendo una presencia invisibilizada. Sin embargo, en Montevideo hay un 9% de afrodescendientes, porcentaje que en proporción con su más densa población es también considerable.

Según el Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay (Calvo, 2013), dentro de la capital, el porcentaje de afrodescendientes es mayor en las zonas más pobres del oeste y el este de la ciudad (Casavalle, Casabó, Punta Rieles, etc.), superando el 13%, mientras que en las zonas costeras no alcanza el 5%. Esto se debe principalmente a los procesos de realojo de los conventillos ubicados en la zona sur de la ciudad demolidos durante la dictadura, donde residían inicialmente la mayoría de los esclavos liberados.

En cuanto al perfil demográfico, la población afro en Uruguay se encuentra mucho menos envejecida que la población blanca, que presenta una pirámide mucho más cuadrada. Esto demuestra que poseen menos esperanza de vida (sólo un 8% de personas por encima de los 65 años, contra un casi 14% en la población total) y que, como suele suceder entre las poblaciones más desposeídas, tienen una tasa de natalidad mayor. Si se comparan, la paridez media siempre es mayor para las mujeres afrodescendientes que para las que no lo son.

Si nos centramos en la educación, podemos ver que la tasa de analfabetismo de los afrodescendientes supera siempre a la de los no afrodescendientes, y que las brechas se acentúan

para las poblaciones de mayor edad. Por otro lado, en cuanto a la asistencia a centros educativos, el porcentaje es parejo para toda la población en primaria, pero al llegar a secundaria comienza a existir una diferencia entre los afro y no afro que se acentúa y luego se mantiene con una diferencia de más de diez dígitos porcentuales. Si tomamos la enseñanza superior, el porcentaje de afrodescendientes con este grado apenas alcanza el 10% contra un 23% de los no afro.

En lo laboral, es de destacar que la diferencia en la tasa de desempleo entre los hombres afrodescendientes (5,1%) y los no afrodescendientes (4,3%) no es muy importante. Sin embargo, si observamos los datos para las mujeres, las primeras presentan una tasa de desempleo mucho mayor (12%) a las segundas (8,4%), por lo que podemos afirmar que las inequidades de género se acentúan para estas poblaciones, existiendo también mayor informalidad laboral.

En cuanto a las necesidades básicas, podemos ver que la población total uruguaya sin NBI (necesidades básicas insatisfechas) alcanza el 66,3%, mientras que si nos centramos en los afrodescendientes la cifra no alcanza el 50%. Por otra parte, si tomamos el porcentaje de personas por cantidad de NBI, la cifra para afrodescendientes es siempre mayor a la de la población total, aumentando la brecha cuanto más necesidades básicas se encuentren insatisfechas: para tres o más NBI, la cifra para afrodescendientes (11,8%) duplica a la de la población total (5,8%).

Tomando lo planteado en la publicación *“Afrodescendientes y desigualdad étnico racial en Uruguay”* (Bucheli, 2011), es importante tener en cuenta que estas cifras surgen a partir de un criterio de clasificación. Según el Módulo Étnico-Racial de la Encuesta Continua de Hogares, las cifras de proporción de afrodescendientes en la población, varía entre 5% y 30% según el criterio de auto identificación, el contexto de las preguntas y las técnicas utilizadas para recoger información. Cuando se trata de un estudio específico sobre identidad étnico-racial, la cifra aumenta, contrario a lo que sucede si la pregunta sobre ascendencia se incluye dentro de una batería grande de preguntas sobre variados temas.

El mencionado módulo, además de arrojar datos sobre varios temas a partir del Censo, trata específicamente el tema de la discriminación. Por más que las mismas cifras lo evidencian, aquí se pregunta específicamente sobre percepción de discriminación en ámbitos cotidianos. Las cifras que más destacan son la discriminación a la hora de buscar trabajo, para la cual casi el 60% declara entender que existe mucha discriminación, contra menos del 20% que entiende que no existe. Por

otra parte, la cifra que entiende que existe mucha discriminación alcanza casi el 50% tanto para el ámbito educativo como para el trato policial.

Para el caso Brasileño, el Instituto Brasileiro de Geografía e Estatística posee dos categorías de autoidentificación que podrían considerarse lo que aquí llamamos afrodescendientes: preta y parda, y ambas se clasifican dentro de la categoría negro. Según el Censo 2010 del IBGE, el 6,7% de la población se declaró preta y el 43,1% se declaró parda, lo que sumaría un 49,8% de población afrodescendiente en el Brasil, si unificamos las categorías. Como primera observación cabe aclarar que el peso de la etnia-raza en este país es mucho mayor y más visible que en Uruguay. A su vez, tal como afirmaba el estudio de Ceafro (2009) Bahía es la región con más proporción de población preta, con un 17,1%, y con gran proporción de población declarada parda: 59,2%.

En cuanto a lo educativo, la población negra o preta posee una tasa de analfabetismo del 14,4%, mientras que la parda de un 13%, lo cual implica más del doble que la población blanca (5,9%) supera ampliamente la tasa de la población total: 9,6%.

Si nos detenemos en los ingresos per cápita, podemos ver que la razón entre blancos y negros es del 2,1 en el territorio brasileño, lo que significa que en promedio la población blanca gana el doble que la preta y la parda. Centrándonos en el empleo, podemos ver que el porcentaje de trabajo informal alcanza el 24% para pretos y pardos contra un 16% en la población blanca.

Por otra parte, en la encuesta realizada por el IBGE sobre Características Étnico Raciales (2008), se realiza una pregunta sobre la influencia del color o la raza en la vida de las personas. El 71% declara considerar que la etnia-raza influye en la vida en ámbitos laborales, el 59,3% que influye en las instituciones educativas, el 44,1% en la salud, y el 68,3% en la relación con la justicia y la policía. Además el 65% considera que influye en la convivencia social en general. Las respuestas a esta pregunta dan cuenta de la existencia de racismo en la población brasileña, y de una gran conciencia sobre el mismo.

Por otra parte, en cuanto a la representación en el caso uruguayo solo contamos con un diputado afrodescendiente que ya no lo es, ya que a ha pasado a ser viceministro. En Brasil solo 3% de los diputados son negros, y 3 de los 81 senadores lo son. Salvador de Bahía es conocida como “La Roma Negra” por su gran porcentaje de afrodescendientes. Sin embargo, a pesar de ser la capital con más negros de Brasil, pocos de ellos ocupan puestos de poder.

Todos estos datos evidencian cómo la desigualdad étnico racial se manifiesta en varios niveles de la vida de las personas en ambos países, atravesando cuestiones de clase social, como un factor incidente más. Además de las cuestiones cuantitativas medibles a través de estas fuentes de datos, que demuestran la discriminación estructural, es posible afirmar la existencia de un racismo naturalizado dentro de una aparente integración social (Olaza, 2014), que opera sin dudas en el imaginario colectivo. Lo mismo sucede en Brasil, donde mitos de construcción de la nación como la democracia racial, solapan la existencia del racismo, incluso con un porcentaje y una visibilización inmensamente mayor de la población afro.



## **10. Análisis**

Las primeras seis entrevistas que componen este trabajo fueron realizadas entre marzo y junio de 2015 en la ciudad de Salvador de Bahía, a referentes de blocos afro de la ciudad. Los entrevistados fueron contactados en circunstancias de observación de presentaciones de los blocos, en las cuales aproveché para aproximarme y establecer contacto. Luego el criterio fue el denominado “bola de nieve”, siguiendo recomendaciones e indicaciones de los propios entrevistados sobre quién podría ser apropiado y aportar para mi investigación. En general fueron accesibles, incluso más de lo esperado, y bien dispuestos a colaborar.

Las siguientes ocho, son producto de encuentros sucedidos entre agosto y octubre del mismo año, en Montevideo, con referentes de comparsas de candombe de varios barrios. Intenté abarcar en primer lugar la zona tradicional y luego expandir el campo a otros barrios en los que funcionan comparsas hace tiempo. En este caso establecer la conexión fue más fácil, debido a la proximidad del entorno y de la cultura en lo personal.

A continuación expongo el análisis de las entrevistas, que abordará en primer lugar cuestiones de la africanidad y el origen de las manifestaciones. Luego desde el punto de vista étnico racial algunos elementos sobre la discriminación y la lucha, para pasar en tercer lugar a abordar el tema del espacio público y la interacción con el mismo. Haré referencia a algunas categorías emergentes, como los proyectos sociales y el carnaval.

En la segunda sección se presenta el análisis para el caso uruguayo, que comienza analizando los discursos en torno a los orígenes del candombe y la dimensión étnico racial, relacionado posteriormente con las ideas de resistencia y reconocimiento. Posteriormente se aborda la ritualidad de la manifestación, para pasar a la dimensión territorial y finalmente volver sobre el tema del carnaval.

Cabe tener en cuenta algunas consideraciones previas. Desde una perspectiva más bien histórica, podríamos afirmar que en el caso del candombe, estamos hablando de un ritmo que se ha mantenido casi igual durante muchos años. A pesar de existir algunas variantes, no ha sufrido modificaciones tan profundas como en el caso de la evolución de la música de percusión en Bahía. El samba reggae es la evolución de lo que originalmente era la música tocada en los terreiros durante los rituales del candomblé, pero el ritmo tal como se toca hoy es contemporáneo, tiene menos de 50 años, mientras que el candombe sigue siendo muy similar a sus inicios.

## 10.1. Salvador de Bahía

### • Africanidad

En todas las entrevistas se destaca el origen africano de la música en cuestión -referencia al continente africano y sus varias culturas-, que viene acompañado de orgullo de etnia-raza producto de los mismos movimientos, sobre todo a partir de la década del ochenta. Visualizan como algo positivo la herencia afro que hace de la cultura brasileña algo tan diverso. Además de la música, varios de los entrevistados hacen también referencia a otros elementos de la cultura bahiana heredados de África: religión, comida, vestimenta, etc. Esto último sin embargo, no sucede en nuestro país, ya que como afirma Juan Carlos Cristiano (2008) en su tesis de grado, en Uruguay el candombe aparece como manifestación cultural central, pero a su vez como la única que se visibiliza. Podemos entonces plantear que para el caso de Bahía, la música no es la única herencia africana que perdura en la trama cultural, aunque sí afirman varios de los entrevistados, la más fuerte.

Se menciona por una parte el carácter positivo de esta herencia que se cristaliza en la cultura y en la música brasileña, mezclada con elementos de la cultura europea e indígena. Como dice el profesor Jorge Sacramento *“Nós temos uma forte influência da música africana, graças a Deus”*. Entre los elementos africanos más relevantes de la cultura brasileña se resalta lo específicamente musical, donde el instrumento del tambor y el rol de la percusión juegan un papel central. Por otra parte se destaca la necesidad de revalorizar estos elementos ancestrales, su poder, su belleza, pero también su compleja historia, poco trabajada en las instituciones educativas formales, en la búsqueda de contribuir la igualdad racial y la lucha contra el racismo.

El origen del samba reggae, ritmo que hoy día tocan los blocos afro, está relacionado con los terreiros de candomblé, religión brasileña pero heredada del continente africano. Varios grupos nacen de los mismos, además de que el propio ritmo evoluciona a partir de la religión. Esta religión a su vez ha pasado por procesos históricos de censura y discriminación, por lo cual también es representante de la resistencia negra. Hoy día es una de los principales cultos en la ciudad de Salvador, y el Estado de Bahía<sup>5</sup>. Casi todos los entrevistados hacen referencia al candomblé, por lo que podemos afirmar que en el caso de la cultura afro-bahiana, es imposible separar la música de la

---

<sup>5</sup> Cabe aclarar que existen también alianzas entre el candomblé y algunos círculos políticos e intelectuales. Hoy día sigue siendo objeto de persecución, sobre todo desde los grupos evangélicos.

religión. En cuanto se pregunta sobre el aporte de los negros a la cultura en Brasil, se manifiesta siempre una gran valoración de la existencia de la misma, haciéndose referencia a la riqueza y la diversidad que ha aportado.

Dentro del discurso de la africanidad, que tanto los entrevistados como las letras o canciones que citan sostienen, aparece más de una vez la referencia a Zumbi dos Palmares, líder principal del Quilombo dos Palmares, bastión de la resistencia esclava en Brasil.

Aparece también, dentro del discurso del orgullo, cierta resistencia a la participación de los blancos en los blocos, más en algunos casos que en otros. Mencionan que es cada vez “más común”, lo que evidencia que en realidad ha sido y es algo extraordinario. Los blocos que han logrado difusión internacional como Olodum tienden a permitir más diversidad racial, contrario a los blocos más tradicionales y territoriales como Ilê Aiyê.

Podemos hablar de la existencia de una identidad cultural en este sentido, desde la perspectiva de Castells, como “conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido” (Castells, 2001: 28). Varios de los entrevistados explicitan haber tornado de estos proyectos su vida, lo que les da fuente de sentido.

#### • Resistencia, discriminación y lucha

Las palabras *resistencia*, *protesta*, *lucha*, son recurrentes en los discursos, así como la referencia a la discriminación y persecución. Emanuel Magno, perteneciente a la escuela Olodum, dice que esta música:

*“Surgiu para protestar, como protesto de várias coisas, protesto político, protesto racial. Surgiu para protestar sobre os valores deles, pedindo espaço. Porque os negros eram bem restritos. Até hoje tem racismo.”*

Más de un entrevistado menciona la existencia de un racismo institucionalizado en la sociedad en general, a pesar del inevitable mestizaje que existe en el nordeste brasileño. Los que tienen más conocimiento académico e histórico hacen especial énfasis en la cuestión, lo cual es interesante. Esto puede ser relacionado con los planteos de Michel Agier (1992: 106), que argumenta que cuanto mayor educación y formación profesional, más tendencia existe a participar en las vertientes más políticas del movimiento negro.

Según lo expresado por los entrevistados, fácilmente comprobable en varios textos académicos, los procesos históricos en el Brasil han contribuido a la existencia de diferencias importantes marcadas por lo étnico racial. Podemos aquí retomar otro autor utilizado en el marco teórico. Desde la teoría poscolonialista, Homi Bhabha (1990) entiende la nación como una narración construida históricamente, que tendrá un narrador. Como más de un entrevistado afirma, para el caso de América Latina los narradores han sido siempre los colonizadores.

En casi todos los países latinoamericanos, los procesos de construcción de esas naciones implicaron una homogeneización a la que Brasil no escapó, dominado por la ideología de la “democracia racial”, descrita previamente. La misma contribuyó a la invisibilización y por tanto la institucionalización del racismo en el país.

Este racismo institucionalizado forma parte de las representaciones de las personas en Salvador de Bahía y en todo Brasil, y la conciencia de ello es el puntapié inicial de muchas luchas en su contra. En este sentido, y pensando en las representaciones, cabe citar lo expresado por Durkheim sobre los procesos históricos y cómo contribuyen a la generación de representaciones colectivas. (Durkheim, 1993: 51). A su vez, cabe destacar la idea de menosprecio de Axel Honneth (1992), y cómo este ha es motivador para las luchas por el reconocimiento, conceptos para los cuales estos movimientos afro-bahianos son un ejemplo perfecto.

Ligando la cuestión de la africanidad desde los blocos existe una búsqueda de valorizar la etnia-raza negra y sus características, en la búsqueda de combatir la discriminación. Al tratarse de una discriminación tan institucionalizada, este proceso implica también la concientización de la propia etnia-raza y la elevación de su autoestima, además de la difusión y la modificación de la opinión pública. Vale decir que la discriminación y el orgullo son dos caras de la misma moneda. El ya citado autor, Michel Agier (1992: 104), hace referencia a cómo el movimiento negro bahiano permanece dentro del terreno de las relaciones sociales racializadas, invirtiendo los valores atribuidos a los términos. El ejemplo más claro es el de la palabra “negro”, símbolo de menosprecio en la época de la esclavitud, y actual bandera de los movimientos sociales. Según el autor, la cultura es la principal arma de lucha de los negros en Bahía.

Si tomamos esta cultura como una cultura de resistencia, podemos citar el artículo “A cor do axé” de los brasileños Rita de Cássia Amaral y Vagner Gonçalves da Silva (1993). En el mismo se analizan algunos puntos en torno a la cuestión étnico racial en los terreiros de candomblé. Se afirma

que éstos son puntos estratégicos de afirmación de la identidad cultural, junto con la música y la comida, todos perseguidos por el propio Estado en su momento, y símbolos de resistencia. Su supervivencia y actual nivel de acción política han tornado a la cultura una forma de luchar a través de la construcción de identidad. Según los autores “(...) *para isso, é preciso selecionar códigos, valores, mitos e símbolos que possam servir de patrimônio comum que, fornecendo uma autoimagem positiva do grupo, serviria também de escudo contra as investidas deteriorantes dos grupos antagônicos e dominantes*” (Silva y Amaral, 1993: 117). Podríamos afirmar que en este caso la música funciona como el patrimonio común que permite la resistencia de estos grupos, articulándolos en su carácter de movimientos sociales.

A su vez pude observar que existe cierta resistencia a la participación de blancos en los blocos, más en unos que en otros. Según Silva y Amaral, estos espacios privilegiados de resistencia como la religión y la música son piezas claves, y tienden a querer mantenerse, por lo cual es comprensible la posición contra la participación de blancos. En este sentido, sobre esa resistencia, Agier (1992) entiende que existe una necesidad de los movimientos negros de delimitar la “pureza”, la cual constituye una medida de poder tanto hacia dentro como hacia fuera del universo en cuestión. Esto puede ligarse directamente a la idea de exclusión de los excluidos por los excluidos de Castells (2001). A su vez, si entendemos estas manifestaciones como movimientos sociales, podemos afirmar que se trata de elementos de identidad defensiva según Touraine (en Castells, 2001).

Por otro lado, desde la perspectiva del multiculturalismo expuesta por Arocena (2012) y tomada como marco teórico, podemos afirmar que esta lucha se relaciona con la dimensión del reconocimiento. La idea de reconocimiento varía si tomamos la perspectiva de Honneth (1992), que entiende que el reconocimiento debe ser un proceso intersubjetivo, y traerá consigo indefectiblemente una redistribución económica. Podríamos decir que entre las dos nociones de reconocimiento, estas luchas se acercan más a la planteada en segundo lugar, es decir, el modelo de conflicto y no el utilitarista. Desde la perspectiva de Honneth, la contracara del reconocimiento se denomina menosprecio, y es muchas veces motivador para la lucha, lo que puede aplicarse perfectamente en estos casos.

Por otro lado, emerge también en algunas de las entrevistas cierta discusión o cuestionamiento a las cuotas y otras políticas afirmativas (políticas multiculturalistas clásicas), poniendo en duda su capacidad real de modificar la estructura de las brechas generadas por el racismo. Esto permite

relacionarlo directamente con los planteos de la autora Nancy Fraser (1997) cuando discute con la teoría del multiculturalismo, entendiéndola como una política afirmativa de reconocimiento. Fraser expone el concepto de deconstrucción como situación ideal: modificar las estructuras de la matriz cultural que permiten los problemas de reconocimiento, y no solamente atacar las consecuencias de ello. Podríamos afirmar que las luchas desde los bloeos van también en la línea de la deconstrucción.

La mayoría entienden la música como una forma de luchar por la igualdad, hacen referencia a la fuerza del tambor a la hora de unir a las personas. Hablan de reclamar espacio, lo que permite ligarlo directamente con la manifestación en los espacios públicos.

### • **Espacio público y territorialidad**

Cuando se pregunta sobre por qué la manifestación se da en la calle, aparecen varios elementos. Uno de ellos es el factor que implica darse a conocer, mostrar lo que hacen. Dentro de ello se valora la divulgación internacional, lo cual en Salvador se debe a la grande presencia de turistas durante todo el año.

Por otro lado, se hace referencia a la calle como escenario privilegiado de protestas, para hacerse notar, reclamar espacios. En este sentido puede establecerse también un puente con la visión de Peirano (2003) que entiende las manifestaciones políticas como un tipo de ritual que permite la construcción de nuevas legitimidades. Es claramente el lugar que da mas visibilidad, y por ello se da gran importancia al apropiarse del espacio público. Me atrevo a establecer cierta relación con la época de la colonia, en la cual el espacio público tenía la función de espectacularizar, mostrando la vida privada. Entre lo que se mostraba aparecían los propios esclavos, y esa función parece haber persistido.

Otra referencia que se hace a la calle, es de la misma como el escenario donde siempre se han presentado los excluidos. Relacionado con lo expuesto sobre la exclusión y la discriminación, la calle se torna el espacio al cual estas personas pueden acceder para expresarse. Para hacer referencia a los bloeos se utiliza mucho el verbo “salir”, claramente asociado al espacio público.

De todos modos, además de la existencia de manifestación en espacios públicos, sucede también muchas veces la presentación en escenarios. Es decir, hoy día los bloeos más famosos casi

no ensayan en los espacios públicos y sin cobrar entrada, proceso que ha devenido de su gran popularización, así como de la necesidad de ganar dinero para prepararse para el carnaval.

Sobre la interacción con las personas que pasan y viven donde se realizan los ensayos existen opiniones diversas. Hay quienes afirman que en general es positivo, y por lo que pude observar en los ensayos en los cuales participé es así. Se observa gran presencia de extranjeros, lo cual se ve como una oportunidad de difusión. En algunos casos existe cierto público que se reitera en los ensayos de determinados grupos, lo cual pude observar y es confirmado por algunos entrevistados. Por otro lado, se menciona el cansancio del público local, tanto para el caso de los ensayos como para el caso del carnaval.

Entre los objetivos del proyecto, se plantea el de comprender cómo se significa el espacio público como territorio donde se manifiestan estos movimientos artísticos. En esta línea, un elemento que figura como esencial es la relación de los blocos con sus respectivos barrios, en una cuestión de territorialidad, de apropiación del espacio. Esto es heredado de los blocos de indio, así como de los afoxés, que provenían de la práctica del candomblé en los terreiros. Los terreiros, espacios de ritual de esta religión, son generalmente también territoriales, cada uno en su respectivo barrio, con fieles del mismo. Podríamos decir que la territorialidad de los blocos es heredada la de los terreiros. A esto se le suma la existencia de la sede de cada uno, donde se desarrolla el proyecto social al que haré referencia más adelante. Es decir, elementos religiosos, musicales y sociales se unen conformando una red que opera en el territorio y lo modifican.

Es interesante traer a colación un concepto desarrollado en el marco teórico del proyecto de investigación, que trata las relaciones de los individuos con los espacios: el concepto de topofilia. Esta idea puede aplicarse a la territorialidad, ya que la idea tiene que ver con cómo los individuos se relacionan emocionalmente y actúan hacia los espacios que habitan. La autora se basa en la adaptación del término realizada por Carlos Yory como *“el acto de co-apropiación originaria entre el hombre y el mundo (...) El hombre se hace en el espacio, se enuncia y se hace presente en su humanidad”* (Yory en Corredor, 2012: 149).

Podemos también hablar de territorios donde *“la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos”* (García Canclini, 2010: 183).

Entre los casos estudiados, es interesante resaltar el de Olodum. Además de ser de los primeros en tocar en el Pelourinho, barrio histórico de Salvador de Bahía, se destaca su aporte para

el proceso que atravesó, gracias al cual pasó de ser un espacio “de prostitutas y drogados” a ser un barrio que concentra la mayoría de las manifestaciones y centros culturales y turísticos de la ciudad. Se habla de que Olodum “revivió” el Pelourinho. Desde la perspectiva de Peirano (2003), los rituales posibilitan el rediseño de cuestiones territoriales, además de la construcción de nuevas legitimidades.

Olodum cuenta con más de un local en el barrio, además de la escuela donde dan clases. La existencia de sedes en el barrio se da también para el caso de Swing do Pelô, Ilê Aiyê y Didá. En todos los casos se puede observar el valor que los músicos dan a tener ese espacio, lo cual aporta a la apropiación y la territorialidad. Obtenidos mediante donaciones, aportes y patrocinadores, todos han sabido aprovecharlas para el desarrollo de sus proyectos sociales

- **Proyectos sociales**

Un elemento que aparece como primordial en todos los casos es la existencia del proyecto social además de la banda musical. Todos los entrevistados lo valoran como parte esencial de los grupos, casi a la par de lo meramente musical. Estos proyectos sociales son a su vez una clave de la territorialidad a nivel barrial. Como declara el profesor Jorge Sacramento:

*“Isso foi a grande sacada dos blocos afros, foi a través da sua música abrir espaços, que tal vez se fosse por outro meio, seria mais dificultoso. Mas a través da música... Todo mundo dança, todo mundo gosta de música. (...) Então eles perceberam isso, que essa música ela teria que ser o carro chefe dessa luta. Mas eles tinham uma consciência plena que não era só a música. Junto com isso é toda a cultura afrodescendente. E as atividades sociais que tem nesses blocos afro é durante o ano inteiro.”*

Los entrevistados hablan de guiar, dar rumbo, conducir en el camino a los jóvenes. En este sentido es interesante destacar como estos proyectos, además de valorizar la cultura, han logrado avances en la inclusión social, calidad de vida y la educación de niños y jóvenes en situaciones de vulnerabilidad. Estos grupos han sabido aprovechar la llegada de la música para sacar jóvenes del riesgo social.

La existencia de acciones sociales dentro de los grupos es parte de la resistencia, y es de hecho algo que genera conciencia, así como eleva el autoestima y valoriza la cultura afro en Bahía. En



estos casos, la música es utilizada como herramienta para la inserción social de estas poblaciones mayoritariamente negras y más vulnerables.

Como veremos más adelante, esta es una diferencia muy importante a marcar con el candombe uruguayo, que suele tener sedes pero nunca ha tenido proyectos sociales con tal profundidad.

En cuanto a la frecuencia de los ensayos, se resalta la importancia del encuentro y de la socialización. Se destaca la fuerza de la percusión para reunir a las personas, que aprovechan para educar en otras áreas, una herramienta para acercarlas a otras actividades, concientizar sobre la importancia de estudiar para ser incluidos en la sociedad. A su vez se hace referencia, varias veces, a la música como creadora de oportunidades y de espacios para ciertas poblaciones que de otro modo no lo tendrían.

En el sentido del encuentro periódico, muchos hablan de la amistad, del poder del tambor para reunir. Podemos establecer cierta relación con lo planteado en el marco teórico sobre el concepto de ritual de Emile Durkheim (1993), en el que se resalta la importancia de la periodicidad, para mantener y renovar ciertos significados de los grupos.

Tomando en cuenta que estos proyectos funcionan como organizaciones no gubernamentales visualizando la ausencia de intervención estatal en estos asuntos, podría relacionarse de alguna forma, aunque a largo plazo, con la R de redistribución en la teoría multiculturalista. Procuran a su vez el reconocimiento más bien desde el punto de vista social, aunque Brasil tampoco se declare como un país multiculturalista en su Constitución y no exista un reconocimiento legal de la cultura afro. Finalmente, si pensamos en la tercera R de representación, esta no estaría ligada a la acción de los blocos.

- **Carnaval**

Se toma esta categoría como emergente ya que, a pesar de estar evidentemente muy ligada a las manifestaciones, no era parte de la búsqueda central de la investigación. Sin embargo, aparece reiteradas veces en los discursos en ambas ciudades. A su vez, y desde la perspectiva de Peirano (2003), el carnaval aparece también como un ritual que permite resaltar lo común de cierto grupo.

Esta fiesta tiene un papel esencial para los blocos. Es la manifestación callejera por excelencia en Salvador, y a pesar de la creciente comercialización, además de la diferenciación

clara que existe entre quienes pagan entrada y quienes no, se considera un carnaval inclusivo. Esto fue mencionado por Jeff Packman (2010) en un artículo que analiza las manifestaciones en Bahía, tomado como antecedente del proyecto de investigación.

En las entrevistas también se hace referencia a la violencia que existe en el carnaval, otro espacio donde Salvador recibe gran cantidad de turistas.

A diferencia del carnaval uruguayo, el carnaval de Bahía monta una gran infraestructura que implica gran preparación, y que además del proyecto social, es el gran foco de estos bloques. La misma es cada vez mayor, debido también a la creciente comercialización de la fiesta, y su público masivo que incluye tanto brasileños como extranjeros de todos los continentes.

Esto trae como consecuencia que muchos bahianos que residen en las zonas del carnaval, dejen sus casas para no estar allí en las épocas de fiesta. Esto nos remite a lo expresado por Bajtin (1987) sobre la imposibilidad de escapar de la fiesta de carnaval sin fronteras.

Entre todos los entrevistados aparece la divulgación internacional como un valor importante. Casi todos mencionan a Michael Jackson y/o a Paul Simon con orgullo de lo que han logrado<sup>6</sup>. Mas allá de lo que en algunos casos (como en Olodum o Didá) significó la participación directa de estas personas para el proyecto en sí, refleja a su vez la relevancia que este tipo de figuras tuvo para la difusión no solo del producto musical sino de la etnia-raza y la cultura negra.

Como sabemos, en los países latinoamericanos hubo procesos históricos que intentaron homogeneizar la cultura, resaltando lo europeo y negando los rasgos indígenas y afro. Para el caso bahiano esto resultó en una negación muy fuerte, debido sobre todo al peso numérico de estos últimos. Por eso es que el reconocimiento de su cultura en el plano internacional y de la mano de figuras mundialmente reconocidas es tan valorado.

Sin embargo, sucede también que los involucrados ven en el extranjero un negocio, una oportunidad de saltar económicamente, además del factor de la valoración cultural. Hay una evidente búsqueda de captar al visitante, de mostrar lo que hacen al mundo.

También valoran la posibilidad de viajar al exterior que el fenómeno cultural les ha dado, además de lo económico, por el intercambio cultural, y por la difusión de su trabajo.

---

<sup>6</sup> Ambos artistas han grabado videos en Salvador con la participación de Olodum.

En este proceso a través del cual la música del samba reggae se ha internacionalizado, también sucede lo mismo con el axé, frente al que muchos manifiestan cierto rechazo por su carácter más comercial. Podría hablarse de una cierta mercantilización de la manifestación, proceso que, como veremos se da también en el caso del candombe. Para el caso bahiano, es importante tener en cuenta su creciente público internacional en el carnaval, que aporta a estos procesos.

Podríamos hablar de que existe cierta tensión entre el querer vender, viajar, evolucionar y querer conservar la cultura tal cual está. La dualidad entre querer cambiar y la preocupación por conservar o no perder los inicios, ligada a la idea de globalización, que según Castells es la principal razón por la cual se constituyen las identidades de resistencia.

## **10.2. Montevideo**

### **• Orígenes y cuestión étnico racial**

Para el caso montevideano, se resalta nuevamente el origen del candombe y sus raíces de influencia africana. Todos manifiestan tener respeto por las raíces y por la historia de los esclavos en Uruguay, aunque más de uno aclara que el candombe es uruguayo y no africano. De todas formas mencionan que es necesario hacer recordar constantemente el peso de la etnia-raza negra y de las raíces, lo que demuestra una paulatina pérdida de conciencia del origen africano, que no se da en el caso bahiano. Para ello realizan a veces charlas y encuentros con referentes, para profundizar en el asunto. Algunos entienden que la equidad racial es el objetivo, aunque visualizan la existencia del racismo.

Hoy día, cada vez más personas blancas participan del candombe, tocando, bailando e incluso dirigiendo comparsas. Este proceso de blanqueamiento al que Vicente (2002) hace referencia, se da también como vimos en el caso bahiano, aunque es evidentemente mayor en el caso del candombe. Esto se debe a una cuestión numérica, además de la resistencia al ingreso de blancos en los blocos afro de Salvador. En este último el blanqueamiento, aunque claramente menor, se debe más que nada a la internacionalización de la cultura, y su comercialización.

El blanqueamiento tiene que ver también, como algunos entrevistados declaran, con cuestiones económicas: precio de los tambores, niveles de inversión en las llamadas. Como vimos en el análisis preliminar, la población afrodescendiente de Uruguay posee en promedio menos poder adquisitivo que la blanca.

Se observa cierta tensión entre el entendimiento del candombe como un ritmo de los negros, y la participación de los blancos. Existe el discurso de la integración y la unión a través de la música, del tambor como un comunicador entre blancos y negros, de que “el candombe no tiene color”. Pero en algunos casos se observan resistencias o cierto rechazo a este progresivo y exponencial blanqueamiento. Estas resistencias pueden relacionarse a la idea de identidad defensiva de Touraine (en Castells, 2001). Algunos lo adjudican a que los blancos no tocan bien, o que una comparsa no es tal si no tiene negros, mientras que otros sostienen que tocar bien o mal depende de haber crecido escuchando el ritmo. Otro elemento que aparece puntualmente en la entrevista a Fernanda Bértola, de La Melaza, y que aunque no sea parte central de esta investigación es importante mencionar, es cómo se trata un espacio mayormente masculino, en el que las mujeres son minoría y han tenido que “pagar derecho de piso”.

La mayoría de las personas blancas entrevistadas manifiestan que, en general, no han sentido rechazo o discriminación por serlo, pero un caso puntual de un entrevistado insiste en la existencia de un racismo hacia los blancos en el ámbito del candombe. Habla sobre malas experiencias por ser blanco y por no pertenecer a los barrios tradicionales del candombe. Hay muchas posturas e incluso discursos contradictorios, pero es imposible negar que la cuestión étnico racial es algo que genera tensiones y discusiones, sobre la que es difícil determinar un discurso en común. Esto puede relacionarse con las nociones de narración y ambivalencia de Bhabha (1990), donde lo simbólico de la narración común se construye en torno a cuestiones a veces contradictorias o paradójales.

Casi todos los entrevistados manifiestan haber aprendido desde niños con familias o amigos de origen negro, y tener una gran dedicación al candombe siendo parte central en su trayectoria de vida, a pesar de que todos viven de otro tipo de trabajos remunerados. Esto es diferente al caso bahiano, en el que casi todos los entrevistados, a pesar de que se mencione la dificultad de vivir de la música, tienen la percusión como forma principal de ganarse la vida, muchos a través de los proyectos sociales en funcionamiento. Más de uno ha tocado casi toda su vida, es decir, ha hecho de su vida la música. Esta dedicación, y trayectorias de vida en torno al ritmo, también se observa en Montevideo, en donde la mayoría ha aprendido y escuchado candombe desde niño, pero no existe la posibilidad económica que sí existe en Bahía.

Otro elemento que se repite es el esfuerzo y el sacrificio que se necesita para tocar. Además del tiempo dedicado, se habla del esfuerzo físico que requiere llevar el tambor caminando por varias

cuadras. Sin embargo, este sacrificio figura siempre con la mención de la contra cara del placer, la pasión e incluso el amor por lo que hacen.

- **Resistencia**

La cuestión de la resistencia se menciona en casi todas las entrevistas. Por un lado, cuando se pregunta sobre el carácter callejero del candombe, aparecen códigos comunes como la protesta, la resistencia, la manifestación y la rebeldía en contra de la frustración y las inequidades. Podemos afirmar que en este caso estamos frente a una identidad de resistencia en el sentido de Castells (2001), carácter que también se presenta para el caso bahiano.

Este carácter contra hegemónico del ritmo, tiene también relación con la idea de Bajtin de que *“la fiesta popular contenga un elemento de victoria (...) sobre el miedo que infunde el poder”* (1987:81).

Se observa cómo el tambor es hoy día utilizado en manifestaciones como marchas o actos, siendo considerado una potente herramienta. Para el caso de La Melaza, la primera comparsa de mujeres, el ritmo tiene un carácter de militancia de género, y es utilizado como herramienta en el contexto del 8 de marzo y para fines concretos como, por ejemplo, la promoción en derechos de salud sexual y reproductiva.

Por otra parte, se señala la resistencia ligada a la dimensión territorial. Algunos entrevistados hablan de cómo el candombe resistió a los realojos y las demoliciones de los conventillos, generando incluso el efecto contrario al esperado: se diseminó en lugar de desaparecer.

Esto último se trata en relación al período dictatorial, que según las declaraciones fue bastante represivo con esta cultura popular callejera, la cual era entendida como agitación social. Esta referencia particular llama la atención, ya que en el caso de Bahía, a pesar de haber tenido también Brasil su dictadura, no se habla precisamente ella, sino de una represión que ha estado siempre, antes y después de su gobierno autoritario.

Pasando a la cuestión del reconocimiento, es importante destacar que en el año 2009 el candombe y su espacio sociocultural fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por UNESCO. En este proceso se formó a nivel estatal una comisión asesora del candombe, integrada por referentes históricos del ritmo, varios de los que fueron entrevistados en esta investigación.

Es interesante que también haya incluido al espacio sociocultural dentro de la declaración. Esto reafirma algo que se reitera varias veces en este análisis, y es el carácter inseparable del candombe y su dimensión territorial.

Existe también el Día Nacional del Candombe, como en Bahía el Día Municipal del Samba Reggae, pequeños pasos hacia una valorización de la cultura y el legado afro en ambos lugares.

Es posible plantear que la resistencia de esta expresión cultural logró un paso importante dentro de lo que se considera en las teorías del reconocimiento y es que los propios estados reconozcan su valor. El aumento del reconocimiento y la diseminación del candombe es entendido por algunos entrevistados como una forma de integración racial que contribuye a la equidad. Existe también cierto consenso sobre cómo el candombe ha pasado de ser algo mal visto, relegado y discriminado, a ser entendido como parte de la cultura y la identidad nacional, con un creciente espacio en la sociedad.

Volviendo sobre las teorías del reconocimiento, en primer lugar desde la idea de multiculturalismo, se puede decir que estas cuestiones aportan a la dimensión del reconocimiento, aunque no completamente, y no influyen directamente sobre la redistribución ni la representación. Ahora, pasando a Honneth (1992), pueden entenderse estos procesos como aportes a lo intersubjetivo, y al reconocimiento recíproco, ligado a la autorrelación. A su vez, podríamos decir que el crecimiento del candombe ha aportado de a poco a la deconstrucción desde el punto de vista de Fraser.

En torno a la cuestión de la equidad, muchos hablan de que el candombe genera equidad no solo en el aspecto étnico racial, sino también sexual, y socioeconómico, ya que es un espacio donde conviven personas de diversos orígenes, clases sociales y costumbres diferentes, que encuentran en este ritmo algo en común. La manifestación en los espacios públicos aporta a esto, ya que como entiende Filtrado (2008: 261), son espacios de reconocimiento de la diversidad.

#### • **Ritualidad**

En las entrevistas aparece reiteradamente una mención a cierto carácter mágico del candombe. A pesar de que, contrario al caso bahiano, en nuestro país no se ha mantenido la religión que los esclavos traían, se habla en torno al candombe de la espiritualidad, mística, sentirse bien, una especie de transe que sienten quienes tocan y hasta de una necesidad de tocar. “*El hecho de que la*

*manifestación actual del candombe se trate de una expresión profana, no significa la ausencia de ancestralidad, de un ‘halo de sacralidad’, de un ‘estado de trance’ y de una fuerte comunión con el pasado en esta manifestación” (Ferreira en Ruiz, 2015: 22).*

Otros manifiestan que el candombe encierra un misterio, que genera contagio, comunión y unión entre las personas. Algunos hacen referencia, incluso, a las procesiones católicas y a cómo los esclavos hacían las suyas propias en los días libres. Todas estas menciones, muy ilustradas y trabajadas por Plastino (2011) hacen recordar a la noción de ritual de Durkheim que desarrollaba previamente en el marco teórico, y que vale reafirmar con lo que Anibal Pintos dice:

*“Y tiene que ver con esa concentración que uno agarra cuando estás tocando, suceden cosas ahí adentro. Hay quien las percibe y quien no. Porque imagínate, tiene un concepto, un tenor religioso. Porque mismo la iglesia, al prohibirle a los esclavos la forma de bailar, la religión, se pasa a tocar el tambor en la calle. Es como que se perdió toda esa parte religiosa pero quedó el contenido rítmico. Y ese contagio que se genera, y eso que te pega en el pecho y la panza, esas cosas que suceden, los niños que escuchan el tambor y ya se ponen a tocar la mesa, qué se yo. (...) Le sacaron ese tenor religioso, porque se lo sacó la iglesia. Pero después nunca más lo pudieron parar.”*

Algunos entrevistados cuentan que previo al momento de tocar, se hace una fogata para templar los tambores. Al rededor del fuego se ubican los instrumentos, y al rededor de los instrumentos se reúne la gente, en un formato típico de ritual. Hoy día existen tambores que se afinan sin la necesidad del fuego, por lo que esta situación es cada vez menos típica. Más allá de que el factor religioso ya no persista para el caso de Montevideo, como afirma Peirano (2003) retomando a Durkheim, muchas veces las ideas y los valores tienen connotación religiosa a pesar de no estar ligados a la idea de Dios, sino como un hecho social, y eso es lo que sucede con el candombe.

En esta cuestión ritual tiene también gran importancia la periodicidad del encuentro, que además de prepararse y mejorar musicalmente, implica un encuentro entre personas, amigos, que muchas veces se vuelve, como dijimos, una necesidad. Se habla de la existencia de una confraternización, una hermandad, y un sentimiento en común al encontrarse siempre con las mismas personas para tocar. Se combina el fin de mejora y crecimiento musical con el fin social.

Algunos se refieren también a la cuestión identitaria, que además de estar relacionado con lo social, tiene un factor territorial fuerte. Incluso quienes ya no viven en los barrios donde tocan, entienden estos últimos como parte de su identidad. Según Peirano (2003) los rituales presentan arraigo territorial, y permiten muchas veces rediseñar los territorios.

En relación con lo anterior, puede verse también que varios de los entrevistados realizan una distinción entre quien entiende y quien no entiende el ritmo, entre quienes son “candomberos” o “tocadores” y quienes no. Se hace mucha referencia a la familia, a la transmisión entre generaciones, y muchas veces a la cuestión territorial, relacionado a la idea de “ser de barrio”. Podemos ligar esto a la idea de identidad de García Canclini (2010), entendida directamente en relación al aspecto territorial, donde quienes no son parte de esto son los otros, los diferentes. Volviendo sobre la idea de entender o no el ritmo, se habla de la existencia de diálogos entre los tambores, llamadas y respuestas, que según algunos entrevistados, muchos no saben apreciar.

Esta distinción entre ser parte o no se da para casos uruguayos y otros internacionales, como podemos ver en la entrevista a Cachila Silva, quien afirma:

*“El que no siente esto no le gusta nada (...). Cuando viajamos, a congresos, a encuentros, siempre los que enseguida se enganchan y entienden el ritmo del candombe son los cubanos. Enseguida lo entienden y lo saben tocar. Porque al final vinimos todos del mismo lugar, desde el África llegamos acá y eso se nota.”*

Es interesante en este caso, más allá de que se refiera a los cubanos, resaltar la importancia que se le da a una procedencia común de los pueblos a la hora de interactuar, disfrutar y entender el ritmo. Esta referencia se ve también entre los pocos bahianos que conocían el candombe.

#### • **Espacio público y territorialidad**

Cuando se pregunta sobre por qué la calle es el espacio del candombe, se menciona la protesta y la historia de la esclavitud. Otros establecen conexión con otros ritmos afro que también tienen carácter callejero. Según algunos tocar en la calle es símbolo de libertad, porque la calle es “territorio de negros”. Figura también la historia de que el culto religioso estaba prohibido, razón por la que no se utilizaban los tambores en el suelo, sino colgados y caminando. Otra cuestión que aparece es la del origen de las llamadas, que como su nombre indica, eran llamados, saludos que se hacían entre los distintos barrios. Es decir, la dimensión territorial aparece constantemente. Sin



embargo, no hay un consenso ni información demasiado concreta de por qué el candombe se toca en la calle. De todas maneras, en todos los discursos, tanto sobre el desempeño actual como sobre historias pasadas, existe una mención reiterada a lugares, barrios, calles.

Algunos incluso hablan del conocimiento y una memoria de cómo los tambores rebotan según la calle y las paredes del lugar donde se toque. Por eso algunos van a tocar a la calle Isla de Flores antes de las llamadas, con el objetivo de reconocer el terreno.

Todas las comparsas pertenecen a un barrio y tienen ciertas calles de referencia, por lo que podemos afirmar que son inseparables de su dimensión espacial. Algunas poseen una sede, otras un lugar de reunión, y otras directamente se reúnen en la calle. Podemos hablar en este caso de una identidad barrial y territorial abordada por Vicente (2002) en su tesis de grado, y que se da de forma muy similar en el caso bahiano. Esta identidad genera, en algunos casos, una competencia y enfrentamiento, aunque aparecen también menciones a encuentros y visitas entre los diferentes barrios. Esta pertenencia territorial tiene que ver con el concepto de espacio de Augé (1993), que se genera a través de los procesos de apropiación.

Algunas comparsas han realizado convenios con la Intendencia de Montevideo, y con los Centros Culturales Zonales, a través de los cuales poseen un espacio, dan talleres y ofrecen otras actividades. Sin embargo, no es lo más común y no se destacan por tener gran impacto como en el caso bahiano, en el que los proyectos sociales son centrales. De todas formas, como también sucede en Bahía, más de uno ve el tambor como un medio, una herramienta y una forma de transmitir valores.

Existe, como para el caso de las personas, la distinción entre los barrios “candomberos” y los que no lo son. Los entrevistados de las comparsas que pertenecen a estos últimos, entienden que influye en el poco acompañamiento en los ensayos, contrario a la costumbre en los barrios tradicionales, donde el candombe es parte esencial de la cotidianidad de los entrevistados y de quienes allí viven. En algunos casos los entrevistados manifiestan una relación afectiva con el lugar, que se puede ligar directamente al concepto de topofilia (Yory, 2006), y de la relación emocional de los sujetos con los espacios que habitan.

Esta diferenciación entre barrios del candombe o no, tiene para algunos el peso afectivo de estar directamente ligado con la historia de la esclavitud en Montevideo (la suya propia), y con los espacios de la ciudad donde la mayoría de los negros libertos se instalaron, denominados

conventillos. Estos fueron lo que permaneció de las anteriores Salas de Nación, donde se celebraban los ritos religiosos de los descendientes de esclavos. Los principales tres conventillos, dieron nacimiento a los tres principales ritmos o “toques madre”: Cuareim, Ansina y Cordón, relacionados respectivamente con los barrios Sur, Palermo y Cordón, principales barrios del candombe. Los entrevistados de estos barrios tienen un discurso con más referencia al lugar y la pertenencia y el arraigo que sienten por él. Perico Gularte declara en su entrevista:

*“Esos tres toques fueron los que sobrevivieron. Sobre las ruinas de cada conventillo, sobrevivió el tambor.”*

Muchos de estos conventillos fueron demolidos y realojados, lo que trajo como consecuencia la diseminación del candombe por otros barrios. Varios entrevistados hacen referencia a esta expansión, tanto en Montevideo como en el interior, y ven en ello algunos elementos positivos y otros negativos. Por un lado, se destaca que el crecimiento del ritmo contribuye a un reconocimiento cada vez mayor del aporte de los negros esclavos a la cultura en nuestro país y a una concientización sobre los procesos históricos que llevaron al candombe a donde hoy se encuentra. A su vez, algunos entienden que ayudó al candombe a pasar de ser “sólo de los negros”, de los sectores socioeconómicos más bajos, a ser de todos los barrios y clases sociales. Esto puede observarse desde la idea de deconstrucción de Fraser, ligada al reconocimiento, que analizamos previamente. Sin embargo, se entiende que en estos procesos expansivos se ha dado también una pérdida del nivel musical, y de valores que hacen a la esencia del candombe, muchas veces relacionados con el concurso de carnaval, que analizaré más adelante.

Otro elemento que surgió en casi todas las entrevistas es la referencia al uso de drogas y alcohol en los ensayos de las comparsas, elemento que la mayoría de los entrevistados rechaza y resalta como un aspecto negativo, relacionado a quienes “no pertenecen”, y en el que suelen trabajar. Reconocen como problema la asociación del consumo con el candombe, que genera estereotipos negativos, y que suman a la discriminación, en oposición a las buenas costumbres. En el caso bahiano también aparecía la mención de estos elementos, y un trabajo realizado en torno al problema, pero los proyectos sociales en Salvador son mucho mayores y trabajan en más profundidad con jóvenes del entorno.

En cuanto a la relación con los vecinos, se habla en la mayoría de los casos de una recepción positiva, mayormente en los barrios entendidos como “candomberos” donde “al que no le gusta se

muda”. En estos barrios más que nada, las comparsas tienen, como en Bahía, su grupo de seguidores que asisten semanalmente. En los barrios que no tienen tanta tradición de candombe, se menciona por un lado un respeto de los vecinos (aunque poca asistencia y acompañamiento), pero por el otro la necesidad de mantener buenas costumbres para no molestar. Esto es específicamente: evitar el consumo de drogas y alcohol, limpiar los residuos del fuego luego de templar, no tocar por mucho tiempo sin caminar, respetar horarios, entre otros. Se hace referencia a algunos casos de problemas con residentes o la policía, pero siempre en relación a situaciones en las que estas cuestiones no fueron respetadas.

### • Carnaval

En nuestro país, como en Bahía, el carnaval ha crecido y se ha ido modificando con el tiempo. En relación con lo expresado sobre la expansión, muchos entrevistados hablan de los cambios que se han dado en torno al desfile de *Llamadas* y el concurso oficial.

Cabe hacer la distinción entre el concurso de las *Llamadas*, en el que se desfila por la calle Isla de Flores, y el concurso oficial en el que los conjuntos se presentan en el Teatro de Verano. El primero se trata de un desfile callejero solamente de percusión, con bailarinas, personajes típicos y elementos como las banderas. En el Teatro de Verano, los conjuntos realizan shows con canciones, sobre un escenario y en un formato diferente.

Varios entrevistados mostraron rechazo a este último formato, bajo el argumento de que se pierde la esencia de lo que el candombe representa, dejando de lado símbolos típicos de la identidad cultural para dar paso al glamour. A su vez, se habla de cómo las *Llamadas* han crecido, se han vuelto cada vez más sofisticadas, perdiendo su carácter popular y “contaminando algo puro”, debido a la competencia y la comercialización.

Para la mayoría las *Llamadas* siguen siendo la fiesta central y la comparan con “jugar una final”, donde se va a representar al barrio. Otros prefieren otras instancias como las *Llamadas de San Baltasar*, que se realizan el 6 de enero, en las que no hay competición, y en el que declara, se respira un clima de fiesta y unión. De todos modos, también hay casos en los que el discurso del entrevistado muestra una clara afición por la competencia y por ganar en los concursos, tanto de *Llamadas* como en el Teatro de Verano, lo que implica la necesidad de conseguir sponsors y de entrenar más rigurosamente. Pero en general hay un consenso en que la reglamentación y la

competencia traen cuestiones negativas en torno al candombe, y en que se disfruta más en los casos en los que no hay un premio en juego.

Este es otro rasgo que presentan tanto el samba reggae de los blocos afros bahianos, como el candombe: la dualidad entre lo nuevo y lo viejo, la permanencia y los cambios. Entre los entrevistados de mayor edad, existe una resistencia a asumir los cambios, y un discurso sobre la necesidad de mantener las costumbres y respetar el ritmo, en oposición a la existencia reciente de lo que ellos entienden como una moda, y a los nuevos tocadores que tocan cada vez más rápido, lo que genera una pérdida de los diálogos entre los tambores y el ensamble rítmico.

## **11. Conclusiones**

Inicialmente, a partir de lo presentado con los datos cuantitativos, podemos concluir que tanto en proporción como en cantidad, el peso de lo afro en Brasil y Uruguay es muy distinto. De todas formas aparecen ciertos elementos que evidencian una discriminación estructural y que se manifiestan de forma muy similar en ambos territorios, permitiendo compararlos, ya que aparece como central en los dos casos. Tanto en educación como en lo económico, entre otros, la población afro se encuentra relegada si la comparamos con la total.

Pocos bahianos, incluso instruidos en el área de percusión, tienen conciencia de la existencia del candombe. Muchos lo confunden con el candomblé por la similitud del término<sup>7</sup>, y los que sí saben de su existencia tienen un vago conocimiento. Sin embargo, casi todos los uruguayos conocen la existencia de blocos como Olodum, y el fenómeno del carnaval de Bahía. Esto último se debe también a la difusión internacional generada por estos últimos, y a que los uruguayos solemos estar más al tanto de la cultura brasileña, cosa que no sucede a la inversa.

Me atrevo a decir que en general los brasileños han tenido más influencia de los fenómenos históricos norteamericanos, que de la propia Latinoamérica. Ejemplo de esto es el Tropicalismo, con clara influencia del movimiento hippie norteamericano, así como los propios movimientos de protesta racial. En las entrevistas se hace referencia a los movimientos negros en Estados Unidos, a Jamaica, entre otros, existiendo poca conciencia de los procesos étnico raciales en América del Sur. Tal vez por la diferencia de idioma, puedo afirmar por mi experiencia en el país que Brasil, sobre todo en la zona centro y nordeste, no comparte el espíritu de pertenecer a Latinoamérica que sí existe en otros países. Esto tal vez explique su mayor conocimiento de los fenómenos norteamericanos en oposición a los de los país vecinos.

De todas formas, a pesar de que los montevidEOS tengan más noción sobre los blocos afro, el conocimiento no es muy profundo, y no existe una identificación personal con la manifestación. En este sentido, destaco el aporte de esta investigación al establecer una conexión entre dos expresiones cuyos participantes apenas tienen conocimiento de la existencia de la otra, pero que

---

<sup>7</sup> Resulta interesante resaltar otro elemento que deja una pregunta abierta y que tal vez sea interesante intentar responder: la similitud de las palabras candombe y candomblé. Seguramente sea difícil comprobarlo, pero su semejanza no debe ser casualidad. Plastino (2011: 33) menciona la similitud de los términos, aclarando que etimológicamente, candombe se refiere a “costumbre de negro”, mientras que candomblé designa la casa donde las reuniones con tambores y danzas sucedían.

muestran varios puntos en común, los cuales enumeraré a continuación, resaltando también las diferencias.

No todos los ensayos de los blocos afro suceden en la calle, pero en los casos en que sí, he podido observar que lo que se da es muy similar a las cuerdas de tamboriles en Montevideo: los tambores tocando y la gente bailando al rededor, generando un ambiente fuerte, que permite compararlos a la noción de ritual durkheimiana. Sin embargo, además del ritmo en sí, estas músicas se han tornado canciones con letra, composiciones y discos grabados. Para el caso del candombe, existen muchos músicos que utilizan el ritmo en sus canciones, pero sigue predominando la percusión, y las comparsas solo componen algunas canciones para la presentación oficial en el Teatro de Verano en carnaval. En el caso bahiano los blocos componen para el carnaval, pero tocan durante el año y se han tornado bandas musicales. De todos modos, todo gira en torno a los tiempos de preparación y fechas del carnaval en sí, elemento común que aparece como central en ambos casos, y que es a su vez objeto de tensiones.

Para el caso uruguayo, la fiesta más importante es la del Desfile de Llamadas, que continúa en formato exclusivamente de percusión. Es decir, salvo en las pocas que participan del concurso oficial en el Teatro de Verano, la creación de letras y canciones dentro de las comparsas no ha tomado el rol esencial que existe en Bahía. Sin embargo, en torno al carnaval se observan procesos similares de expansión, comercialización, y pérdida de tradiciones, procesos por los que en ambos casos varios demuestran preocupación.

En relación a lo musical, algunos entrevistados bahianos hacen referencia a la similitud de los ritmos con la clave cubana, la cual también es similar a la del candombe. Podríamos arriesgar a atribuir esta correspondencia al origen común de los ritmos desarrollados por los esclavos en estas tierras. Aunque los tambores del samba reggae sean diferentes a los tamboriles del candombe, teniendo los primeros parches de plástico, diferente a la lonja, en ambos casos existe uno llamado repique, elemento que llama la atención. Por otro lado, para el ritmo tocado dentro de los terreiros, se utilizan los llamados atabaques, mucho más similares a los tamboriles uruguayos.

Una de las principales diferencias que podemos observar es que en Salvador de Bahía, los blocos han sabido generar espacios donde se llevan a cabo proyectos sociales de gran impacto, cosa que no sucede en Montevideo. En nuestro país podemos ver pocos ejemplos de comparsas que den talleres, pero la realidad es que los barrios tradicionales del candombe no son especialmente pobres,

y las comparsas de la periferia no tienen la influencia barrial que sí tienen los blocos bahianos. De todas formas, el ejemplo de los brasileños sería una opción interesante de indagar para ser incluso apoyada desde organismos estatales, y más desde estos últimos pasos dados desde el reconocimiento. Un ejemplo de algo similar a estas iniciativas, es el caso de Zumbaé, que abordó en el último desfile de llamadas el tema educativo, con la propuesta de llevar el candombe a las escuelas como herramienta sociocultural y para trabajar la historia de la esclavitud. En este aspecto, la conclusión principal es que la música de percusión callejera, además de conformar parte central en la construcción de la identidad de estas poblaciones, se configura como una herramienta de las mismas en la búsqueda del reconocimiento. En el caso bahiano se trata de una herramienta sumamente explotada, mientras que en Montevideo lo es en menor grado, aunque sin dudas tiene un importante potencial.

Desde lo expuesto sobre la idea de etnia-raza, es indiscutible la gran incidencia de esta noción en la construcción identitaria de los sujetos de la investigación. Sin embargo, en torno al racismo, hay un aspecto central sobre el que se debe establecer comparación. Para el caso de los entrevistados bahianos, se puede afirmar que hay un consenso sobre la existencia del racismo, que se ha vuelto la principal bandera de los blocos. En el caso uruguayo, empero, el racismo no se explicita tanto, sino que se encuentra un poco más negado o naturalizado, y no aparece como central en los discursos. Además de la cuestión numérica, que es de principal influencia en todo lo demás, podemos afirmar que existen procesos diferentes en cada lugar. Los movimientos negros en Bahía han crecido exponencialmente en los últimos años, visibilizando la cuestión étnico racial. En Uruguay, el racismo no se considera un problema central en la sociedad, y no ha sido muy evidenciado a través de las luchas sociales. Al contrario, existe una creencia popular de que no existe en nuestro país, que como pudimos ver en el análisis de datos cuantitativos, está equivocada.

Todos estos puntos en torno a la etnia-raza y el racismo tienen mucha ligación con la idea de ambivalencia de Bhabha (1990) que desarrollábamos en el marco teórico, y a cómo los unos se construyen a través de la visión de los otros. Sucede sobre todo para el caso bahiano, una reinención de la condición de negro, que transforma simbólicamente un grupo previamente definido por el racismo de otro (Agier, 1992: 101), donde las manifestaciones musicales como los blocos afro, entre otros, funcionan como articuladoras y sostén de la resistencia.

Ligado a la cuestión de la identidad de resistencia, podemos afirmar que ambos fenómenos podrían ser categorizados como tal desde la perspectiva de Castells (2001). Sin embargo, el discurso

de los entrevistados bahianos muestra un compromiso con la resistencia aún mayor que el montevideano. Esta resistencia está directamente ligada con la búsqueda de reconocimiento, también predominante en el caso bahiano. Esto se debe también a una conciencia mayor en el Brasil sobre la posición devaluada de la población negra y el racismo que no se encuentra tan presente en nuestro país.

Por otra parte también desde la perspectiva de Castells, los blocos afro, tienen también carácter de movimiento social, al presentar claramente los tres grandes principios que retoma de Touraine: identidad, adversario y objetivo. Para el caso de Uruguay, existe una innegable identidad en torno al candombe, y ligada a la etnia-raza negra. Sin embargo, no es tan fuerte la existencia de un adversario ni de un objetivo, por lo que no podríamos afirmar que se trata de un movimiento social.

En torno a la cuestión territorial, por un lado, podemos afirmar que los fenómenos suceden de forma llamativamente similar, en cuanto a su interacción con el espacio, e incluso su arraigo territorial. Por otra parte, hay una cuestión más bien histórica que es diferente: en Salvador, el discurso marca como la existencia de blocos cambió y revalorizó el espacio del Pelourinho. Sin embargo, para el caso de Montevideo, se hace constante referencia a los barrios tradicionales (Sur y Palermo), pero no existe en referencia a cambios en el territorio ocasionados especialmente a través del candombe. Podríamos decir que en ambos casos operan tanto procesos de apropiación del territorio desde la perspectiva de Augé (1993) como de construcción de lazos fuertes con el espacio desde la noción de topofilia (Yory, 2006).

Desde lo explorado sobre la apropiación del espacio y lo central de lo territorial en estas manifestaciones, dejo planteada la necesidad de ahondar en este campo a futuro. Para ello resultaría muy interesante aplicar en los barrios tradicionales del candombe o en el centro histórico de Salvador de Bahía la práctica del mapeo colectivo, desarrollada por Iconoclastas<sup>8</sup>: *“Es un proceso de creación que subvierte el lugar de enunciación para desafiar los relatos dominantes sobre los territorios, a partir de los saberes y experiencias cotidianas de los participantes”* (Risler y Ares, 2013: 12). Esta metodología permite visualizar cuestiones políticas y afectivas en torno al espacio, y entiendo que podría resultar de gran aporte su adaptación a la sociología como herramienta de investigación cualitativa.

---

<sup>8</sup> Más información en [www.iconoclastas.net](http://www.iconoclastas.net)



Cabe resaltar que es indudable un gran avance en cuanto al reconocimiento la población afrodescendiente desde su aporte en la cultura, que es identificada como parte de la identidad nacional tanto en Uruguay como en Brasil. Esto es consecuencia de diversos procesos en ambos países, entre los que vale resaltar el generado por el propio movimiento negro. Evidentemente, como afirma Honneth (1992), el menosprecio es la contracara del reconocimiento, es una motivación para la lucha, que se traduce en cambios reales en la sociedad.

Como decíamos, la falta de reconocimiento de estas poblaciones, minoritarias en Uruguay pero no tanto en Brasil, ha servido de motivo para la lucha por la igualdad racial. Es interesante poder ver cómo esta lucha es inseparable de las manifestaciones culturales y musicales, parte importantísima de la cultura tanto en Montevideo como en Salvador de Bahía. En esta última, lo afro se ha tornado central tanto en el mercado turístico como musical, lo que se percibe apenas se llega a la ciudad. Sin embargo, es necesario aclarar que el reconocimiento desde lo cultural no es todo, sino que aún falta gran camino por recorrer si queremos llegar a una equidad racial, o a un reconocimiento real de la población afrodescendiente, tanto en Uruguay, como en Brasil.

Es imposible no dejar de resaltar entre las conclusiones, la tensión que existe en ambos casos en torno a los cambios y las nuevas costumbres dentro de las manifestaciones culturales. Esta resistencia al cambio es un tema interesante a ser indagado: si estamos hablando de movimientos sociales ¿cómo es posible que convivan dentro la necesidad de cambiar la sociedad y la resistencia al cambio?

Retomando la primera de las hipótesis, podemos decir que el carácter callejero de estas manifestaciones no responde particularmente a la herencia africana, sino a los procesos históricos a través de los cuales las poblaciones afro han debido ser relegadas al espacio público, donde han construido a través de estas expresiones culturales su identidad.

En torno al origen religioso, se nos permite afirmar que es común a ambos fenómenos, aunque más presente para el caso de los blocos bahianos. Desde la noción de ritual, sobre todo desde la significación de los entrevistados, el candombe tiene varios elementos que permiten definirlo como tal, los cuales se manifiestan mucho menos para el samba reggae.

Desde la idea de identidad podemos pasar a contrastar la segunda hipótesis, y confirmar que tanto una como otra, funcionan como identidades de resistencia, en las que los procesos de construcción de la misma se encuentran marcadas por las relaciones de poder. Es así que el carácter

contra hegemónico de estas manifestaciones las tornan, principalmente en el caso bahiano, movimientos sociales, que han logrado visibilizar las cuestiones étnico raciales, por lo que podemos afirmar que también pueden ser caracterizadas como identidades de proyecto. Por otra parte, es posible ver que su participación en el carnaval, entendida históricamente como fiesta contra hegemónica, cobra sentido desde este punto de vista, aunque presente hoy día los cambios a los que los entrevistados muestran rechazo.

Ligado a la cuestión de la visibilización de los problemas generados por el racismo, es que podemos adelantar hacia la tercera hipótesis. Sobre el carácter integrador de los movimientos, podemos afirmar que a pesar del blanqueamiento, existe en ambos casos cierta resistencia, que genera varios discursos, por lo que pongo en duda si de verdad contribuyen a la integración. Pero si de reconocimiento se trata, no cabe duda sobre el aporte de estas manifestaciones al mismo.

De todas formas, el reconocimiento no alcanza, y aún tenemos un largo camino por recorrer para lograr que las diferencias étnico raciales no condicionen la vida y las trayectorias de las personas, ni en Uruguay, ni en Brasil.

Como cierre, destaco el aprendizaje adquirido por los grupos bahianos, que han sabido aprovechar el poder de su manifestación musical para articular proyectos mayores que contribuyen a la lucha por el reconocimiento y a la participación. Sería interesante tomar el ejemplo en nuestro país, y promover la participación desde elementos culturales preexistentes, donde los procesos de apropiación ya están transitados, por lo que resulta mucho más fácil avanzar a partir de ellos. Muchas veces se promueve la participación en formatos clásicos, a través de los cuales resulta difícil la apropiación e integración de los mismos. Las experiencias brasileñas demuestran que las culturas populares tienen potencial de transformarse en movimientos si se enfocan y se acompañan debidamente como han promovido los referentes de los blocos afro. Esto se da también para el caso de las culturas de favela, revalorizadas y tornadas un movimiento cada vez mayor en todo el Brasil, donde los elementos identitarios que articulan los grupos vienen “desde abajo” y no están dados por formatos impuestos.

Desde lo expuesto en los antecedentes, puede afirmarse que esta investigación aporta a la ampliación del campo de conocimiento en torno a las manifestaciones de la diáspora africana, demostrando que tienen elementos en común que trascienden contextos nacionales, y que poseen un potencial social inabarcable. La música como herramienta de lucha tiene un gran camino recorrido

y le queda mucho por recorrer, tanto en Salvador de Bahía como en Montevideo. Queda planteada la posibilidad de seguir investigando en torno a manifestaciones de este tipo en otros países como Colombia o Cuba, donde tal vez se logre establecer más cuestiones en común de estos fenómenos que comparten una historia y procesos de construcción similares, signados por la discriminación étnico racial y la resistencia.

## **12. Bibliografía**

- Adeilson, J (2012) “Historia do afoxé Filhos de Gandhy” en *Repertório*, Salvador, nº 19, 2012, p. 215-220,
- Agier, Michel. (1992) “Etnopolítica – a dinâmica do espaço afro-baiano”. En *Estudos AfroAsiáticos*, n ° 22, pp. 99-116.
- Aguiar, Márcio M. (2008) “Raça e desigualdades: as diversas interpretações”, *Tempo da Ciência* (15) 29:115-33.
- Arce, Darío (2008) “El desfile de las Llamadas como ritual conmemorativo” En Goldman, Gustavo (comp) (2008) *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Perro Andaluz Ediciones, Montevideo, Uruguay.
- Arocena, Felipe (2012) *La mayoría de las personas son otras personas. Un ensayo sobre multiculturalismo en occidente*. Estuario, Montevideo, Uruguay.
- Arocena, Felipe (2013) “Uruguay: un país más diverso que su imaginación. Una interpretación a partir del censo 2011.” En *Revista de Ciencias Sociales*, DS-FCS, vol. 26, N ° 33, Montevideo, diciembre 2013, pp. 137-158.
- Augé, Marc (1993) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, España.
- Bajtín, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid, España.
- Bhabha, Homi (1990) *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina.
- Blumer, Herbert (1982) *El Interaccionismo Simbólico: Perspectiva y método*. Hora S.A, Barcelona, España.
- Brena, Valentina (2015) “Una mirada antropológica. Historias de lucha entre la resistencia, la

dominación y la liberación. Candombe es todo, mi vida... un sentir” En *Patrimonio vivo de Uruguay. Relevamiento de Candombe*, MEC, Unesco, Montevideo, Uruguay.

Bucheli, Marisa (2011) *¿Qué ves cuando me ves?: afrodescendientes y desigualdad étnico racial en Uruguay*. ANII, FCS e INE, Montevideo, Uruguay.

Calvo Juan José coord. (2013) *Atlas Sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay. La población afro-uruguaya en el Censo 2011*. Trilce, Montevideo, Uruguay.

Castells, Manuel (2001) *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. II El poder de la identidad*. Siglo XXI, México.

Ceafró (2009) *Informe sobre Políticas e Movimentos Negros na Bahia* [Online] Disponible en [http://www.ceafró.ufba.br/web/arquivos/publicacoes/Informe\\_Bahia.pdf](http://www.ceafró.ufba.br/web/arquivos/publicacoes/Informe_Bahia.pdf) [20/11/2014]

Corredor, Maya (2012) “Fotofilia: nuevas miradas sobre la topofilia a través de la fotografía” En *Invisibilidades, Revista ibero-americana de pesquisa em educação, cultura e artes*, [online] ISSN, N° 3, Montevideo, setiembre 2012, pp. 146-161. Disponible en [http://issuu.com/invisibilidades/docs/invisibilidades\\_03](http://issuu.com/invisibilidades/docs/invisibilidades_03) [15/11/2014]

Cristiano, Juan Carlos (2008) *Raíces africanas en Uruguay: Un estudio sobre la identidad afrouriaguaya*. Monografía final de Licenciatura en Sociología. FCS-DS, Montevideo, Uruguay.

Durkheim, Emile (1912/1993) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Alianza Editorial, España.

Ferreira, Luis (1997) *Los tambores del candombe*, Ediciones Colihue-Sepé, Montevideo, Uruguay

Filardo, Verónica (2008) “Miedos urbanos y espacios públicos en Montevideo” En *El Uruguay desde la sociología V*, DS-FCS, UDELAR, Montevideo, Uruguay.

Filhos de Gandhi, página web [Online] Disponible en [www.filhosdegandhy.com.br](http://www.filhosdegandhy.com.br) [25/11/2014]

Franco, Maria Teresa y Costa, Armando (2010) *Discutindo o Desenvolvimento: Descobriendo Possibilidades*. Trabajo presentado en XXXIV Encontro da ANPAD, Rio de Janeiro, Brasil.

Disponível em [http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnANPAD/enanpad\\_2010/EOR/2010\\_EOR2449.pdf](http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnANPAD/enanpad_2010/EOR/2010_EOR2449.pdf) [22/2/2016]

Fraser, Nancy. (1997) *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Siglo del Hombre, Bogotá, Colombia.

García Canclini, Néstor (2010) *Culturas Híbridas*. Paidós, Buenos Aires, Argentina

Geertz, Clifford (1990) *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, España.

Guimarães, Antonio Sérgio. (2006) “Depois da democracia racial”. *Tempo Social*, v.18, n.2, pp. 269-87.

Hall, Stuart (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores, Popayán, Colombia.

Honneth, Axel (1992) *La lucha por el reconocimiento*. Crítica, Barcelona, España.

IBGE (2008): *Características Étnico-Raciais da População - um estudo das categorias de classificação de cor ou raça* [online] Disponível em [http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/caracteristicas\\_raciais/default\\_raciais](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/caracteristicas_raciais/default_raciais). [25/11/2014]

IBGE (2010) *Censo Demográfico 2010, Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência*. [Online] Disponível em <http://www.ibge.gov.br/> [25/11/2014]

IBGE (2010) *Atlas del Censo Demográfico 2010*, [Online] Disponível em <http://censo2010.ibge.gov.br/apps/atlas/>. [12/8/2016]

Mateus Rios, Flavia (2008) *Institucionalização do movimento negro no Brasil contemporâneo*. Monografia de posgrado en Sociología, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, San Pablo, Brasil.

MEC, (2015) *Patrimônio vivo de Uruguay. Relevamiento de Candombe*, Unesco, Montevideo, Uruguay.

Menezes Santos, Eufrazia Cristina (2005) *Religião e espetáculo: Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*, Monografia de posgrado en Antropología social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, San Pablo, Brasil.

- Olaza, Mónica (2014), *Políticas públicas y cultura política: reflexiones posibles para desnaturalizar prejuicios, estereotipos y racismo*, Políticas Culturales 3, Montevideo, Uruguay. [Online] Disponible en [http://www.psico.edu.uy/sites/default/files/olaza\\_monica.pdf](http://www.psico.edu.uy/sites/default/files/olaza_monica.pdf) [20/8/2016]
- Packman, Jeff, (2010) “Singing Together/Meaning apart: Popular Music, Participation, and Cultural Politics in Salvador, Brazil” En *Latin American Music Review*, Universidad de Texas, Vol. 31, N° 2, Austin, Texas, EEUU, Otoño/Invierno 2010, pp. 141-167.
- Peirano, Mariza, (2003) “Rituais ontem e hoje” En *Ciências Sociais - Passo a passo*. Vol. 24 Zahar, Río de Janeiro, Brasil. [Online] Disponible en <https://projetoaletheia.files.wordpress.com/2014/09/rituais-ontem-e-hoje-mariza-peirano.pdf> [22/7/2016]
- Plastino, Virna Virgínia (2011) *Fuerza! Os tambores de candombe e suas pessoas, em Ansina, Montevideú*. Tesis de doctorado en Antropología Social, UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Quijano, Aníbal (2000) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Lander, Edgardo (compilador) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Clacso, Buenos Aires, Argentina.
- Reid Andrews, George (2010) *Negros en la nación blanca: Historia de los afro-uruguayos 1830-2010*. Linardi y Risso, Montevideo, Uruguay
- Risler, Julia y Ares, Pablo (2013) *Manual de mapeo colectivo*. Editorial Tinta Limón, Buenos Aires, Argentina.
- Ruiz, Viviana (2015) “Una mirada histórica. Relevamiento bibliográfico, documental y testimonial. Pasado y presente en el candombe” En *Patrimonio vivo de Uruguay. Relevamiento de Candombe*, MEC, Unesco, Montevideo, Uruguay.
- Sá Oliveira, Augusto (2000) “Música e Cultura Popular: Olodum, Pelourinho e Imaginário”. En: *V Seminário de Pesquisa*, FACOM, Salvador, Brasil.
- Sande, Sandra (2006) *Presentación de la colectividad afrouriaguaya. El candombe: identidad y cultura: no vinieron como inmigrantes*. Monografía final de Licenciatura en Trabajo Social, FCS-DTS, Montevideo, Uruguay.

- Silva, Vagner G. da e Amaral, Rita de Cássia. (1993) “A cor do axé. Brancos e negros no candomblé de São Paulo”. En *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, vol 25, pp 99-124.
- Siwi, Marcio (2004) “Reinventing Blackness in Salvador” En *NACLA Report on the Americas*. Nueva York, Sep/Oct 2004, Vol. 38, pp 28-29
- Tosta, Antonio Luciano (2010) “Resistance and Citizenship in the Songs of Ilê Aiyê and Olodum” En *Afro-Hispanic Review*. Tennessee, USA, Otoño 2010, Vol. 29, pp 177-196
- Valles, Miguel (1999) *Técnicas de investigación cualitativa*, Síntesis, Madrid, España
- Vera, Lil Natalia (2011) *Discriminación racial e identidad. La experiencia de las generaciones recientes de afrodescendientes en Uruguay*. Monografía final de Licenciatura en Sociología. FCS-DS, Montevideo, Uruguay
- Vicente, Javier (2002) *Madera nueva: Una mirada a los tambores de Montevideo*. Monografía final de Licenciatura en Sociología. FCS-DS, Montevideo, Uruguay
- Yory, Carlos Mario, (2006) “El concepto de topofilia entendido como la teoría del lugar”, En: *Colombia Revista Urbana en línea* número 19 ISSN: 0 ed: v.19 fasc.N/A p.32, disponible en <http://academic02.tripod.com/topofilia.pdf>.



## **ANEXO I: Guión de entrevista**

- ¿Cuál es tu relación con la música de percusión en la calle (tiempo que hace que toca, cómo comenzó, qué rol tiene hoy día) y qué importancia le das en tu vida?
- ¿Por qué te parece que se toca en la calle?
- ¿Qué genera eso con las personas que viven o pasan por allí?
- Además de la necesidad del ensayo, ¿qué importancia tiene para ti y tus compañeros el hecho de repetir periódicamente los toques?
- ¿Le das algún tipo de valor o significado al lugar concreto donde donde suelen tocar?
- ¿Qué peso te parece que tiene la etnia-raza negra en este estilo musical?
- ¿Es común que personas blancas formen parte de los grupos? ¿Cómo se ve eso por los demás?
- ¿Cuánto y cómo te parece que la etnia-raza negra ha aportado a la cultura musical de esta ciudad y este país?
- ¿Te sientes discriminado por ser blanco/negro dentro de este grupo?
- ¿Te consideras una persona que lucha por la equidad racial? ¿Te parece que la música y otras manifestaciones culturales son importantes para eso?
- ¿Conoces el candombe uruguayo? (pregunta para el caso brasileño)

## **ANEXO II: Transcrição de entrevistas, Salvador de Bahía.**

### **Ivan Santana**

*Ivan Santana es director del bloco Swing do Pelô. Me recibió en la pequeña sede en una ladera del Pelourinho. Tanto el lugar como él y su entorno demostraban ser de origen humilde. Llegó con una hora de retraso y la entrevista fue bastante interrumpida por sonidos de la calle y personas que entraban y salían. Mientras lo esperaba sede me acompañó un muchacho que formaba parte del bloco. En el local me llamó la atención un pequeño altar que tenía una estructura de metal con cigarros, alcohol y monedas en forma de ofrenda, representando a Exu, un santo del candomblé.*

### **Qual é a sua relação com este tipo de música? Como começou e o que faz agora?**

Eu comecei a trabalhar aos 12 anos de idade, vendendo amendoim e picolé e depois me tornei mecânico de bicicletas e passei a praticar ciclismo. Como eu não gostava de tocar, meu tio Mestre Prego, que Deus já levou, me levava para vários ensaios de bloco afro. Eu dizia a ele que eu não queria tocar. E ele dizia “você vai”, ele me insistiu a tocar. De tanto meu tio insistir em me ensinar, eu tomei gosto, Eu fui levando, entrei em algumas bandas, fiquei tomando aula com ele, tocando com ele (o Mestre Prego). Meu primo me chamava para tocar na rua. Aprendi rapidamente e logo comecei a fazer os primeiros arranjos tocando tambores e ensinando aos meninos menores do Centro Histórico. Assim eu fui aprendendo, graças a Deus, e hoje tenho esse projeto. Não é um projeto rico, mas é um projeto que dá para manter meu custo, os instrumentos, minha família, dos músicos, dá pra viver. Hoje eu tenho um trabalho, este trabalho. Quando eu comecei eu não tinha nada. Trabalho com crianças.

### **Por que você acha que os blocos tocam na rua? Por que não em um lugar fechado? Qual é a importância de tocar na rua?**

Quem fez as primeiras caminhadas no Pelourinho foi o Olodum. Logo o Olodum parou e ficou fazendo nas praças. Aí eu comecei a fazer essas caminhadas nas ruas do centro histórico e fui conhecido por várias pessoas internacionais, vários músicos, através de trabalho na rua. E eu botei no nome desse projeto “Swing de Rua”. É através da rua que eu consigo manter minha entidade, e que as pessoas que veem, gostam e me contratam.

### **O que acontece com as pessoas que moram e que passam na rua quando vocês vão tocar?**

Eu já fui muito perseguido, muito discriminado por algumas pessoas que tem entidade aqui. Primeiro as pessoas discriminavam minha banda, me chamavam de “maluco”, diziam que minha banda era “lata”. Hoje minha banda é uma banda que é conhecida, gravei um filme, gravei com Ricky Martin. E foi com muito esforço. Minha esposa lavava roupa para comprar esse material, esses instrumentos (*señala instrumentos en el local*). E fui levando, levando a vida, seguindo. Gravei uma fita cassete fazendo só ritmo de percussão aqui no Pelourinho. Nessa fita eu cheguei a vender três mil cópias. Depois eu gravei um CD de percussão. Hoje já vendi quase vinte mil cópias do meu primeiro CD.

Mas hoje, graças a Deus, meu bom Deus, eu gravei um DVD “Força de Vontade”. Se você não puder me ajudar não me atrapalhe. Se sua estrela não brilha, deixe a minha brilhar. Aí esse pessoal saiu do meu caminho, eles queriam fazer embate para me tirar da rua. Mas hoje eu estou aqui. Às vezes quando eu estou tocando e as pessoas vêm ver a banda, as pessoas de fora como você. E aí entra algum sujo para querer roubar. E eu sou contra isso, eu não apoio, eu logo vou para cima dele.

**Além dos ensaios para melhorar a qualidade da música, é importante para vocês repetir os encontros, se juntar e sair tocando?**

O ensaio da gente é toda terça, sexta e sábado. É muito importante para mim e meus músicos porque as pessoas que veem reconhecem “Olha onde vai o Swing do Pelô”. É muito importante esse trabalho que a gente faz na rua. É importante para o grupo porque se a gente não fizer essa caminhada no Pelourinho, não botar esse tambor na rua, a gente e o projeto não tem divulgação. Ninguém vê, ninguém contrata a gente. Se fica só na sede escondido a gente não consegue divulgar a música.

Também é importante saber aproveitar o menino mais novo. Evita o menino andar no meio de gente errada, no meio das drogas, fazendo coisa errada. Então a cultura da percussão, quando os meninos vem tocar, aprendem de boa, vão na escola. E na rua esses meninos atraem as pessoas que vem ver o trabalho deles.

**Você da importância ao Pelourinho como lugar por tocar aqui?**

Eu vim para o Pelourinho com 3 dias de nascido, com minha mãe, meu pai, minha família. Todos foram criados aqui. Eu vim da maternidade para a Rosinha, número 16. Gosto de tocar aqui e gosto

de tocar em qualquer lugar. Porque quando as pessoas vêm aqui olhar para a banda, gostam, me contratam e me levam para outros lugares: São Paulo, Brasília.

### **Qual é a influencia da raça negra nessa música?**

A raça negra apoia. Porque você tem coração de negro (*se golpea el pecho*), e gosta dessa cultura maravilhosa. Então eu acho maravilhoso. Mas também tem branco que gosta, as pessoas que vem de fora pra ter aula comigo...

### **É comum que brancos toquem nos blocos afro?**

Negro, branco, todo mundo toca. Todo mundo que gosta vem. É igual para branco e para negro. Porque eles vêm para aprender. Aqui a gente pode ser branco, pode ser negro. A gente não pode ter discriminação. Pelourinho é um funil, cabe todo mundo. A gente procura respeitar as pessoas para ser respeitado. O Pelourinho é um pelourinho maravilhoso, uma rua legal.

### **Você acha que a música faz parte da luta pela equidade racial no Brasil?**

Faz parte. Se não tiver luta a gente não vence. Por isso é que eu botei o tema “Força de vontade”. Eu tenho trinta anos de banda, de resistência. Se eu não tenho luta para fazer esse cambio eu não consigo. Música é resistência.

Eu não gostava de tocar e hoje eu amo meu trabalho, amo o que eu faço. Na minha família todo mundo era músico. O único que não nasceu com o dom fui eu. Hoje eu tenho o dom, minhas filhas quando crescem, já aprendem e tocam. Quem nasce dentro da casa nasce sabendo o ritmo.

## **Emanuel Magno**

*Emanuel es profesor en la Escuela Olodum y me recibió en un salón de la misma en el Pelourinho, en una hora libre entre clases. A pesar de no pertenecer a la banda propiamente dicha pudo hablar con bastante claridad sobre los temas. La escuela cuenta con muy buena infraestructura, espacios amplios y cómodos.*

Meu nome é Emanuel Magno, eu sou autodidata, aprendi tocar na rua com meus amigos e fui logo levado para a UFBA para aprender partitura. Chegando lá me tornei professor de oficina. Lá na UFBA dava aula numa oficina coordenada por Jorge Sacramento. Agora eu estou fazendo, na Universidade Católica, licenciatura em música. Porque agora as escolas em toda Salvador estão pedindo para você ser formado em licenciatura, se não, não pode dar aula nem fazer concurso.

Mas dentro desse período todo eu toquei com músicos de toda Bahia: Banda Beijo, Banda Meu (*nombra varios*). E eu vim para o Olodum. Já tenho oito anos aqui. Eu adoro estar aqui. Também porque eu sou percussionista, né? Aí eles me completam. Eu gosto de dar aula para eles. Aqui eu dou aula de prática de conjunto e teoria musical escrita.

### **Você toca no Olodum também?**

Não, eu toco na escola, nas festas da escola. O Olodum e a escola são uma coisa só, entre aspas, mas são duas repartições que tocam diferente. O Olodum adulto no carnaval escolhe vinte alunos para participar, só isso. Aqui tem festejos que comemoram o dia do escravo, o dia do Malê, essas festas de etnia. Também tem o Femadum que é o festival de Olodum em Janeiro, e aí a gente toca. Aí eu toco quando a escola esta tocando, e, quando a escola viaja para tocar em algum lugar, eu vou como responsável dos meninos algumas vezes. Ou então para fazer workshop no lugar. Eles vão tocar e eu faço o workshop.

### **Por que você acha que esse tipo de música toca sempre na rua?**

Nossas raízes são da África. Qual os países tem um origem assim da África? Tal mistura com os ritmos da África? Esse festejo de sair na rua foi há muito tempo atrás, eles saíam para protestar e com o surgimento do samba. O samba nasceu em Salvador e por isso o samba estava se expandindo aqui e o pessoal já vinha tocando, fazendo aquelas escolas de samba de um jeito mais artesanal. Quando o samba foi para o Rio é que foi ficando daquela forma mais desenvolvida. Eu estou dizendo em grosso modo. Eles saíam na rua para protestar e saíam com aqueles tamanquinhos na

mão fazendo clave. E dizem a historia por aí que dessas claves, tocando três dois e dois três, pensando também nas claves cubanas, surgiu o samba reggae. E um dos realizadores, chamado Neguinho do Samba, nesses protestos que havia, que o pessoal do Ilê Ayê saia fazendo protesto pela Rua da Liberdade, negros protestando, eles pegavam os instrumentos para tocar. E aí que surgiram esses blocos de rua.

### **Quando os blocos tocam na rua, o lugar mesmo torna-se de algum valor para as pessoas?**

Olodum surgiu porque, na época, aqui no Pelourinho era um lugar de marginais, morava prostitutas, aquele pessoal de baixo nível. E foi o Olodum que ergueu aqui o Pelourinho. Ele com essa manifestação, botando para tocar, virou mania, o pessoal vim para cá para vê-lo ensaiando e aqui se tornou o lugar de Olodum. Hoje em dia apareceram outros blocos tocando aqui dentro, mas que surgiram na época do Olodum. Como tem também a Liberdade que é o espaço do Ilê. O Ilê quando vem desfilando lá todo mundo já sabe. Também tem outras, Malê Debalê acho que é lá para o lado de Itapuã. Cada um tem seu espaço onde começou e se expandiu.

### **Sobre a questão racial. Você acha que a música como manifestação é importante para a luta pela equidade?**

Surgiu para protestar, como protesto de várias coisas, protesto político, protesto racial. Surgiu para protestar sobre os valores deles, pedindo espaço. Porque os negros eram bem restritos. Até hoje tem racismo. Mas surgiu com esse intuito de pedir o espaço deles. Para o negro conseguir esse negócio como as cotas que tem nas faculdades. Tudo isso vem no fundo desses blocos afro, que partiram com esse intuito de querer melhorar a estrutura deles, a entidade deles.

É importante porque a música fala. *Olodum protesta ae, Olodum protesta (canta)*. Tá protestando, né? Contra as coisas que estão acontecendo erradas nesse mundo. Essas músicas são músicas de revolta, música de lamentos, música que conta as histórias deles. Como esse disco que a gente fez aqui sobre Zumbi dos Palmares (*muestra un libro con un disco*). Ele fala sobre tudo. “Salve Zumbi dos Palmares”. Ele esta falando sobre Zumbi, que foi um dos iniciadores dessa briga sobre o racismo. As músicas contam sobre a luta deles, desde a época da escravidão até hoje.

### **Todas as músicas tem letra?**

Todas as músicas são com letra. Olodum antigamente era um bloco de tambores, um bloco raiz, não tinha letra. A maioria dos blocos saem tocando mais como protesto, de fazer barulho, de chamar a

atenção. Hoje já tem cantores neles, com letras e tudo. Às vezes saem na rua sem cantar, mas, já que tem cantor, para que vai sair? Agora quando tem batucadas ai eles saem fazendo só ritmos, mostrando os ritmos que eles criam durante o ano todo dentro dos seus lugares. Se for lá em Itapuã, se é aqui no Pelourinho. Ensaíam na rua só para tirar a timidez do músico e praticar a caminhada tocando em pé. Porque geralmente nos lugares eles ensaiam sentados. Quando tem lugares maiores ensaiam em pé. Aqui na escola aprendem aqui e tem alguns sábados que eles ensaiam lá fora, lá embaixo.

### **Você acha importante a repetição dos ensaios e dos encontros?**

É importante esse negócio dos ensaios. Às vezes ensaio sem música, para fazer com que os músicos aprendam os toques. Os músicos velhos passam para os novos. E o ensaio que é cantado é para aprimorar a voz com a percussão. Porque nem todo mundo que toca na rua são músicos formados, muitos não tocam com baixo, guitarra. Alguns blocos já estão botando. A gente ensina aqui sem música, aí quando vai lá para fora, para o estudo, aí ensino a eles a tocar mais baixo, fazer dinâmicas, porque eles estão acostumados a tocar, fazer o tambor, mas não sabem se socializar. A palavra é essa, aprender a se educar musicalmente, a se socializar. Aprender a respeitar o espaço do outro na parte musical.

E também para criar um vínculo. Aquela amizade, porque, já que eles vão tocar junto, eles tem que ser amigos para tá conversando, passando as coisas.

### **É comum ter gente branca nos blocos? Tem discriminação nesse sentido?**

Hoje é mais comum. É comum entre aspas. Mas como esses blocos afros já foram feitos com o intuito de protestar, como o Ilê mesmo. Lá no Ilê é difícil ver um branco mesmo. Lá não tem porque eles são radicais até hoje. Olodum já é mais flexível. Você vai ver que tem gente branca. Tem um cara que canta na frente, ele é branco. Mas hoje em dia ninguém é branco de raiz aqui no Brasil. O Brasil foi colonizado por negros então todo mundo aqui é mestiço. Não tem um cara puro de cor. Minha avó é negra e eu sou dessa cor, meu pai é italiano.

### **Você se considera uma pessoa que luta pela equidade racial?**

Eu luto para a melhoria das condições sociais das pessoas. Eu não sou a favor do racismo, mas também eu não acho legal ficar falando sobre ele. Eu luto pela melhoria dos jovens, que eles se socializem em qualquer lugar, que não pensem no racismo. Que eles pensem em melhorar de vida

sem esse intuito de ficar pensando nas cotas, sem ficar pensando nessas coisas. Eu sei que eles têm direito, mas que eles não pensem nisso. Porque tem muita gente que fica presa aí, e chega à faculdade e não faz mais nada. Chega lá e tem que sair porque não consegue acompanhar os estudos da Católica e da Federal.

Lá na Católica acontece muito isso, tem problema de acompanhar porque não teve estrutura, são pobres que nunca estudaram em colégio bacana. Eles vieram de colégio público e não tem estrutura para acompanhar o ensino. Porque lá não vai ter nenhuma pessoa para estar ensinando todos, como na escolinha. E eles, às vezes, vão para lá despreparados e pensando que esse negócio da cota vai ajudar eles em tudo e chega lá e se dá mal.

### **Então você acha que a música é importante?**

A música educa, socializa, a música leva você para viajar para outros lugares. A diferença entre Olodum e a escola é que os meninos aqui sabem muito mais de música teoricamente e praticamente do que os próprios do Olodum. Porque aqui eles aprendem tudo, aprendem tocar afro-brasileiro, afrocubano, sabem tudo. Quando eu sair daqui eu “me acho” em qualquer lugar, posso tocar em qualquer lugar, porque tenho essa capacidade. Mas outro não. Aqui o estudo é mais profundo, fala de tudo, não deixa de falar das raízes deles. A gente bota outras coisas na cabeça deles, não só os tambores, surdo, repique, caixa. Se não para que a gente estaria aqui? Mostrar para eles, dar um recurso. Porque se for só ensinar os toques eles não tem como brigar lá fora no mercado. O percussionista que sai da escola tem como tocar em outras bandas.



## **Jorge Sacramento**

*Jorge es profesor de la cátedra de percusión de la Escuela de Música de la UFBA. Coordina proyectos de extensión, talleres de percusión, y toca en la Orquesta Sinfónica de Bahia. Me recibió una mañana de viernes en un salón de la facultad donde había varios instrumentos. Como introducción le conté sobre el proyecto de investigación, y antes de poder preguntar nada comenzó a hablar.*

A percussão afro é uma música evidentemente ligada ao contexto social. Nós sabemos como foi todo o processo da escravidão, como foi a resistência dos negros escravizados aqui no Brasil, não somente na Bahia. Nós temos uma forte influencia da música africana, graças a Deus. Porque a formação da música brasileira vem dessas três vertentes: música europeia, a música indígena, que já existia aqui e infelizmente foi exterminada e a música africana que veio para cá com os negros escravizados. Por isso é que em algumas regiões do país se concentrou muito mais essa resistência: Pernambuco, Bahia, Maceió também tem uma forte influencia da música afro. E aqui na Bahia também foi muito forte isso.

Esse batuque, essa percussão, vem da religião, do candomblé. E houve uma necessidade de colocar essa música nas ruas do carnaval de Salvador. No ano de 1895 saíram os dois primeiros afoxés no carnaval de Salvador: “Pandeiros da Africa” e “Embaixada Africana”. Afoxé é justamente o candomblé desfilando na rua, com suas indumentárias, com seu batuque, com sua música. Nessa época, a perseguição da cultura negra, até década de 60, 70 aqui no Brasil, foi muito grande. E logo em 1905 isso é proibido pela justiça, sair qualquer entidade com características afro. Mas eles mantêm essa resistência nos seus terreiros. Mesmo sendo perseguidos, porque quem tocava a música africana, quem fazia capoeira era preso. E eles arranjaram outra maneira, a partir da década de 20, de 30, de botar essa batucada na rua. Meio que disfarçado, para poder se manter. E aí surgiu o que a gente chama de batucadas, que vem de batuque, que é africano: eram os negros vestidos de fantasias diversas, mexicano, pescador, ciganos. Eram aproximadamente 20 pessoas, uma atrás da outra, em fila indiana, cada um com seu tamborzinho fabricado no seu próprio terreiro. Cada bairro de Salvador tinha seu bloco afro, isso era uma tradição até a década de 70.

Só para voltar um pouco no início do século, na década de 20 saiu daqui da Bahia uma família do Candomblé e foram para o Rio de Janeiro. Levaram para lá toda essa cultura original do Candomblé. O Rio era a capital do Brasil nessa época e tudo acontecia lá. Então começou a se

formar a música brasileira, a partir dessa mistura. Essa escola de samba volta para a Bahia também no final da década de 50 e surge aqui, no lugar das batucadas, um ritmo parecido com o samba. Novamente, cada bairro em Salvador, forma sua escola de samba. E depois daí vai surgir as escolas de samba lá no Rio.

E aí vem a ideia de formar blocos de índios. Principalmente pela influência que tinha do cinema na época, que passava muito filme de faroeste americano. E em resumo, era a repressão da sociedade americana com os índios americanos. De uma certa forma a sociedade baiana negra, pobre, se sentia identificada. E aí eles formam os blocos de índio, mantêm as mesmas características de uma escola de samba, em termos de música, de poesia, de batucada, mas toca todo mundo vestido de índio. Surgem grandes blocos de índio: Apaches do Tororó, Cheyenne, Comanche, Guaraní, cada bairro com seu bloco de índio, e isso foi muito forte em Salvador. Mas alguns componentes, alguns elementos dos blocos começaram a ser muito violentos. Aproveitavam a fantasia de índio, a coisa de guerra, e no carnaval, tinha uma machadinha que era de madeira, começou a ter muitas brigas. Até que na década de 70 houve uma briga muito grande com um bloco chamado Apaches do Tororó e a secretaria de segurança pública proibiu que os blocos de índio saíssem com mais de mil homens. Já vinha se criando uma cultura de bloco de índio, de escola de samba. Essas pessoas negras que participaram desse movimento já estavam com bastante experiência.

E aí em 1974 vinha o primeiro bloco afro em Salvador: o Ilê Aiyê. Então eles pegam essa música e esse ritmo que vem de escola de samba, passa pelos blocos de índio e ela começa a ter uma influência do candomblé mesmo. Porque o Ilê Aiyê vem, de fato, de um candomblé, como todos os blocos afro. E foi a maior confusão na sociedade, inclusive jornais criticaram muito “um bando de negros fazendo bagunça na avenida durante o carnaval”. E o Ilê Aiyê se manteve resistente. O negro se mantendo resistente mais uma vez. Foi o primeiro grito de liberdade. Dizer “eu quero mostrar minha cultura afro”. Existia inclusive uma separação aqui no carnaval de Salvador, onde os blocos de elite, com grandes carros alegóricos, não se misturavam com os blocos afros que saíam em outra parte da cidade. Isso, e a cultura do trio elétrico já estava muito forte também. E ele foi o responsável pela mistura dessa sociedade, classe A, B e C. Porque era um movimento de povão, todo mundo pulava atrás do trio elétrico, seja rico, pobre, negro, branco. Depois do Ilê Aiyê surgiu Olodum, com todo esse movimento muito forte do Pelourinho. Aí veio Muzenza, que faz uma homenagem muito grande ao Bob Marley, Malê Debalê, lá em Itapuã, Cortejo Afro, os Negões.

Paralelo a isso já estava chegando ao Brasil, e em Salvador evidentemente, a influência da Jamaica e dos Estados Unidos, todo o movimento social que aconteceu nessa época, via rádio, via televisão ou meios de comunicação. E o povo daqui de Salvador começou a ter grande influência desse movimento, os blocos afros começaram a crescer. O trio elétrico, puxa para a cima do trio elétrico o ritmo afro, com uma música chamada Faraó, cantada por uma cantora negra chamada Margareth Menezes, que faz muito sucesso. Então a cultura afro dos blocos afro começa a sair dos guetos e começa a ir para a rádio. Porque o trio é um meio de comunicação muito forte, são milhares de pessoas atrás do trio elétrico. E aí bloco afro virou o boom do carnaval, e essa cultura de Salvador começa a tomar o Brasil todo.

Então a partir da década de oitenta, quando se deu esse boom do bloco afro, surge o famoso samba reggae. Que é uma mistura de toda essa experiência que Neguinho do Samba passou em escola de samba, em blocos de índio, no Ilê Aiyê. Então ele pega uma influência de outras culturas, tem célula do samba reggae que é uma célula rítmica do merengue (*canta el ritmo*), e ritmo do samba reggae. Encantou o Brasil e o mundo. O samba reggae virou não só uma levada musical, mas um movimento social muito grande em Salvador. Porque, como os olhos do mundo começaram a vir para cá, Paul Simon, Michael Jackson e outros, nós começamos a sair também. E isso valorizou demais a cultura afro, a cultura negra. E o negro começou a ter sua autoestima elevada “eu sou negro”, então ser negro era e é ainda um motivo de orgulho.

E hoje em dia Salvador já está absolutamente consciente da valorização dessa cultura negra. Não só dessa música, mas também das pessoas, da cultura em geral, da vestimenta, da comida. Talvez Salvador seja um dos lugares do Brasil onde se respeita mais, apesar de que às vezes percebe um ato de preconceito aqui ou ali. Mas acredito que Salvador, por conta de todo esse movimento, movimento não só musical mas social... Porque o interessante dos blocos afro é que eles sempre tiveram uma preocupação social. Não era só uma coisa de festa, de sair, de cantar, de tocar. A preocupação é justamente de ascensão da cultura negra, da consciência do valor dessa cultura, e querer mostrar isso, querer botar isso para fora. Por isso é que surgiu o Ilê Aiyê em 74, essa ideia de confrontar a sociedade com um bloco só de negros, no Ilê Aiyê não podia entrar brancos, até hoje não pode entrar brancos. Tudo cresceu muito, o Ilê Aiyê hoje tem uma sede na Liberdade muito grande, onde tem uma atividade social intensa, com vários cursos. Tudo voltado para a população da Liberdade, para os afrodescendentes, para a juventude. E hoje nossa música está no mundo, esses blocos eles estão viajando o mundo inteiro, principalmente a Europa.

Apesar desse movimento todo, ainda é muito difícil se manter de música em Salvador. Principalmente para os negros, para quem toca em bloco afro. É muito difícil porque os grandes patrocinadores procuram os grandes artistas do Axé Music. Os grandes patrocinadores do carnaval não procuram os blocos afro. É sempre uma disputa muito grande, todo o ano, para quem trabalha nos blocos afro, botar o bloco na rua. Mas eles continuam na luta até hoje, eu acho que eles vão conseguir muito mais.

### **Por que você acha que os blocos tocam na rua?**

Essa coisa de tocar na rua é primeiro porque não tem o espaço para tocar em lugar interno. E a rua dá uma visibilidade maior. Seja musical ou social. O festival de música do Olodum até hoje é na rua. Se ele fosse para um grande teatro não ia dar, ia ter que cobrar. E o povo negro, como é a sua maioria classe social mais baixa, ele não tem dinheiro para isso. Existe a necessidade de visibilidade social mesmo, de mostrar a sua cultura, a cultura negra. Uma questão também de se divertir.

### **E isso traz alguma coisa com os vizinhos, as pessoas que passam? Que acontece aí com esse intercâmbio?**

Quando a gente anuncia o carnaval, o carnaval é tal data, a cidade toda se prepara. Assim como chega muitos turistas para passar o carnaval de Salvador, tem muita gente de Salvador que sai da cidade porque não gostam de carnaval. O carnaval de fato é uma festa que tem muita gente, e às vezes é muito apertado, e às vezes tem algumas brigas. E onde tem o carnaval, que eles passam, fica praticamente parado durante o carnaval todo. Às vezes os moradores não podem sair de carro. Tem essa questão, quem não gosta viaja, quem fica enfrenta os problemas durante seis dias de carnaval.

### **Além do carnaval, essas agrupações tem ensaios na rua durante o ano?**

A partir de setembro já começa a ter os ensaios para o carnaval em espaços privados. De vez em quando acontece, até patrocinado pelo governo, algum evento na rua, desfilando vários blocos. Mas, em modo geral, faz ensaio dentro da sua sede e cobra ao pessoal e ele assiste o ensaio. Porque é uma forma de também ter dinheiro para financiar os projetos sociais e o próprio bloco. Antes aqui tinha isso de sair na rua mais seguido. O ensaio de Ilê Aiyê, por exemplo, era na rua. O ensaio do Muzenza, do Olodum, era na rua. Mas cresceu muito, é muita gente, e não estava dando para isso. E por outro lado, na rua os blocos não estavam ganhando dinheiro. Muito pelo contrário, você estava gastando. Por mesmo tendo ensaio na rua, eles tinham que pagar algumas coisas, tinham que pagar

aos músicos, som, essas coisas. Então eles perceberam...Essa é a hora de ganhar dinheiro. De modo geral os ensaios são nos espaços de bairros.

### **É normal ter brancos tocando nos blocos?**

O que tem mais resistência a isso ainda é o Ilê Aiyê. O Muzenza também ainda mantém essa coisa, porque o Muzenza também é muito dessa coisa da Jamaica, rastafari, que é um movimento basicamente de negro. O Olodum não, o Olodum você vê muita gente, branca, negra. Cortejo Afro você vê também, inclusive tem muito europeu tocando. Os Negões tem mais negro, mas também não tem essa coisa de proibição. O que realmente resiste muito ainda é o Ilê Aiyê.

### **Você acha que a luta através da música melhora a situação do negro no Brasil?**

Isso foi a grande sacada dos blocos afros, foi através da sua música que abriu espaços, que talvez se fosse por outro meio, através da religião, ou através da comida, talvez não fosse tão... não é fácil... não fosse menos dificultoso. Mas através da música... Todo mundo dança, todo mundo gosta de música. E a resistência fez com que a sociedade toda, quem gosta de carnaval, começasse a admirar essa música. Então eles perceberam isso, que essa música ela teria que ser o carro chefe dessa luta. Mas eles tinham uma consciência plena que não era só a música. Junto com isso tem toda a cultura afrodescendente. E as atividades sociais que tem nesses blocos afro e durante o ano inteiro. “*Todo menino do Pelô sabe tocar tambor*” é uma letra de uma música famosa. E é fato, que eles nascem ouvindo isso, no Ilê Aiyê é a mesma coisa. Tocar tambor é um chamariz para vir para uma atividade social, aprender computador, ir para a escola. Porque toda criança e adolescente que participam dessas atividades dos blocos afros eles são obrigados a estar na escola estudando e ter um bom rendimento. Então quem quiser participar da banda mirim do Ilê Aiyê, tem que estar matriculado numa escola, e tem que estar indo bem. Eles aproveitam essa coisa da força do tambor, da música, como carro chefe para ir abrindo espaço.

### **Quando você tocava, alguma vez sentiu discriminação?**

No meu caso não. Eu toquei muito em trio elétrico. E quando começou o bloco afro eu já não estava mais tocando em trio. Eu estava muito envolvido aqui nas coisas da orquestra, da escola de música, mas estava percebendo tudo o que acontecia. Tanto que eu escrevia na partitura esses ritmos, e eu chamei para aqui para vir na escola alguns maestros dos blocos afros no meu mestrado. Fui no

terreiro de candomblé desenvolver meu doutorado. Mas na minha vida assim eu não senti nenhum tipo de discriminação.

## **Jackson Nunes**

*'Mestre' Jackson Nunes es percusionista, figura clave en Olodum. Me encontré con él una tarde en Pelourinho, y nos sentamos en la mesa un bar en una vieja calle empedrada, donde él pidió una cerveza. Habló de forma muy entusiasta por bastante tiempo. Varias personas que pasaban por allí lo saludaban.*

### **Para começar, poderia falar um pouco da sua história dentro da música de percussão?**

Eu tenho uma história de vida aqui mesmo no centro histórico. Eu quando garoto vi diversas batucadas, blocos de rua passar aqui tocando, cheguei a tocar em algumas. Aprendi a tocar, tocando lata e nos espelhos dos carros. Naquela geração passada não tinha nenhum vínculo social, ninguém ensinava você tocar. A primeira pessoa que me deu a oportunidade de tocar um instrumento, que também ele foi o primeiro profissional social aqui em Salvador, que é Mestre Prego, que faleceu. Esse Mestre Prego, 40 anos atrás, era um cara que dava a oportunidade de amarrar o tambor na sua cintura e sair tocar. Passou por ele Carlinhos Brown, eu, Mestre Jackson, o próprio Neguinho do Samba, outros percussionista que hoje estão ainda em grandes bandas famosas. Prego foi a pessoa que já tinha esse compromisso.

E voltando a minha história, eu inicio minha carreira em diversos blocos aqui em Salvador, mas o ponto chave foi na hora que surge Olodum. Quando o Neguinho do Samba foi convidado a entrar no Olodum, eu já estava dentro do Olodum como ritmista. Comecei como garoto, e foi me tornando criado da casa, e ele me chamou, com uns vinte e poucos anos, para ser o segundo regente de bateria. E aí eu começo a me inspirar, tenho oportunidade de ter essa capacidade de estar desenvolvendo junto com ele esse crescimento, que foi o samba reggae. E fora isso, eu hoje atuo como educador social. Eu trabalho numa instituição que aqui em Salvador é chamada a Fundação da Criança e do Adolescente, que são meninos em privação de liberdade, menores infratores. Eles cometem um ato infracional que nós chamamos de crime, e eu tento ressocializar através da arte, a educação, que é a musica. E, fora isso, eu ainda tenho esse respeito dentro do Olodum, fui homenageado agora no aniversário, e faço algumas coisas, sou convidado, toco no carnaval como músico, e estou recebendo agora um convite de um novo bloco. São pessoas que estão saindo de outras entidades, buscando outros horizontes, e me chamaram para ser o regente de bateria, para trabalhar com jovens de comunidades e também botar o bloco na rua.

## **Poderia falar um pouco sobre o surgimento dos blocos afros?**

A gente tem costume de dizer que se o Brasil nasce na Bahia então tudo começa aqui. Tem a música, as expressões afros, indígenas, a capoeira e outras coisas mais nasceram na própria terra. Agora, a Bahia, ela tem uma cultura de não ser tão conservadora, não conservar muito do que faz, de estar evoluindo e estar sempre criando. Então a gente faz algo aqui hoje mas não se mantém, tem a tendência de se querer fazer algo mais amanhã, e depois de amanhã e aí vai perdendo um pouco o que em outros estados como o Rio eles conservam mais. Mas nós tivemos aqui referência de samba. Depois esse samba enredo ele se cadencia um pouco ritmicamente para os blocos indígenas, blocos tipo de índio. Comanche, Apaches, Chayanne, que têm referências dos índios pan-americanos. Logo depois surge, em 74, o primeiro bloco afro, que é o Ilê Aiyê. Esse ritmo das baterias de rua que é tocado nos blocos de índio, vai para esse Ilê Aiyê. Ilê Aiyê é simplesmente uma entidade negra, com uma cultura afro, mas a bateria, os ritmos, eram os mesmos que vinham tocando os blocos de sopro e percussão, os blocos de índio.

Então quando o Ilê nasce, esse ritmo de samba ele se torna intitulado de samba afro. Esse ritmo ele mantém na proporção dos outros blocos afro que foram surgindo como o Malê Debalê, Olodum, Muzenza. Mas aqui tinha também alguns blocos de elite, blocos ricos, que eram batucadas com sopro e percussão. Internacionais, os Lords, Corujas. Os Lords eram considerados a melhor bateria de Salvador na década de 70, tinham os melhores ritmistas.

E como esse ritmo começa a mudar? Nos instrumentos percussivos de rua existiam os repiques, as dobras, os graves que é chamado de primeira e segunda, e as caixas. Os instrumentos, todas as baterias, usavam assim. Mas num certo momento um ritmista espontaneamente começou a usar duas baquetas de surdos para fazer uma variação, e começou a modificar a célula do samba afro. E começou a ficar diferente e a gente começou a repetir, e aquilo foi se ampliando e todo o mundo começou a usar células de duas baquetas nos surdos. E aí aquilo começou a dar um molho, um swing, um som diferenciado. Quando o Olodum surge, em 79, que o regente de bateria foi exatamente o cidadão que era dos Coruja, onde foi implantado as duas baquetas de surdo, ele veio para o Olodum já tocando com essa mudança. Então essa levada começa a modificar um pouco as células rítmicas afro aqui dentro de Salvador.

O bloco afro ele foi vivenciando suas músicas, ele se tornou muito dependente do compositor. O compositor canta algo e a gente lá, a bateria, ia tocando. Mas certo dia, ainda antes desse boom



musical, antes de surgir essa marca chamada samba reggae, dentro do próprio Olodum com o Neguinho de Samba e eu Mestre Jackson, com seu primeiro regente, um compositor que cantava reggae, ele fez uma composição que hoje é muito conhecida no cenário musical, que tem referência ao Bob Marley. Então quando o compositor canta e o diretor de bateria ouve, a primeira coisa que ele percebe é que a música é um reggae. Ele, aí, naquele momento, espontâneo também, teve a sacada de fazer a levada afro em reggae. Então ele pega a frase do repique, faz a crave, que é como se fosse a guitarra, e duas baquetas de surdo faz a virada (canta). Aí foi o primeiro momento que nasceu a célula de samba reggae.

Mas aquilo passou, o tempo passa, ele volta a tocar os sambas afros e Neguinho do Samba é convidado a ser o regente do Olodum. Então dentro de Olodum, ele começa a implantar a célula do que ele sabia fazer com as duas varinhas de baqueta nos repiques. E aí começa a desenvolver várias células diferentes, fazendo as variações, e eu também vou aos pouco ajudando.

Olodum trabalha com temas carnavalescos, e em 85 fez o tema Cuba para o carnaval. Então quando ele definiu o tema, eu fui pensar na música cubana, e tinha o merengue, a rumba, a salsa, outras linguagens. Aí eu tentei introduzir a levada do merengue. E isso foi fazendo, e aí, ela se cadencia, e acaba sendo praticamente a base do samba reggae. Esse ritmo que é chamado o samba merengue. Então foi aí que começou essa evolução musical percussiva. E a gente vai evoluindo, começa a vir artistas internacionais, como Paul Simon, que musicou aquele ritmo num disco dele. E o samba reggae, ele evoluiu numa certa forma, que fez também com que a gente começasse a pegar células das músicas do mundo, como a clave da salsa, que no candomblé tem também essas. O nosso samba, antes do samba reggae, que é considerado o samba da batucada, o samba de indígena, ele tem a levada dos repiques, com aquela célula que vocês fazem no candomblé. A gente já usava essa célula parecida, essa semelhança de ritmo. A Bahia, ela fugiu um pouco dessa essência, chega a esse ritmo dos tambores de rua, mas nós temos algumas tradições, como o candomblé, que é uma tradição lá no Uruguai de séculos. Eu acredito que tem alguns grupos que mantêm as tradições, mas tem alguns garotos que querem evoluir, querem botar algo mais moderno. Então tem o candomblé de raiz e o candomblé moderno, né? Então a mesma coisa foi que aconteceu aqui com o tambor de rua. O samba reggae foi a modernidade, e virou essa riqueza. Porque se a gente for falar mesmo do ritmo de rua de Salvador, era chamado de batucada. Que ainda toca, sopro e percussão, você vê ainda algumas entidades fazendo isso, a Velha Guarda, os mais idosos. E a gente, de vez em

quando, para dar aula. Como eu sou educador, eu passo isso para os meninos, porque essa célula não pode se perder.

Surgiu um cidadão que é um grande musicista também que é o Carlinhos Brown. Ele pega uma ideia também de candomblé, de África, e resgata um instrumento que estava um pouco sumido no nosso cenário, que era o timbal. E ele resgata o maior numero possível de timbales e aí ele cria esse grupo chamado Timbalada. Percebe que quando você ouve, é um pouco diferente do samba reggae do Olodum. Mas de certa forma é um movimento percussivo que toma referência do samba reggae.

### **Você fala de “tambor de rua”. Por que acha que esses ritmos tocam na rua?**

Na realidade é assim. É muito rico esse quantitativo da percussão de rua. Mas ele está no palco. Essa música é uma música que é feita na rua, e simplesmente subiram para os palcos. Hoje você vê qualquer artista, até no cenário internacional, tem os surdos, os repiques. O espetáculo do Olodum de palco, uma referência da Timbalada, do Ilê Aiyê. Agora tem um contexto social e cultural, mas os artistas como Daniela Mercury, Margaret Menezes, Ivette Sangalo, grandes artistas aqui da Bahia, já usam essa marca que é a música baiana, a música afro. Agora entendemos que esse trabalho é de inclusão social também. Você tem vários jovens aí dispersos nas suas periferias, eles vem para um projetos desses, de tocar, um projeto de rua. E tem uns que se destacam e buscam novos conhecimentos e tornam-se percussionista, e tem aqueles que ficam vivendo naquele projeto, tocando o carnaval, evento turísticos. Eu acho que esse tambor de rua ele tem uma riqueza muito grande no Brasil, especificamente na Bahia. Hoje já exportou para o mundo afora, tem muita gente fazendo essa célula do samba reggae no mundo.

### **Quando as pessoas saem tocando na rua, o que acontece com as pessoas que passam ou que moram lá?**

Já se acostumaram. Mas quando você faz isso constantemente ele se torna um pouco cansativo, por exemplo, o ano inteiro. Eu falo como um representante, um responsável por todo esse movimento, mas eu falo como pessoa, como público baiano. Tem hora que cansa. É bom para turista, se você chega aqui e vê uma batucada dessas, para você é ótimo, mas a gente já esta cansada, é melhor que ficasse guardado e se tocasse só no carnaval, ou algum espetáculo. Mas constantemente... Porque já são mais de trinta anos desse movimento. E eu não culpo isso porque às vezes eles precisam estar ensaiando. E esses instrumentos que são percussão de rua, eu acredito que no candomblé também, eles são barulhentos. Instrumentos que fazem muito som. Então nem todo mundo tem oportunidade

de ter uma área, um jardim, uma praça livre, ao ar livre. Aqui mesmo, como você está vendo, é um centro que tem gente trabalhando, administrativo com telefone. Eles sentem o barulho um pouco, mas vai levando e não existe ainda um bloqueio institucional, político, de governo, para proibir. Por enquanto eles ainda conseguem estar fazendo esses ensaios na rua.

**E você acha que essa repetição, além do ensaio, tem alguma outra significação para as pessoas que tocam?**

Eles buscam notoriedade e ao mesmo tempo algum recurso. Quando você toca na rua você está ajudando a tirar alguns jovens do risco social, da violência, do tráfico, da droga. Mas também estão pensando em receber visitantes, um cachê. Mas tem alguns grupos estruturais como Olodum e Timbalada, Ilê Aiyê, as entidades mais fortes eles tem o seu mercado, tem seus ensaios específicos que cobram ingresso. Olodum mesmo, agora no domingo, teve o seu ensaio de aniversário e comportou umas 900 pessoas dentro, e tinha mais de 2000 fora porque a praça era pequena, não tinha acesso para mais ninguém. Todo mundo queria vir e o espaço era pequeno para se fazer.

**Qual é o peso da raça negra nos blocos? É normal ter pessoas brancas? Existe discriminação nesse sentido?**

Não, isso foi mais no passado. Quem trouxe essa bandeira, essa proposta, foi o Ilê Aiyê. Ele vem trazer essa bandeira a se definir como bloco afro. O orgulho negro de você fazer um bloco que tematiza só a negritude, fala da África, da beleza da negritude. Mas os demais eles tem uma mistura, uma miscigenação. Olodum fala muito da negritude, mas branco sai dentro do Olodum, turista sai. Mas é bacana você ver uma entidade só falar do expressivo daquela cultura negra, é interessante. Mas hoje acredito que seja mais aberto.

**Você considera ser uma pessoa que luta pela equidade racial através da música? Acha que a música faz parte dessa luta?**

Eu já luto mais por uma inclusão social. Porque eu sou educador, trabalho muito com essa parte social, com jovens carentes. A busca disso, não é lutar, eu não tenho nenhuma bandeira com sentido racial. Mas às vezes a música fala “eu sou negão, meu coração é liberdade”. Tem música que a gente fala com amor, que dá valorização, mas hoje, especificamente, é mais no sentido social. Porque nós estamos num país, eu acho que no mundo todo, com essa dificuldade miserável que é a droga, influenciando diversas juventudes desses lugares, falta de trabalho, de educação. Então eu

acho que a gente ainda faz esse papel através da arte, de dar inclusão, do protagonismo também juvenil. Essa juventude ela quer provar, é como se fosse uma pedra bruta que, nós como instrutor, professor, mestre, vamos lapidar e vamos descobrir um talento aí. Músico, cantor, dançarino. Acho que o papel é mais ou menos nesse sentido, a bandeira é essa.

### **Como você acha que a raça negra contribuiu para a música e a cultura na Bahia ou no Brasil?**

Nós ganhamos muito com essa cultura. Mas ela tem aqui uma miscigenação de três raças: portuguesas, indígenas e africanas. Só que a África ela ficou mais forte na Bahia. Ficou a cultura culinária, nossa comida tem muita influência africana. A própria música, o candomblé, a capoeira, o samba de roda. Mas, como eu falo, se a gente não tomar cuidado a gente vai perdendo um pouco essa essência, porque essas novas gerações de pessoas que estão tendo acesso a essas linguagens, eles também não estão com essa preocupação de conservar, de manter, estão sujando um pouco.

Nós temos que ter muito cuidado de ter essa conservação, de ter referências, as pessoas que são capazes de estar desenvolvendo esse tipo de trabalho.

### **Como você falaria sobre a relação dos músicos com os lugares onde eles tocam?**

O Olodum, quando ele surgiu, ele nasce nesse bairro, que é o Pelourinho. Que era prostituição, drogados, violência. E houve uma reforma política de restauração, e a comunidade foi expulsa do centro histórico. E Olodum nasceu aqui, mas naquela época tinha comunidade, todo mundo tinha essa paixão de estar aqui curtindo, saindo como associado e tocando. Quando o Olodum começa a perder essa comunidade, devido à política de reformar o centro histórico, o Olodum permaneceu. O que acontece? As pessoas começaram a vir dos seus bairros, dar continuidade, alguns nascidos e criados, como também alguns jovens de outras comunidades. Mas outras comunidades são interessantes porque são pessoas da própria comunidade, Itapuã é uma comunidade com carência, então a maioria dos músicos são específicos daí. O Ilê Aiyê, a maioria são da Liberdade. O Olodum de hoje, atual, tem jovens de várias comunidades de Salvador, quase de Salvador todo.

### **Você acha que é importante o papel da música na sociedade?**

É importante porque é um movimento que acabou se tornando uma música de inclusão. O samba reggae, quando você começa, nasce esse movimento dentro do Olodum, mas o próprio Olodum não segurou essa bandeira sozinho. Porque as pessoas saem dessa escola e começam a desenvolver isso fora. A Escola Olodum abriu caminho para a diversidade desse movimento.

## **Adriana Portela**

*Adriana es la directora del bloco afro Didá, que tiene la particularidad de ser el único bloco solo de mujeres. Me recibió en la sede del proyecto, en pleno Pelourinho. Tuve que esperar en la entrada junto a varias mujeres de diferentes edades que estaban por empezar una clase de percusión. En el pasillo había una pintura en la pared con el rostro de Neguinho de Samba. La entrevista se realizó en un cuarto pequeño donde había varios tambores del tipo atabaques.*

Eu sou Adriana Portela, sou maestrina, regente de uma banda percussiva da Bahia, principalmente de Salvador. Eu comecei aqui na Didá em 92, com Mestre Neguinho do Samba. O projeto ainda estava como piloto, estava no papel, e ele me falava muito dessa escola de música. Eu conheci ele em outro bloco, que foi o Olodum. Eu fui mulher no Olodum em 92 e gostei muito dos tambores, eu ainda não tocava os tambores. Minha parte artística era a dança, mas eu me encantei com os tambores e pedi ao maestro Neguinho do Samba que me ensinasse, que me desse à oportunidade de aprender a tocar a percussão. O começo foi um pouco assim, intermitente por conta de acontecimentos passados, mas ele veio a formar um grupo só de meninas e eu fiquei fazendo parte desse grupo. Hoje a Didá é a banda feminina, faz parte aqui do projeto que ele criou que é a Associação Educativa e Cultural Didá. Esse casarão aqui é um trabalho que ele fez com Paul Simon. Em 99 o Paul Simon voltou, e ele teve muito sucesso com essa junção do ritmo country com o samba reggae daqui da Bahia com Neguinho do Samba, e voltou para dar um presente a ele que era um carro importado. E ele contou para o Paul Simon que ele tinha um projeto, uma escola de música, e que ele queria ter um espaço para que mulheres, crianças e idosos pudessem fazer parte. E o Paul Simon automaticamente comprou este casarão e passou para o Neguinho do Samba. Então aqui se estabeleceu o projeto Didá, e a banda também veio a se consagrar com o nome Didá, banda feminina. Didá é uma palavra em iorubá que significa o poder da criação, o ato de criar. E aí eu faço parte, desde o início até aqui. Hoje o Neguinho do Samba não está mais presente, vai completar cinco anos que ele faleceu em novembro, mas a gente continua levando e seguindo o projeto que ele deixou. Recebemos doações para o projeto, sem fins de lucro, porque gente trabalha com crianças e mulheres que moram em bairros periféricos com qualidade de vida média, baixa.

### **Por que você acha que esse tipo de ritmo toca na rua?**

Porque é o espaço melhor de apresentar nosso projeto. E o samba reggae foi o ritmo que veio contagiando o Brasil e o mundo. Hoje ele é rotulado como axé music, que Daniela Mercury usa,

Ivette usa, Chiclete com Banana. São as bandas mais famosas que temos aqui, elas usam esse nome de axé music, para que tivesse uma repercussão internacional. Mas o nosso nome, a criação, é o samba reggae, criado pelo Mestre Neguinho do Samba, essa é nossa matéria prima que a gente usa para fazer todos os outros trabalhos, todas as criações com essa base. A gente sai no carnaval com 2000 mulheres e crianças.

**O que acontece, quando vocês saem na rua para tocar, com as que passam e que moram?**

Eles param para ver, eles perguntam, eles gostam. Principalmente pelo diferencial da Didá, só mulheres. Mulheres tocando, percutindo o som do tambor. Então é diferente. Aqui agora mais não, porque já se acostumaram, já viram a gente se apresentar, fazendo programa de televisão, e como é visivelmente notável o trabalho da Didá Banda Feminina. Mas fora, que a gente fez a semana passada em São Paulo, a gente participou dum encontro de tambores, um movimento negro em São Paulo, e foi assim, muito esperado a Didá, foi a atração da noite. E o público foi maravilhoso, recebeu a gente, a convidada da noite foi a Didá, por ser uma banda percussiva somente formada por mulheres. Então a gente dança, a gente tem uma performance com os tambores, temos coreografias... E tocamos, tocamos porque somos alunas do Neguinho do Samba.

**Além do fato do ensaio, de melhorar, que importância tem para vocês se encontrar periodicamente? É importante por algum outro motivo?**

Sim, a evolução. Nós temos uma meta... É progressiva, não regressiva, a gente quer sempre progredir, quer mudar. Eu brinco com as alunas, digo que nós somos pokémons, a gente tem que evoluir, que crescer, mudar, para melhorar sempre. Através desses encontros com tambores, os ensaios, a gente também conscientiza: você tem que estudar, fazer uma faculdade, ou completar pelo menos o ensino médio. Porque tem pessoas que não tem muita aptidão para o estudo, mas a gente sempre tenta orientar, dar um norte para essas pessoas. Você tem que estudar, fazer um curso, um curso técnico, estar presente na sociedade, falar, falar em público. Quando você vai para uma entrevista de emprego isso aqui vai servir para você também, porque você está falando com a gente, está se apresentando. Então esse é um processo de evolução. Sempre. É uma ferramenta que nós usamos, o tambor é nossa ferramenta para conscientizar mulheres e crianças. E a gente tem palestras sobre educação sexual, planejamento familiar, comportamento, como devem se vestir, devem se valorizar enquanto mulher. A gente tem todo esse cuidado.

### **Vocês dão algum tipo de significado especial ao lugar onde vocês tocam? Tocam sempre no mesmo lugar?**

Aqui é nosso ponto de encontro, é nossa sede, nosso quartel. A gente tem esse lugar para encontros, para criação, ensaios, atividades, exercícios. Nós fazemos ensaio na rua toda terça feira das oito até as nove. Saímos aqui na frente, nessa porta. As pessoas já sabem que a gente sai, já ficam esperando. Quando a gente não vai “oh, não vai ter por que?”. Eles falam “eu vim aqui só para ver vocês”. Todos identificam a Didá, já tem até uma batida que é diferente. Tem tantas outras bandas aqui, mas quando a Didá toca eles sabem assim, a Didá esta tocando. Sem ver, só ouvindo, tem a referência. Mas nós tocamos em tantos outros lugares. Em escolas, faculdades, bairros, igrejas, seminários, palestras, viajamos para outros países.

### **Que peso tem a questão racial no grupo?**

A maioria das meninas são negras, mas a gente não discrimina. Nós somos um grupo eclético. Nós aceitamos, tanto se você quiser fazer uma aula você pode vir fazer com a gente. Branco, negro, amarelo, enfim. É uma imperatividade, a gente trabalha com a inclusão social. Como aqui a Bahia, Salvador, a maioria das meninas que vem é negra. Mas você vai ver meninas com a cor mas clara, podem participar todos. A gente só tem uma exigência na idade, a partir dos 14 anos. Porque a gente tem atividade a noite, o ensaio a noite... Se for menor tem o Projeto S domo com atividade durante o dia. Quando ela sair desse processo nesse projeto S domo ela passa para o projeto da banda Didá. S domo também é uma palavra iorubá que significa cuidar de uma criança como se fosse o seu próprio filho.

Voltando sobre a questão da raça, a gente trabalha com o resgate dos nossos ancestrais, o resgate da consciência. Você é negra, seu cabelo é crespo. Muitas vezes as meninas querem usar chapinha, alisar o cabelo, e a gente fala: você é bonita como você é. Se você fizer uma trança com seu cabelo, se você deixar ele, cuidando dele ele, fica bonito e você também fica bonita. Antes a sociedade rotulava muito, até para você trabalhar num escritório tinha que estar totalmente no padrão da sociedade branca. E hoje a gente trabalha o nosso estereótipo, a gente tenta resgatar dessas meninas, dessas crianças, a qualidade, a consciência dos nossos ancestrais. A gente traz a história. Que nós somos uma raça negra assim como tem a raça branca. A raça branca tem a valorização do cabelo, dos olhos, da pele clara, e nós temos a nossa valorização do cabelo crespo, dos lábios mais grossos,

do nariz mais elevado, da nossa pele, mas também somos seres humanos. A gente trabalha com a igualdade racial.

**Quanto e de que maneira você acha que a raça negra tem contribuído para a cultura na Bahia e no Brasil?**

Muito. Contribui muito, porque assim, os tambores, o atabaques, a própria religião do candomblé, tem um aporte muito grande em nossa cultura musical. Da Bahia, do Brasil. Você vê que na Igreja do Rosário dos Pretos, a missa é rezada com atabaques, agogô, as músicas são cantadas. Então, a gente tem assim, uma riqueza em relação a essa parte dos negros que vieram e trouxeram essa cultura. Vieram os portugueses também, que colonizaram o Brasil. Mas eles trouxeram, além da tradição deles os negros escravos, que eu acho que trouxeram uma riqueza maior, que é a riqueza musical, a música tocada em tambores. Atabaques, agogô, tamborim, pandeiro. Vem toda essa parte cultural, musical, contribui muito. Eu acho que 80%.

**Você considera que você é uma pessoa que luta pela equidade racial através desse projeto?**

Sim, muito. Porque a partir daqui desse projeto eu me entendi enquanto mulher negra, enquanto líder, enquanto transformadora de caminhos. Hoje eu sinto, e não é que manipule, eu sinto que oriento minhas alunas. A gente tem que se valorizar, tem que estudar, que conquistar espaços, a gente tem direito sim. Então eu me sinto nessa obrigação. Enquanto eu tiver a oportunidade de me conhecer, de experimentar, de me realizar, eu acho que eu sou uma multiplicadora. Eu tenho que passar isso para tantas e tantas outras meninas, crianças, mulheres, dizer que elas são capazes sim. Incentivar, dar um norte na vida dessas pessoas. Eu me sinto uma pessoa que tenho essa missão. Eu não posso parar. Porque assim, a Didá dá um recesso, a gente fica sem encontro um mês. Ah! Meu Deus, esta demorando. Chega logo para começar de novo, sabe? Já faz parte da minha vida. Se sair eu sinto falta.

**E como você acha que a música ajuda essa luta?**

É uma boa ferramenta de inclusão. A gente já conheceu vários outros países, a gente já esteve perto e presente de tantas outras pessoas de outras culturas, de outros conhecimentos. Então eu digo que o tambor na nossa vida é a ferramenta que nos faz ultrapassar as fronteiras, ultrapassar as barreiras, a gente vai, traz experiências, conhecimentos. Porque eu, como uma cidadã normal, trabalhadora, eu não iria em Nova York, eu não iria em El Salvador, na República Dominicana, na França, em



Madrid. Com a Didá fizemos uma viagem para El Salvador, fizemos um trabalho muito importante com as mulheres de lá, com as jovens também, em relação à autoestima, que lá é um país extremamente machista. Então as mulheres sofrem agressões domiciliares, e também elas são discriminadas. Então nós fomos lá e fizemos essa troca, de identidade, de aprendizagem. Nós aprendemos com elas e também elas aprenderam com a gente. Foi um resgate da autoestima que a gente foi fazer, através do governo de lá. O ano passado eu também fui dar um workshop lá em Madrid para 70 pessoas. Então assim, é muito importante. Enquanto mulher, enquanto negra, ser convidada para ser uma representante da minha cultura, da minha instituição, Projeto Didá, eu fiquei muito honrada.

## **Mario Pam**

*Llegué a Mario por recomendación tanto de Mestre Jackson como de Jorge Sacramento. Director en el bloco Ilê Aiyê, me recibió en el patio de la Universidad Católica de Salvador, luego de una clase. Nos sentamos en la cantina, y Mario habló durante casi una hora con entusiasmo y claridad.*

Meu nome é Mario, meu nome artístico é Mario Pam. Eu tenho 37 anos, e à cerca de 24 anos eu comecei a tocar no Ilê Aiyê, lá no bairro da Liberdade, do Curuzu. E até agora eu continuo ai, esse tempo todo fazendo pesquisa, aprendendo mais, descobrindo sobre essa relação de música popular, música religiosa, como saio para as ruas tudo isso.

Atualmente eu sou um dos mestres lá do Ilê Aiyê, faço parte na organização da orquestra de percussão que toca no carnaval e viaja. Minha função básica é de diretor de bateria. Ao longo do tempo eu percebi que eu tinha que pesquisar mais, estudar mais, por isso comecei a estudar música. Primeiro como é que funciona o ritmo do Ilê, baseado nas escolas de samba, nos blocos de índio. Como é que esses ritmos são fundados no ritmo de candomblé, comecei a pesquisar dentro do terreiro de candomblé sobre o ritmo. Posteriormente eu fui estudar na UFBA, durante cinco anos, no projeto de extensão do professor Jorge Sacramento. Lá eles me ensinaram sobre teoria, sobre a parte rítmica, e depois disso eu percebi que eu tinha que ampliar os estudos. E a partir deste ano eu resolvi entrar aqui na Faculdade Católica e estou estudando música num curso de licenciatura que está me ajudando muito nessa amplitude de conhecimento.

### **Sobre os blocos, por que você acha que eles tocam na rua?**

O Ilê Aiyê, por exemplo, não toca só na rua. Ele começou tocando na rua, porque a rua é o palco principal dos artistas que são excluídos, discriminados dentro dos cenários e dentro dos espaços da elite. A maioria dos blocos, dos grupos que tocam na rua, surgem de protesto, vão para a rua para protestar. Então o Ilê Aiyê se apropriou de alguns ritmos que são de origem de terreiro de candomblé, porque o Ilê sai de um terreiro de candomblé. E um terreiro de candomblé quanto casa de música é uma forma de expressão religiosa mas também de protestos, uma forma de salvaguardar culturas tradicionais que não tem livros escritos com isso. Então o Ilê Aiyê se apropria disso, vai para as ruas, para o carnaval, para protestar. Porque na época que o Ilê surgiu, por exemplo, década de 70, aqui havia a ditadura militar, e os negros estavam sofrendo diversos problemas com racismo, discriminação e preconceito racial. E o Ilê surgiu com essa proposta de protestar e usar a música para isso. E o melhor palco para se fazer protesto é a rua. O carnaval é um

teatro itinerante, o espaço do carnaval é esse, a ideia é essa, a rua é um local onde você vai manifestar, protestar. Aqui no Brasil várias expressões são manifestadas na rua. As escolas de samba do Rio, por exemplo, já eram formas de manifestação na rua, os grupos de maracatu de Pernambuco, as congadas de Minas Gerais, então os blocos afro, eles seguem essa linha, porque sabemos que a rua é o principal palco, espaço coletivo, espaço plural para poder fazer suas reivindicações e se expressar.

**O que acontece, quando vocês saem para tocar na rua, com as pessoas que moram e que passam por lá?**

Na década de 70 muitas pessoas chegaram até a vaiar o Ilê, quando saiu. Hoje, muito pelo contrário, muitas pessoas que antes vaiavam, hoje em dia querem participar, se emocionam com o Ilê. E quando a gente sobe o Curuzu, o Curuzu é uma rua pequena, cerca de dez a quinze mil pessoas acompanhando a banda tocando na rua. E o carnaval da Bahia é um carnaval multiplural, tem muita participação, apesar de que o negócio do carnaval aqui está excluindo muito. As pessoas da elite que têm mais dinheiro vão participando nos camarotes, vão para os blocos mais caros e as pessoas que não têm dinheiro ficam na rua, a mercê da violência, da sujeira, da polícia truculenta, de várias coisas. Mas mesmo assim as pessoas vão, é muito bem vista, muito bem recepcionada. Quando você vê que vinte mil pessoas saem atrás de um grupo tocando na rua, é porque alguma coisa boa tem ali.

**Além do ensaio, se encontrar periodicamente tem algum outro significado para os membros?**

Sim, a música é uma forma de socializar, de reunir. É por isso que muitas pessoas vêm atrás do tambor, atrás da música, da melodia, da cultura. A gente usa a música para poder reunir as pessoas, para poder se congrega. Nesses ensaios que a gente faz, não está só indo para tocar, para ouvir, para dançar, a gente está indo para ver nossos amigos. O Ilê tem uma música que fala “é no Ilê que eu encontro meus amigos e desarmo os inimigos”. A música tem esse papel social, essa é a ideia do ensaio, além de aperfeiçoar, melhorar as técnicas, aprender novos ritmos, novas canções.

**E o lugar onde as pessoas ensaiam tem algum tipo de significado?**

O Ilê começou num terreiro de candomblé. Depois saiu para a rua, no Curuzu, e depois de muitos anos tocando no Curuzu o Ilê se mudou para Santo Antônio, era um presídio abandonado, e o Ilê foi, começou a limpar as celas, e ficou tocando lá nesse espaço. Depois o Ilê conseguiu uma doação

de um terreno no Curuzu e conseguiu através de patrocinadores, construir sua sede social. Então hoje o centro social tem um significado muito importante porque nesse espaço agora, espaço físico de qualidade, o Ilê pode desenvolver não apenas seus projetos culturais, mas também seus projetos sociais. A maioria dos blocos afro têm essa missão, a música como foco, mas tem ações sociais. Então tem um projeto de escola, de alfabetização, tem um estúdio de gravação, uma cozinha industrial, aulas de escola profissionalizante, reforço escolar, escola de arte que da aula de percussão, canto, dança, para as crianças, tudo de graça, sem cobrar nada. Então o significado do projeto, da estrutura física, é essa basicamente. Poder estar colaborando com a sua comunidade. Fora que, musicalmente falando, o Ilê também ajudou muita gente, tem muitos jovens que não tinham noção de caminho, da sua vida, e através da música conseguiram mudar suas vidas.

### **Qual é o papel da raça dentro do Ilê Aiyê?**

Um papel muito importante. A gente sabe que a gente vive num país que tem muitas negações. O racismo aqui já começou com o processo de escravidão. A partir de 1530 começaram a chegar escravos aqui, oriundos primeiro de Angola, depois vieram iorubás, de Benin, Costa de Marfim... Escravos chegaram aqui como animais e construíram todo o Brasil. Os negros não tinham educação, porque não eram como seres humanos. A escravidão acabou em 1888 e depois disso o negro ficou a sua própria sorte, e a história do negro, a história africana, nunca foi contada na escola. E o mercado de trabalho até hoje, os negros continuam em subempregos. Se você entra aqui nessa faculdade você vai ver que a maioria dos docentes, administradores, são brancos, e a maioria das pessoas que limpam, que estão na portaria, servindo, são negros. Então por aí você diz, porra, tem alguma coisa errada. Alguma coisa não, tem muita coisa errada. Por isso esses grupos começaram a se reunir. Assim como, já há muitos anos, por exemplo, o Quilombo dos Palmares com Zumbi, e vários outros quilombos eram uma forma de manifestações de luta. Então os blocos afro na verdade apenas continuam, esses terreiros de candomblé também. Todo o que é de negro é discriminado. A religião do negro não é bem vista, a estética da mulher e do homem negro não é tida como padrão de beleza, o padrão de beleza é europeu. O negro é excluído da educação, não tem história sobre Zumbi, sobre Malcom X, sobre Martin Luther King, coisas que, por exemplo, eu tive que descobrir só a partir do Ilê Aiyê, não a partir da escola que eu estudei. Essa negação toda forma pessoas com incapacidade intelectual de entender sua própria história. A gente não entende por que é que está vivendo nas favelas. Por que no Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, na Bahia a maioria dos favelados são negros. Por conta dessa história, porque a herança fica em famílias brancas tradicionais. Seis

famílias no Brasil são donas de todos os meios de comunicação. Seis famílias herdeiras do período colonial, das fazendas de cafés, de cana de açúcar, de traficantes de escravos. Então, como é que a gente vai conseguir se inserir num meio desses? Muita gente não entende, acha que é frustração, que a gente vive num país que é todo mundo igual, que não tem separação...

### **É normal pessoas brancas fazer parte dos blocos?**

O Ilê Aiyê assumiu uma postura na década de 70 de só permitir afrodescendentes no bloco. Porque na década de 70 tinha a ditadura militar, quando o Ilê Aiyê surgiu muitos blocos de carnaval eram organizados pelos clubes. Esses clubes não permitiam a presença de negros na festa. O negro, nesses clubes, só participava tocando ou segurando a corda. Mesmo que o negro tivesse emprego e dinheiro para comprar, não poderia entrar. Esse foi um dos motivos pelo qual o Ilê Aiyê formou seu projeto que só ia sair com negros. Uma outra coisa que influenciou foi o movimento Black Panthers dos Estados Unidos que na mesma época os negros estavam lutando e brigando no congresso americano por ações afirmativas. E pelo fim de várias atrocidades como apartheid no ônibus, falta de educação. E hoje, passados 40 anos do movimento, atualmente os norte-americanos elegeram um presidente negro. No cinema norte-americano você encontra vários atores negros, tem representatividade. Aqui no Brasil se você for assistir uma novela você vai demorar muito tempo em encontrar um negro. Agora tem algumas, e ainda as que tem mostra o negro como favelado, como pessoas de baixo escalão. É difícil encontrar um negro advogado, sempre empregado, porteiro... Por isso é que o Ilê Aiyê mantém sua postura até hoje. Só no Ilê Aiyê, porque nos outros blocos afro não tem essa restrição. Olodum não tem esse problema, pessoal branco ou negro pode sair, o Muzenza também não tem, o Filhos de Gandhi só homem, mas não tem problema com branco ou negro. A intenção é valorizar a cultura africana que muito tempo foi discriminada. Tanto que no carnaval do Ilê Aiyê trabalham pessoas brancas. Eles não desfilam no carnaval vestindo as roupas, porem trabalham na produção, na administração, na parte de segurança, de fiscalização. E as pessoas que trabalham no Ilê, nesses setores, nunca se sentiram discriminados. Algumas pessoas dizem que a postura do Ilê é racista, é radical, porque até hoje tem gente que acha que acabou o racismo, a discriminação no Brasil. Tudo disfarçadinho, bonitinho, mas a gente sabe, a gente vê que ainda tem muito racismo, muita discriminação, muita separação. Eu sou a favor da postura do Ilê Aiyê de manter isso, até que um dia se acabe com o racismo, até que um dia tenhamos igualdade. Aí sim eu acho que poderia mudar.

### **De que forma você acha que a raça negra aportou à cultura na Bahia e no Brasil?**

A raça negra aqui no Brasil aportou a cultura principalmente baseada num fato muito interessante que é a religião do candomblé, que é um banco de cultura afro brasileira. Porque gente não teve muitos escritores contando histórias de negros, nem Bíblia, nem Alcorão sobre a história do negro. Muitas coisas aqui foram através da oralidade. E você percebe que a culinária baiana, a estética, a dança botada para a rua no carnaval, isso é a colaboração dos terreiros de candomblé. A maioria da música brasileira não existe sem candomblé, sem os ritmos africanos e indígenas. A música brasileira seria uma música eurocêntrica. Agora, muitas pessoas negam essa cultura. Se você tocar qualquer clave de samba você está tocando um ritmo oriundo do candomblé, o Funk tem ritmos do candomblé. A bossa nova, que dizem que é o jazz brasileiro, também. Quando você fala de samba você fala do Brasil. E esse samba tem uma origem fundamental nessa cultura africana.

**Você acha que a música adianta para a luta pela equidade racial? E você considera que você é uma pessoa que luta pela equidade?**

A música reúne, congrega, e eu posso usar essa música para educar crianças como eu fui educado. Muitas crianças e jovens que não têm oportunidade vão tocar e lá quando estão tocando a gente aproveita para dizer você tem que estudar, você tem que ter educação, tem que se formar, aprender sobre outras coisas, não só a música. Com um instrumento musical eu posso reunir esses jovens e motivá-los. Quando você vê um protesto popular sobre questões políticas, você vai sempre encontrar um tamborzinho no meio. Porque é a forma mais forte, percutir o som. Seja aqui no Brasil, seja lá no Uruguai, seja na Argentina. E a música dos blocos afro, a música dos terreiros de candomblé, a música de maracatu, as escolas de samba do Rio, apesar de que algumas tem esse negócio do business muito grande e corrompe.

**Você falou que conhece o ritmo do Candomblé. Saberria falar sobre algum tipo de conexão?**

Meu conhecimento sobre o candomblé ele é muito vago. Eu já vi alguns grupos de candombe tocando aqui em Salvador e gostei muito. Eu percebi que tem similaridade dos tambores, apesar de serem maiores, eles tem muitas similaridades com os atabaques pela sua forma cilíndrica, feitos de madeira com pele de couro e tocavam com baquetas e com as mãos. Isso já me remeteu a boa parte dessa coisa do candomblé, principalmente os candomblés das culturas iorubás. A parte rítmica também me remete muito a questões iorubás. Existe uma africanidade no ritmo do candombe, apesar de que o grupo que eu vi tocando aqui na festa de Iemanjá do ano passado, eles a maioria eram brancos, não eram negros.

Existem muitas formas de protestos e de manifestações africanas que sobreviveram ao massacre, à opressão. No Brasil são diversas, no Uruguai também, no Peru, Colômbia. No Caribe você vai encontrar Cuba tocando os ritmos que são similares aos ritmos aqui da Bahia, porque são escravos que vieram do mesmo lugar. E o candombe faz parte disso.

### **ANEXO III: Transcripción de entrevistas, Montevideo.**

#### **José “Perico” Gularte**

*Perico, de 76 años, es de los fundadores del ritmo Ansina, referente del candombe en el barrio Palermo, y como tal es parte del Grupo Asesor del Candombe, amparado por UNESCO y el MEC. Me recibió en su casa ubicada en la calle José María Roo, junto al cementerio central, la cual forma parte de una cooperativa hecha por mujeres afrodescendientes. Perico habló con mucho entusiasmo y pasión, pero poca precisión, por lo que fue un entrevistado muy disfrutable pero difícil de llevar a los temas concretos. Durante la entrevista conté con la presencia de su mujer que muchas veces opinó desde su perspectiva sobre algunos asuntos. Mientras charlábamos, Perico paró muchas veces para mostrarme fotos, videos, e incluso varios de los tambores que tenía allí, a los cuales se dirigía como si tuviesen vida.*

Mi relación con el candombe data de 70 años. Ser candombero, no sé si se nace. Pero eso sí, no se fabrica. El candombe es como una familia. Una familia que sale de este barrio. De esa primera familia quedamos solo tres vivos, pero claro que hay padres y abuelos de gente que sale hoy, de gente que está en el exterior. De gente que hace pocos años que falleció.

Es algo muy íntimo hablar de cómo empezaste a tocar el tambor. Se empieza a admirar ese ritmo. Siendo chico no lo comprendés, te asomás, miras. No hay profesores de candombe. Si a vos te gusta el candombe primero te acercás a ver qué pasa. Porque hay una convocatoria de gente que va atrás o adelante del tambor. O va mirando bailando por cualquiera de las dos veredas. Y vos ves qué es lo que convoca que la gente exteriorice algo que estaba tan escondido. Es una expresión muy especial. Si no sabes tocar el tambor lo bailas. Si no lo sabes bailar lo acompañás. Y cuando lo acompañas te vas sintiendo... Qué es ese paso tan corto, qué tiene que ver con el paso del esclavo. ¿Alguna vez analizaste eso? Parece encadenado, pero sin embargo no, es un compás. Parece un paso de encadenado, pero ningún encadenado va sonriendo. Y vos ves como van movilizándose, las criaturas, por qué es que pasa eso. Y el que no conoce el candombe, o el que vive en el exterior, o se encuentra en el exterior, pasa un tambor y se le agrandan los ojos, esboza una sonrisa. Nosotros lo vimos eso en Berlín. Que el candombe arrasó con la simpatía del público por el misterio que encierra. Y es bueno.

**¿Qué importancia tiene para ustedes el lugar donde se toca?**



El lugar del candombe... (*señala foto del callejón Ansina*). Esas paredes que ves ahí, la dictadura tiró esas paredes abajo porque decían que era un peligro. Un peligro porque era una sociedad viviente que se sostenía. A pesar de la dictadura, la única voz que se oía era la del tambor. Y el 18 de febrero del año 79 empezaron a demoler, empezaron a caer.

El candombe es uno solo, por sí solo él se ha arreglado para transportarse a distintas partes del mundo. Porque se toca en muchas partes del mundo. Se ha incrementado mucho, porque se fue mucha gente disparada o perseguida por la dictadura, o a buscar mejores horizontes en el exterior. A mí me crió una prima de mi papá tenía muchos hijos. No sabía leer, andaba descalza. Quedó viuda. El esposo murió en 1946. Pero antes de que el muriera me sacaba a pasear. Y a veces me traía acá a unos tambores. ¿Por qué volví acá? No sé, el destino fue así. Yo viví en Ansina, amé Ansina. Vi la primera llamada, la segunda. Y yo tenía 19 años cuando ella murió. Y me sentí muy apesadumbrado hasta hoy, porque no le pude devolver todo lo que ella me dio. Me dio muchas cosas, muchos valores, que no tienen ningún precio. La educación. A caminar con las viejas y necesarias procesiones católicas. ¿Sabes por qué son necesarias? Creas o no, hay una reunión de gente. Hay una unión.

### **¿Por qué el candombe se toca en la calle?**

Por la convocatoria. Siempre. Por mantener bien en alto lo que enseñaron lo que ya no están. Que es el verdadero *métier* de cada tamborilero, mantener el ritmo. Hoy en día se toca en distintos barrios. Yo podía tocar barrio este, barrio aquel. Claro, hay una carrera de por medio, toda una vida, conocés a los hijos de aquel, o el padre, hemos tocado juntos. Fíjate que yo tocaba con el papá de Rada. Y con el abuelo de los Esquivel. Hace un tiempo me dijeron “vos tocaste con cuatro generaciones de familias”. Pero mientras que se mantenga el toque real, no tocar porque es muy de onda, sino por el sentimiento, por el sentir. ¿A vos no te extraña que hay comparsas compuestas nada más que por gente blanca? Porque ellos lo tomaron como algo que estaba en onda, les gustó. Tienen buenas herramientas, buenos tambores, tambores último modelo, que suenan. Pero antes los tambores no tenían la conformación que tienen hoy, tan perfecta. Antes el que tocaba era a fuerza de sacrificio. En vez de un talid una piola, que te iba lastimando realmente. El palo era un palo grueso, el de la escoba por ejemplo para el piano, porque era la desesperación de tocar. Mirá, tocar el tambor cualquiera lo puede tocar. Pero lo que nunca se logra es sentir realmente lo que siente quien ama esto. Que lo ha mamado desde niño.

Tocar en la calle es invitar sin tarjeta. Invitar al que le guste. El tambor es una voz que se resistió. A la dictadura se resistió. A mi en el 74 me llevaron preso, a todos acá. Veníamos por Isla de Flores y Ansina y vimos que había un piquete formado así de milicos. Creíamos que era un entierro militar. Vamos a respetar, vamos por Isla de Flores para evitarlo. Pero cuando estábamos llegando a Durazno, nos llevaron presos al Cilindro. Porque ese día estaba prohibido en Montevideo hacer cualquier manifestación. Como era 1° de Mayo, consideraban que era agitar. Era un delito agitar. Por eso fuimos todos presos hasta el otro día. Nos dieron un buen guiso hecho por milicos. Y ahí estaba Hugo Alfaro, el escritor. El escritor era él, la hija (Milita Alfaro) lo que hace es una macacada. Los escritores contemporáneos son así, te sacan información a vos, me sacan información a mí, a compaginan y sacan un libro con su nombre. Por eso la historia la tienen que contar los que la vivieron.

Entre la gente que toca el tambor a veces se entrevera gente que no pertenece a la sociedad del candombe, y se droga, que siente que eso le va a dar más fortaleza para tocar. Al contrario. Con la energía que recibe en ese momento, momentáneamente, explota tocando el tambor, pero lo arruina. A veces tocan muy rápido. ¿Tú conocés las comparsas que tocan rápido? Eso no es normal. Toques madre son tres. Sur, que toca lindo, cansino, acompasado. Es lindo. Después, más rápido que Sur es Ansina, que tiene más repiqueteos en los pianos. Después viene Cordón, que le dio un poco más de dinámica al candombe, repicando más seguido los pianos. Esos tres toques fueron los que sobrevivieron. Sobre las ruinas de cada conventillo, sobrevivió el tambor. Por Isla de Flores había cruces entre Cuareim y Ansina. Y eran unos cruces bastante embromados, porque viene una de frente allá y ninguna de las dos quiere dar paso.

### **¿Eso tiene que ver con una cuestión territorial de cada una?**

Totalmente. Totalmente. Una vez dos chiquilines estaban tocando en la esquina hacía rato el tambor. Unos de Ansina contra unos de Cuareim, era un domingo de mañana, hacía rato que estaban tocando, estaba uno frente al otro. Y uno de Cuareim dice no toco más, y los compañeros le pegaban. Porque dijo eso. Entonces la gente aplaudía a los del barrio. Hoy en día desaparecieron esas cosas. Al ser desalojados los conventillos esa gente fue a dar a distintos lugares, y fue por eso que se diseminó el candombe. Y la intención que tuvieron los milicos de eliminar lo que era esta cultura, les salió al revés. Pasó lo contrario, se expandió. Con que uno o dos de los referentes de cualquiera de los tres toques se hubiera ido, hace que con esa cosa mágica que tiene el tambor, cada uno llevó su toque a su manera. Y lo modificó, es como una receta que se pasa de generación en

generación, y cada uno le cambia un condimento, pero la receta original de la abuela siempre tiene que estar.

Hay una melodía en el tambor. La llamada de la nostalgia, que tiene gente de distintos lados, que se hace los 25 de agosto, se festeja ese día. Es una cita, nadie dice “mirá que el requisito es tocar Ansina”. Todo el mundo lleva su tambor y al caer la tarde es imponente. El bullicio, es una magia.

Y es muy difícil de entender. Hay un momento que es común y es el toque del tambor. Todo gira en torno al tambor. Porque el tambor tiene la capacidad de transmitir, es el gran comunicador. Cuando alguien se siente triste, cuando está feliz. Hay que tener la capacidad de saber entender. Por eso cuando se toma con tanta libertad el toque, o cuando la gente precisa tomarse una caja de vino...

### **¿Qué pasa con los vecinos, la gente del barrio? Los que les gusta y los que no**

Se mudan de barrio si no les gusta. Todo el mundo está ahí. Y más ahora que alquilan en las llamadas los balcones. 150 dólares por mirar las llamadas. ¿Qué se van a mudar? Están deseando que vengan.

Hay lugares del mundo donde no se permite tocar así en la calle, no es tan libre. Hay una cosa, que es que acá, este territorio está marcado por los negros. Cuando se dieron cuenta de que realmente se cotiza por la vista panorámica ahí fue cuando los negros molestaban. Y cualquier excusa sirvió, por ejemplo que se cayera un pedazo, para poderlos desalojar. Pero no lo consiguieron. No se puede desarraigar de acá. Pero acá vivían no solamente negros, estas casas de acá de Ansina se hicieron para inmigrantes Polacos, Rusos. Pero el arraigo se siente. Por eso las comparsas en la previa vienen a reconocer el terreno, hacen la prueba por Isla de Flores, para medir el tiempo y para tomar posesión del lugar. El tambor habla, expresa, logra una unión. Habla cada tamborilero con su tambor, y con el que va tocando al lado.

En el año 90, el príncipe Alberto de Mónaco se tiró a bailar adelante de ese tambor. Acá lo toca Tabaré Vázquez. Si lo siente no sé pero espero que sí porque es de barrio. Que no lo pueda tocar como la gente es otra cosa. Pero cualquier otro político... Lacalle. ¿Sabés lo que le dijo Lacalle al esposo de una compañera? “Seguí con tus negros”. Pero por ejemplo Hugo Batalla venía a veces porque le gustaba el tambor. Venían tupamaros también. Y cuando se inauguró el supermercado de Maldonado y Río Negro yo estaba ahí tocando y de repente veo un milico de cargo alto, que yo lo

conocí. “¿Qué hace usted acá?” “Gularte, esto es lo que más nos gusta a nosotros”. Y a los milicos les gustaba. En el Miranda hay una cuerda de tambores y tocan el tambor.

### **¿Qué peso tiene la etnia-raza negra y la herencia aficana en el candombe?**

El candombe es uruguayo. No viene de África, nació acá de distintas tribus. Cuando los misioneros, los jesuitas, trataban de aplacar y organizar las sociedades. Cuando le daban libre a los negros ellos tocaban el tambor o cantaban y bailaban. Y ellos trataban de traer a los negros a la iglesia. A mí me parece que para integrar en las misiones dejaban participar a los negros de las procesiones, y ellos lo hacían a su manera. Y eso tal vez hayan sido las primeras llamadas. Yo creo que por ahí anda la historia.

### **¿Te parece que el candombe pueda cambiar algo de la sociedad?**

Sí, totalmente. Porque la sociedad está confundida hoy en día. No tiene una meta fijada, tiene la meta del sí y del yo. No tiene la meta por los hermanos, por el prójimo. ¿De dónde salieron los blancos que tocan hoy? De gente adinerada. Cuando esos chiquilines no encontraban donde jugar a la pelota, tenían que buscar algo. Hacer algo. Tocar el tamboril, porque estaba en onda. Pero precisaban alguien que les enseñe. “Mirá conozco a fulano, el hijo de la limpiadora de casa creo que toca”. Y ahí vienen, a cambio de unas monedas. Pero ¿qué pasa? El candombe los capturó a todos, y lo empezaron a comprender. ¿Cómo entonces vos no vas a soñar que el candombe va a cambiar la sociedad? Si era de acá, de esta costa, como máximo Parque Rodó. Y se fue a Punta Carretas, Pocitos, Malvín, Carrasco. Para el interior, para el exterior. Mandan buscar tambores, hay uruguayos que están enseñando, que conmemoran las fechas patrias y conquista. Kofi Annan salió gustándole el tambor, el secretario de la ONU. Estuvo acá y le gustó el tambor. El tambor fue a Francia, y le gustó el tambor a los franceses. Y sí, el candombe cambia las cosas. Porque a tus hijos les va a gustar el candombe. Cambia porque ya cambió. Antes tocar el tambor era exclusivamente de los negros, era de la runfla, de la escoria. Hoy el tambor lo tocan todas las clases sociales, el presidente de la república, en otros países.

### **¿Hay discriminación en el candombe?**

En los cuerpos de baile sí. A veces dicen “¿qué haces acá? ¿de dónde saliste?”. A veces tenés que decirles “dejala bailar”. Yo generalmente salgo, no voy a ver. Pero a veces voy a ver tocar a mi hija y me preocupa que haya botellas. Entonces me acerco y le pido que las saquen para la vereda.

Porque si no hay una confusión. Negro, tamborilero, borracho, ladrón. Y no es eso. Hay un excedente de gente en el camino equivocado, pero vos sabes donde estás. Vos te llevas tu cédula, monedas para venirme y no te van a robar nada. Hay gente que está equivocada y tenés que ser duro. Yo ya tengo 76 pero igual, si el espíritu me dice “tocá Perico”, yo toco. Toco. Mientras que no sea caminar, un repecho. El año pasado venía tocando por Isla de Flores y llegando al repecho miré y dije “ah... este repecho” y una voz me dijo “yo te ayudo”. El tambor te ayuda, te incentiva a tocar. Tocas con un amor. Y cuando te gritan tu nombre, o ves caras que hace años que no las ves.

Nosotros estábamos en Durazno, que fuimos a tocar, y al término del desfile había una mujer que estaba con una muchacha. Y nos miraba, nos miraba. Se acerca y dice “yo quería contarle, ella es mi hija, cuando yo estaba embarazada yo me ponía al lado suyo que usted iba tocando, y sentía en el vientre como se movía, y hoy es bailarina”. Y yo había escrito eso, que una mujer venía por Ejido y se quedó a mirar, y que su vientre que ya estaba bastante adelantado, empezó a moverse. Y a los años ese bebé que nació era un niño que juntaba papeles para templar. Más tarde integró la cuerda de tambores y se fue desarrollando como un gran tamborilero. Y pasó con esa niña, que con 18 años era bailarina. Y bailó en el vientre al son del mismo tambor que muchos años después iba a bailar de nuevo.

Pero lo más importante, el don de gente. Es mucho más importante que saber tocar el tambor. Podrás ser el mejor tamborilero pero si vos sos un tipo violento, mal educado, no servís para nada.

## **Waldemar “Cachila” Silva**

*Cachila es el director de C1080, comparsa clásica de Barrio Sur (ex Morenada) cuyo nombre refiere a la dirección del Conventillo Medio Mundo, ubicado en la calle Cuareim, número 1080. Esta comparsa se caracteriza por ser de las pocas que participan en el Concurso Oficial en Teatro de Verano, donde el espectáculo es totalmente diferente, y el cual ha ganado varias veces. Al contactarlo, Cachila solicitó que hiciera una carta agradeciendo y explicando la colaboración, ya que en otras oportunidades lo había pedido a otros estudiantes que no habían cumplido. El entrevistado forma parte del Grupo Asesor del Candombe, y se lo toma como referente, existiendo incluso una película sobre él. Me recibió en la sede de la comparsa, ubicada en la calle Carlos Gardel. El local, cedido a la misma por la Intendencia de Montevideo, cuenta con exposición de fotografías, premios, tambores, y obras de arte que tienen relación con la comparsa y su historia. Entre ellas hay fuerte presencia del pintor Carlos Páez Vilaró.*

Por medio de la Intendencia nosotros conseguimos un convenio. Después hubo que refaccionar la casa porque era una casa vieja hecha pedazos. Este lugar más bien está como archivo fotográfico para que la gente venga y mire. (*Muestra cada parte y cuenta*) Aquella parte es sobre Morenada, que era la comparsa de mi padre. Aquello es una gigantografía del Conventillo Medio Mundo. También tengo otras de cuando fue derrumbado.

Mi relación con el candombe es desde que nací. Porque mi padre fue el director de Morenada, conjunto que nació en el año 1953 y salió en carnaval hasta el 2002. Después del 2002 ya no salió más. Pero en realidad yo después seguí con mi conjunto que tiene el nombre del Conventillo Medio Mundo, Cuareim 1080. Es la dirección del conventillo que está ahí en la mitad de la cuadra. Hoy no está el mismo, es otro. Y de ahí haciendo todos los años de carnaval, fijate que yo empecé a salir a los 11 años. Y la relación con el candombe de mi parte es todo lo que hace en carnaval. Yo inclusive soy nominado por Unesco como referente del Barrio Sur. También en esa comisión está la gente que representa al barrio Palermo que en realidad son los dos barrios más directos respecto al candombe acá en Uruguay. Está Cordón que vino después, pero bueno, ta. Entonces hoy en día nosotros hemos hecho por medio de Unesco y de un presupuesto que salió en el 2009 para salvaguardar el candombe, cuando se declaró el candombe como patrimonio de la humanidad. Esa fue una de las cosas que hemos logrado. Y en eso estamos nosotros, los referentes de cada barrio. Y así fue como iniciamos nosotros la llamada madre que hicimos acá por Isla de Flores, con la referencia de que eran los barrios autóctonos del candombe. Antes de todo eso yo he viajado, he ido a muchos lugares

del mundo por intermedio del candombe. Habíamos estado en Ecuador, en Alemania, estuve en Estados Unidos en el 2004, en Francia en el 2002. Y ahora acabamos de volver de Italia, de la expo mundial de Milán. Ahí estuvimos haciendo candombe, armamos un grupo y Uruguay quedó en una buena posición, como uno de los stands más concurridos. Llegamos como a 3500 personas. Estuvo muy bueno, también estuvo Drexler, tocamos juntos también. En Italia lo que más llegó a la gente fueron los ritmos brasileños y el candombe. El que no siente esto no le gusta nada. Y bueno, hemos ido a Argentina, Brasil, a muchos lugares. Y cuando viajamos, a congresos, a encuentros, siempre los que enseguida se enganchan y entienden el ritmo del candombe son los cubanos. Enseguida lo entienden y lo saben tocar. Porque al final vinimos todos del mismo lugar, desde África llegamos acá y eso se nota.

### **¿Por qué el candombe se toca en la calle?**

El candombe se toca en la calle porque en un principio fue de la manera que se empezó consiguiendo la comunicación de un barrio con otro por medio de los tambores. Osea, cuando se hizo la llamada, se le puso el nombre llamada porque el hecho de que cada grupo de tamborileros empezaba a tocar el tambor. Y después a las dos esquinas o a una cuadra habían otros que también se juntaban. Y después se juntaban todos. Y ahí es donde se formaba la llamada. Pero no quiere decir eso que el candombe específicamente está para tocar en la calle. El candombe se toca en la calle por la costumbre y porque siempre fue así. Nosotros tocamos en el Conrad, en el Victoria Plaza, en todos lados. Y vamos haciendo la representación de la cultura candombe, tocamos el cualquier lado. No es que pertenezca a la calle. Ahora en los barrios se han agrupado muchas comparsas, pero se toca en la calle por el hecho de que es la costumbre.

### **Y cuando ustedes tocan en la calle ¿qué genera con los vecinos y los que acompañan?**

Nunca hubo inconveniente de ninguna clase, al contrario, el vecino hacía apreciaciones de que le gustaba cómo se juntaba la gente y todo eso. Y el respeto que había por supuesto. Hoy en día no te aseguro tanto eso por el hecho de que hay barrios en los que esto lo están utilizando para otra cosa. Para fumar, para marihuanarse, para todas esas cosas. Y en realidad eso no es el candombe. No es.

Lo hacen los que tratan de hacer esas cosas. Habían comparsas, no las nombro por respeto pero... Acá por ejemplo había una comparsa que salía a las seis de la tarde y volvía a la una de la mañana. Entonces en ciertos lugares la gente que no está de acuerdo, porque no todo el mundo está de acuerdo con el candombe, se puso a hacer denuncias y esas cosas. Y eso fue lo que en determinado

momento generó inconvenientes en la calle. Nosotros hasta el día de hoy no hemos tenido nunca inconvenientes. Bueno, porque nosotros somos de acá del barrio, yo nací acá. Nací acá en el conventillo y después estuve al rededor. Yo vivo acá a la vuelta por Curuguaty, y me conoce todo el mundo y saben cuales son las intenciones mías respecto al candombe, y eso es lo que se hace, tocar, eso, y no molestar a nadie. Pero acá este barrio es un barrio candombero. Es muy difícil que alguien haga una denuncia o algo. No hay molestias, se ensaya en la calle. Nosotros ensayamos en el escenario este que está acá. Ensayamos y la gente lo ve de ahí, no hay problema ninguno.

A veces viene gente que ni siquiera la conozco. No es que es específicamente para una cierta cantidad de gente o conocidos, es con libertad. Acá viene el que sea, se para en la esquina. Y si sigue los tambores también. Por lo general hay un grupo que viene siempre, es como todo, viene a ser la hinchada. Hay gente que viene todos los domingos. Hoy en día estamos formalizando algo con la gente de la hinchada para que colabore, porque viste que cada vez está más difícil esto. Cada vez está peor para poder seguir sosteniendo la comparsa. Está muy caro todo. Hoy en día ha cambiado mucho lo que era antes. Incluso año a año respecto a la temática que se te va presentando o la que vos presentas, tiene que estar adecuado la ropa, el que baila, todo. Y eso se financia por gente que ha colaborado algunas veces. Por ejemplo en el caso de nosotros, siempre fue Carlos Páez Vilaró. Pero bueno, ya no está, entonces ahora lo que estamos tratando es conseguir. También colaboran marcas, pero nunca alcanza. Porque ellos no te dan una plata que digas, bueno, con esto ya está. Y evidentemente que nosotros hacemos todo para tener lo mejor. Porque es el evento mayor del carnaval. Porque ahí es donde se muestra la llamada, lo que cada uno compite por su barrio y quiere salir campeón, esa es la realidad. Pero nosotros ya tenemos varias llamadas ganadas y todo, pero siempre está aquella cuestión de “quiero ganar”. Y para poder ganar tenés que estar bien de vestuario, de tambores, de bailarines, todo eso es la composición.

### **Además de ensayar ¿qué importancia tiene para ustedes juntarse todas las semanas?**

Ahora estamos empezando a ensayar con los tambores. Salimos todos los domingos. Ensayamos los tambores porque vamos preparando a la gente que toca. Pero para otra cosa no. Simplemente acá vienen a tocar el tambor. Vienen a tocar el tambor, tenemos unos talleres acá, que es gente particular que quiere ir aprendiendo ritmos. Nosotros tenemos ritmo diferente a otros tambores. Cuareim, Ansina y Gaboto. Los tres cada cual tienen sus características diferentes. Nosotros en este caso enseñamos acá la parte nuestra. Pero a otra cosa directamente no.



### **¿Qué otras actividades generan con el barrio?**

Acá sí traemos, que está fuera del candombe pero igual pertenece porque está rodeado de todas estas cosas, son los niños que tenemos en el comedor diario. Después de la escuela vienen, están un rato acá, tienen su profesor de títeres, todas esas cosas. Para los niños del barrio. Eso es lo que ofrece la asociación. Y los gurises que vienen acá no pagan. Nosotros tenemos convenios verbales con panaderías que nos obsequian bizcochos, el pan. Después tenemos otro amigo que colabora con cocoa, café, azúcar. Y todo eso después se vuelca a los niños dándoles su merienda. Y también los talleres. Viene un muchacho amigo a tocar la guitarra y hacerlos cantar. Después viene otra muchacha que arman muñequitos y todas esas cosas. Y los niños disfrutan de todos eso. Porque para tener un lugar así, que te lo dan por convenio, tenés que ofrecer algo a la sociedad. En este caso a los niños. Y nosotros también lo utilizamos porque a veces tenemos ensayos particulares, los músicos solos, o el coro solo.

### **¿Qué peso tiene en C1080 la herencia de los esclavos?**

Bueno, nosotros estamos obligados a seguir manteniendo lo que es la historia del candombe. Lo dice el reglamento. Y siempre tenemos que estar trabajando sobre eso. Se crean temáticas, hoy en día se crean temáticas. Siempre estás obligado a pasar por lo que es la historia del candombe. En la temática que sea. Mañana si querés hacer Apolo 18, lo haces pero algo tiene que aparecer dentro de lo que sea el candombe. Nosotros un año hicimos un homenaje a todos los grandes ídolos negros. Algunos del deporte y también Martin Luther King, todos esos. Pero a veces es bravo porque el carnaval está muy politizado. La política está metida en todos lados. Y lo peor que puede haber pasado es que se haya metido en carnaval. Porque por ahí podés salir muy bien pero vas al fondo de la bolsa. Porque el lugar donde se determina todo son cuatro. Cuatro que juegan la liguilla y de ahí sale el primero, el segundo y el tercero. No sé qué va a pasar. Pero que está bravo está muy bravo. Hay que estar en una parte muy creativa de las cosas para vos poder tapar una cosa con otra. Que sea muy buena la temática, muy bien creado. Nosotros tenemos un gran escritor, Marcel Keroglian, tenemos a Hugo Fattoruso en la música que es una persona reconocida también. Y tenemos también a Nacho Cardozo. Tenemos un buen plantel de gente experiente. Pero... vamos a ver. Todos los carnavales es una batalla para ver que pasa. Siempre salimos con las ganas de ganar, entonces tenemos que jugarnos las pilchas. Pero cuesta, cuesta mucho.

### **¿Qué proporción hay de negros y blancos dentro de la comparsa y como se trata el tema?**

Ese es un problema. Ahora creo que se sacó del reglamento, pero antes las comparsas tenían que ser más de un 60% de gente negra. Hoy no es así. Hoy por ejemplo Canela ha sacado la comparsa con totalmente todos blancos. Y bueno pero, fíjate que antes Pocitos no lo sentía ni tocaba el tambor. Hoy tocan. En Malvín lo mismo. Porque no son barrios de esencia candombera. Pero bueno, ahora se creó porque esto fue como algo que fue abrazando todos los barrios y a medida que se fueron creando más tamborileros blancos más se desparramó. Y entonces por eso hay más de cuarenta comparsas. Hay en Carrasco, La Unión, Nuevo París, en el Cerro, en Pocitos, Malvín, en todos lados. Salen comparsas que se van formando por medio de amistades. Toca uno el tambor, ese por ahí le enseña al otro, o no muy bien o más o menos, y así sigue formándose. Lo que pasa es que a mí entender yo no creo que lleguen a ser ellos una comparsa exacta si no tienen negros. Porque el negro es el que sabe, el que siente, el que vino al Uruguay, no el actual, sino por descendencia, de otro lugar. Porque el candombe es creado acá, el candombe es uruguayo, no hay tu tía. El candombe es uruguayo y nada más. Hay lugares donde están bien, han progresado mucho, pero nunca van a llegar a tocar el tambor como una llamada de acá. Porque acá en este barrio si aparecen niños blancos, se crían acá o en Palermo donde están siempre los tambores, toca igual que un negro.

### **¿Te parece que el candombe contribuye a la equidad racial?**

En lo que respecta a lo racial... Yo a veces ese tema no lo toco porque no le veo andamio a eso yo. Porque siempre va a existir, el racismo siempre va a existir. Nosotros jamás hicimos... Lo contrario, acá la comparsa mía la integran negros y blancos. Amarillos, verdes, chinos, hasta coreanos tuve acá. Pero es difícil porque por ejemplo yo voy al Conrad o al Victoria Plaza y uno palpa ciertas cosas, en lugares que son de alta alcurnia. Entonces siempre existe aquel cierto rechazo. Pero como yo voy en situación de artista, no voy a compartir una fiesta, a mí ni fu ni fa. Pero sobre lo que vos me preguntás, la comunicación la hizo el tambor. Esa pequeña unión que hay de los blancos y los negros cuando tocan el tambor. Si hay un botija que es blanco y se crió acá en este barrio, él escucha desde ahora de octubre hasta fines de marzo el tambor. Porque cuando no sale una comparsa sale la otra a la calle. Y siempre está ahí. Y aprenden a tocar solamente escuchando. El tambor no se enseña, se aprende. A mí mi padre nunca me dijo siéntese ahí, el tambor lo cuelga acá, agarre el palo con esta mano. Nunca me dijo, yo aprendí solo a tocar el tambor. Igual que ahora mis hijos. Entonces el blanco toca hoy, el que le gusta. No es que toquen todos, toca el que le gusta. Se fueron integrando y por eso hay esa cantidad de comparsas que hay.

Yo creo que comparsas directamente de barrios de negros hay pocas. Pero como se fue desvirtuando... No te olvides que acá nosotros somos un 8% de raza negra en Uruguay, entonces no pueden haber tantas comparsas de negros si no hay tantos negros. Esa es la realidad. Pero fue una cosa que unió un poco más a la gente de barrio entre blanco y negro. Y haya desaparecido un poco aquello “este no porque es negro”. Yo nunca tuve ese prejuicio porque yo tengo grandes amigos de raza blanca y nunca tuve inconveniente ninguno. El asunto va dentro de la educación que tenga cada uno. Pero esto que es pura y exclusivamente de los negros, el tambor, está desparramado por todos lados. Y nosotros no salimos a decir “no, los blancos no pueden tocar los tambores en la calle”. ¿Cuántas muchachas blancas bailan hoy en día? Una cantidad. Porque les encanta, porque les gusta. Pero bueno, yo para mí, feliz de que cada vez sean más los que toquen el tambor y todo eso. Pero no sé si va a haber lugar o no... No sé. Eso es difícil. Fíjate que la llamada ya hoy es dos días. Decímelo a mí que vivo acá. Es lindo el tambor pero a veces satura, será porque uno está viejo.

## **Aníbal Pintos**

*Aníbal es el hijo de Aquiles Pintos, fundador del ritmo cordón. Criado en el barrio Villa Teresa por el realojo del Conventillo Gaboto, dirige allí una comparsa llamada Zumbaé. Aníbal es hoy secretario del diputado frenteamplista Felipe Carballo, además de integrar el Grupo Asesor del Candombe. Me recibió en una oficina del Palacio Legislativo.*

Mi nombre es Aníbal Pintos, tengo 45 años. Soy el hijo de Aquiles Pintos, uno de los creadores del toque de Cordón. Me enseñó a tocar mi padre de niño, toco el tambor desde pequeño y a su vez soy músico. Yo no nací en ninguno de los barrios tradicionales, sí mi padre que nació en el Conventillo Gaboto, y después cuando los desalojaron en la época de la dictadura compraron ahí donde nosotros vivimos ahora que es en el barrio Villa Teresa, que está ubicado entre Belvedere y Sayago.

Mi viejo creó el ritmo del Cordón que es reconocido, está inspirado y está muy cerca del ritmo de Ansina. Tiene una variación. Y bueno, los tres toques madre son Sur, Palermo y Cordón. Cordón sigue hoy siendo vigente, porque desde que comenzó tuvo una continuidad en el tiempo y al día de hoy seguimos tocando esa variación en diferentes comparsas. Primero arrancaron Hijos de Gaboto, la llamada de Cordón, Zumbaé. Sarabanda, salen de la familia Pintos y del barrio Cordón. Nosotros hoy por hoy no estamos en el barrio Cordón, estamos en otro barrio pero seguimos manteniendo el toque. Nos criamos en este barrio, y el barrio ya sabía que nosotros somos tocadores de tambores. No teníamos una cuestión de salir seguido, salíamos cada tanto, cuando venía la familia o algún fin de año. Pero ahora hace diez años que salimos siempre y ya el barrio se acostumbró. Pero manteniendo las raíces. Zumbaé es hija de las otras comparsas de tradición más candombera, que antes se le llamaban llamadas y no comparsas. Y que tienen una relación directa, porque si vos vas solamente a las llamadas sos llamada. Comparsa es la que va al Teatro de Verano. Pero hoy por hoy le dicen comparsa a todas. Entonces para que tengas una idea, el fenómeno que se habla y se dice “El espacio sociocultural” en este caso en un barrio que está alejado de la zona de tradición candombera es un poco más difícil lograrlo. Porque los vecinos no son candomberos netos. No tenés tocadores del barrio. En este tiempo nosotros tenemos hasta gente que vino de Paysandú a ensayar. De San José, de Piedras Blancas, de Manga. Entonces, por supuesto que nos llevó un tiempo poner a trabajar la comparsa como para prohibirles el alcohol y el faso. Que tampoco te voy a decir que en la comparsa no hay quien fume ni quien tome, cada cual... Lo que no puede es estar tocando el tambor y estar con una botella en la mano. Y también el controlar, porque es de concepto. De que la gente va, mismo los componentes, y está ese concepto de que el ensayo es para

tomar cerveza o tomar vino. Y a tocar el tambor. Entonces claro, lleva su tiempo hacer entender que está todo bien, pero acá venís a tocar. Y si vos tomás a la quinta cuadra no rendís. El tambor lleva un desgaste físico que es importante.

### **¿Y como es lo que se genera en el barrio con la gente que va o la gente que vive por ahí?**

Mirá, nosotros con los vecinos tenemos una relación... Nunca tuvimos un lío. En diez años nunca tuvo que venir un patrullero a nada. Y ta, nosotros somos de respetar mucho el barrio. La gente cuando no salimos nos pregunta cuándo salen los tambores, extraña. Y la gente festeja el cumpleaños y la familia sale para afuera cuando pasan los tambores. Mantener una comparsa no es fácil económicamente, y de concepto. Pero cuando vos tratás de hacer las cosas bien y de raíces, de trasladar a la gente lo que es una comparsa, como que el entorno lo percibe. Porque yo formo parte del Grupo Asesor de Candombe, y viste que el candombe fue declarado patrimonio, el candombe y su espacio sociocultural. Espacio sociocultural es el entorno que hay en el candombe, las costumbres. Entonces, por ejemplo, yo miraba el otro día en el barrio que los niños miran a los grandes, copian a los grandes. Entonces iban las bailarinas bailando, haciendo la coreografía y las gurisas en la vereda hacían lo mismo. Y también aparecían los gurises con tamborcitos. Y nosotros mantenemos el ritmo de Cordón, y las bailarinas nuestras tienen su forma de bailar. Y vos trasladas eso a una comparsa, barrio X, donde los tipos toman, tocan desordenado, y las bailarinas bailan cada cual una cosa, esos niños copian eso y se quedan con eso, para ellos el candombe es eso. Me parece que va un poco por ahí el tema del entorno. Entonces qué pasa, ahí vos lo que tenés es una comparsa en un barrio que respeta a los barrios tradicionales y que salió de un barrio tradicional, que sigue manteniendo la línea, y que su entorno, su espacio sociocultural, reproduce eso. Yo una vuelta estuve en Neuquén y habían como 30 tambores. Y los tipos tocaban cualquier cosa, uno estaba cruzado y seguían tocando. Y eso lleva a que si vos seguís así en el tiempo, para vos eso es candombe. Tocas mal, y para vos eso es candombe. Y esas cosas suceden, también acá.

### **¿Por qué el candombe se toca en la calle?**

Porque el candombe nace de los primeros esclavos que llegaron al Uruguay. A los esclavos los dejaban libres los días festivos. Los obligaban a tener la misa, y después que tenían la misa les dejaban el día libre. Y ellos se volvían a juntar y ahí empezaron a hacer lo que se les llamaba las salas de naciones. Entonces, por lo que yo interpreto, el candombe se tocaba en esas salas de naciones, lo tocarían sentados. Esas salas de naciones se convirtieron después en los conventillos. Y

después empezaron a saludarse familias de un lado a otro. Y de ahí fue que empezaron a colgarse el tambor, iban del conventillo de Barrio Sur, al de Ansina y viceversa, y después con el Conventillo de Gaboto. Me parece que viene por ahí. Que en su momento se tocaba adentro del lugar. Que tiene que ver con el concepto religioso, que debe haber habido, pero es algo que yo nunca recibí de mi padre. Y tiene que ver con esa concentración que uno agarra cuando estás tocando, lo que sucede en el entorno de una cuerda, ¿viste? Suceden cosas ahí adentro. Hay quien las percibe y quien no. Porque imagínate, tiene un concepto, un tenor religioso. Porque mismo la iglesia, al prohibirle a los esclavos la forma de bailar, la religión, se pasa a tocar el tambor en la calle. Es como que se perdió toda esa parte religiosa pero quedó el contenido rítmico. Y ese contagio que se genera, y eso que te pega en el pecho y la panza, esas cosas que suceden, los niños que escuchan el tambor y ya se ponen a tocar la mesa, qué se yo. Imagínate vos, si en Brasil por ejemplo la religión tan fuerte que los tipos tienen en lugar de hacerla en un lugar cerrado la salen a hacer afuera en la calle, o la hicieron, porque ellos hacen manifestaciones en la calle, ¿no? Pero acá lo que le sacaron fue ese tenor religioso, porque se lo sacó la iglesia. Pero después nunca más lo pudieron parar. Porque acá primero se tocaba el tambor solamente el 6 de enero, después se traslada a los feriados, después cuando vino La Dominguera, que empezó a salir todos los domingos en Barrio Sur, y ya no había que esperar al feriado para salir. Me parece que ese fue el grupo que aportó a la expansión que tuvo el candombe. Más allá de los talleres que armó la Intendencia que estuvo el Nico Arnicho y todo eso, que en cierta forma también. Porque no te olvides que el candombe se transmite en forma oral. Vos lo aprendías mirando y tocando, por un tío, un primo o un padre que te enseñaba. Si no no tenías cómo, no había talleres. Pero volviendo a lo de La Dominguera, ellos salían en Barrio Sur, llegaba el domingo, y es como pasa con Valores de Ansina hoy. Que para mí es tanta gente que se les va de las manos lo que es la comparsa en sí. En Valores vos llegas y hay 500, 1000 personas. No sé. No soy quien yo para decir, yo no estoy ahí. Los miro de lejos, voy cada tanto porque me gusta saber qué pasa. Para no perderme porque si no... Para ver cómo están los tambores, cómo es el movimiento. Y después no voy más por un tiempo porque hay mucha gente. Pero La Dominguera fue el primer grupo que salía todos los domingos, y sucedía lo que pasa en Valores, pero imagínate hace 15 años atrás. Era tomadera, porro. Y la gente que iba ahí veía esos tambores y esa forma de bailar, e iba gente de todos los barrios. Entonces volvían a sus barrios y trataban de repetir eso. Y empezaron a salir otras comparsas en otros lados todos los fines de semana. Pero ahí también pasaba que eran la una de la mañana y veías tambores tocando en una esquina. ¿Eso es candombe? No. Eso lo que hace es que los vecinos te odien. Para mí eso no es candombe.

## **Además del ensayo, ¿tiene alguna otra importancia para ustedes la repetición del toque todas las semanas?**

Nosotros estamos saliendo cada 15 días, y son ensayos. Hay convocatoria de toques a veces en los feriados, que se juntan a tocar y no es para una comparsa. Pero lo que ves son ensayos, y en el ensayo vos te estás preparando. En el 78, ahí, llamadas de Cordón, los tipos no ensayaban nunca. Eran tocadores pero no ensayaban. Ahí está el tema: todos tocaban. Eran negros la mayoría. Entonces yo me acuerdo que mi viejo lo armaba en el club antes de salir. Tocaban un poquito o daban una vuelta y se iban para las llamadas. No había ensayo. Pero claro, hay varias cosas... Hoy las llamadas son doce cuabras, hay que aguantar. Antes paraban para templar, hacías 5 cuabras y parabas. Y en esa parada, no solo estabas templando, descansaban y les daba para 5, 6 cuabras más. Y eso no lo tenés ahora, entonces si vos no te preparas, no ensayas, no podés. Hay quien no corta, termina las llamadas en febrero y en marzo ya están saliendo. A la gente le gusta tocar el tambor. Nosotros arrancamos en Julio, Agosto. Pero si fuera por ellos querían arrancar en mayo, y preguntan “¿cuándo salimos?” y dicen “estamos dando ventaja”. A la gente le gusta tocar, hay gente que es enferma por el tambor.

## **¿El lugar donde siempre tocan tiene algún significado para la comparsa?**

Nosotros siempre salimos el mismo recorrido, salimos en la esquina de mi casa. Por ejemplo, hace dos semanas falleció una vecina y salimos en otra cuadra para no tocar ahí. Pero la gente ya está acostumbrada. Nunca tuvimos problemas con ningún vecino.

## **¿Qué peso tiene el tema racial en el candombe hoy día? ¿está vigente la etnia-raza negra?**

No, hay que hacérselo recordar continuamente. Osea, hoy por hoy ves las comparsas y no hay negros. Hay comparsas enteras que no hay negros. Entonces dos por tres hay que hacerle recordar al colectivo candombero de dónde salió el candombe. Es una de las cosas que venimos haciendo con el Grupo Asesor. Pero hay un fenómeno que son varias cosas. Hoy por hoy hay 50 comparsas. Multiplicá 50 por 70, son 3500 tambores. 3500 tocadores de tambor. Y nosotros vivimos en un país donde los negros son el 10% con suerte. Osea que si hay 350 negros tocando, estamos en el porcentaje. Eso en la parte de escritorio digamos, teórico. Pero hay otro fenómeno que es que un tambor hoy te sale 7000 pesos. Entonces hay también ahí otro concepto de comparsa. Hay muchas comparsas cooperativas. Hay muchas comparsas en Malvín por ejemplo. Vas a Malvín, ves los tambores y son todos unas naves. Y no tocan un carajo. Y vas a Valores y los tipos tienen algunos

que están buenísimos, pero hay algunos que... Y es porque también el poder adquisitivo de los negros no es tal. Si vos te tenes que comprar un tambor de siete lucas esta bravo. Entonces qué pasa, nosotros con Zumbaé cuando arrancamos el primer año teníamos en casa ya como veinte tambores. Y veníamos con el concepto de comparsa vieja. Porque ¿qué pasa? Cada uno tiene su tambor, entonces, si vos tenés tu tambor, y te dicen “vos tocás”, pero vos tenés tu tambor que es tuyo y si querés te das media vuelta y te vas. Ahora, si yo te doy el tambor y te digo “cuidalo”, y te doy la ropa, y yo soy el jefe de cuerda y cuando estamos tocando te digo “vamos”, tenés que ir. Entonces hasta en esas pequeñas cositas ves la diferencia entre antes ahora. Y cuando pasas la raya y sacas la cuenta decís bueno, las cosas cambian. Que no te das cuenta, pero cuando te pones a pensar, ves cuerdas que van tipos a tocar y a veces agarran y se lo cuelgan y van caminando al lado sin tocar. Les tendría que dar vergüenza

**¿Te parece que el candombe puede aportar a una lucha por la equidad racial o por algún tipo de resistencia?**

Viste que el candombe ahora lo utilizan para... Por ejemplo recién pasaron los taximetristas. Justo ellos porque andan en auto, pero acá vienen a las marchas y traen los tambores como protesta. A mi ahí... Es una herramienta que vos la podés usar para muchas cosas. La deberíamos usar para la que es la bandera más grande que levanta el candombe, la de la integración. No existe racismo en el candombe. Porque ¿dónde arranca el racismo? ¿de qué lado viene? De los blancos. Vos vas a un laburo y tenés problemas. Yo voy, a mí me ve un guardia de seguridad y el tipo enseguida cambia. En cualquier lado. Vas a 18 de Julio y los que te atienden en los comercios... Está bravo para que veas un negro. Los mozos... Yo trabajaba en Ancap y había un ingeniero que nunca me había saludado, pero me vio un día ahí abajo y enseguida vino. Entonces, el racismo parte de los blancos hacia el negro. En el candombe como vos le estás abriendo la puerta, es una cultura afrouruguaya, de la cultura negra. Entonces cuando el tipo viene tiene que venir con cierto respeto. Y ahí ya cae. Como vos abrís. Pero eso tiene que ver con la forma de ser de uno. Y es hoy, tal vez esto diez años atrás era al revés. Eran dos blancos en una cuerda. Y ese blanquito sí, las tenía que pasar ahí. Y para estar ahí tenía que tocar mismo. Pero bueno, era la venganza (se ríe).

**¿Como tocador de candombe sentís que luchas por la equidad racial?**

Sí, claro. Por ejemplo acá en el palacio propusimos la ley de acciones afirmativas, que la presentó Felipe Carballo y la sacamos de acá de cero. Esa es una ley viva porque necesita de la gente, y que



está en pleno proceso de estar visibilizada y sensibilizada. Y habla del reconocimiento del Estado hacia la cultura, y al hecho de que la raza negra fue víctima de discriminación, racismo y xenofobia. Y también del 8% en la política laboral. Y también que la historia de los afrodescendientes tiene que ser incluida en la currícula de primaria y secundaria. Y con esas cosas y con el tiempo pienso que va ser diferente.

## **Roberto Righi**

*Roberto es el director de “La Gozadera”, comparsa del barrio Malvín que muchos consideran responsable de la expansión del candombe fuera de los barrios tradicionales. El entrevistado me recibió en su casa en la calle Aconcagua un viernes de tarde, y habló con interés sobre todos los asuntos de la entrevista.*

Mi nombre Roberto Righi, soy director de una comparsa que se llama “La Gozadera”, que fue creada el año 2000. Antes ya había tambores en Malvín, pero no estaban formados como comparsa. Lo que nosotros hicimos fue formar una comparsa para salir en la llamada.

Yo vivía en La Unión, y pasaban los tambores. Ese grupo se llamaba “La Candombera”, y salía por Comercio los días previos al carnaval para juntar dinero, pedir colaboración. Yo vivía en la calle Juan Jacobo Rousseau. Y ellos siempre paraban en Rousseau a templar, porque antiguamente cada 6 o 7 cuadras había que parar a templar los tambores porque se bajaban. Se templaban con un buche de caña, y se les pasaba después que estaban calientes un diente de ajo para que la lonja quedara dura y no se bajara, para que durara más. Entonces nosotros íbamos corriendo a casa a buscar ajo y todos los gurises del barrio venían cada uno con su diente de ajo para que nos dejaran tocar. Era como una especie de juego, y nos poníamos al rededor del director que nos dirigía un poco de como tocar. Yo tendría 6 o 7 años. Después me fui de La Unión como a los 10, me mudé a la Blanqueada. Y ahí yo tenía un contacto que era muy lejos. Por la calle Larrañaga íbamos a donde hoy es ASSE, ahí había una cancha de fútbol de Boston River, si uno seguía por esa misma cancha para abajo, era todo campo en ese momento, y llegabas a un lugar que se llamaba “Las Catacumbas” y ahí había tambores. Ahí ya tendría 10 o 12 años. Además en aquella época tampoco era muy bien visto el hecho de ir a una cuerda de tambores, porque todo el mundo hablaba de que había vino, una cantidad de cosas, que sigue habiendo. Pero no estaba bien visto por la gente, en general si uno se pone a pensar allá por el 56, 57, cuando empezaron las llamadas oficiales había muy pocas comparsas.

El hecho de ser director de una comparsa te lleva mucho tiempo durante el año, el hecho de trabajar, empezar a pensar la propuesta para el próximo año. La comparsa nuestra tiene una característica que es que de todos los que participan no hay ninguno que cobre. Porque además no queremos tampoco participar del certamen oficial en Teatro de Verano. Nosotros hacemos solo la parte de

candombe, desfile de llamadas, desfiles barriales. No pertenecemos a Daecpu sino a AUDECA. No nos interesa mucho incursionar en el carnaval.

### **¿Por qué el candombe se toca en la calle?**

El candombe es callejero, es urbano. El candombe no es un ritmo de salón. Originalmente, el origen de la llamada, se llama llamada porque originalmente los tambores salían, iban caminando, tocando por la calle, por el barrio, e iban llamando a los tambores para tocar. Ese hecho cambió un poco cuando se empieza a establecer un lugar de reunión. Así como muchas comparsas tienen un lugar de reunión, ese hecho de llamar cambió. La historia habla de que el 6 de enero, el día de San Baltasar los afrodescendientes, los afroargentinos, iban en procesión al Cabildo a solicitar la autorización para hacer su día de baile y música. Y cada sala de nación tenía su lugar, y esos eran lugares públicos, en la calle, no era un salón.

### **Cuando ustedes tocan en la calle ¿como es la interacción con las personas que viven o que pasan por allí?**

La comparsa cuando se va trasladando en el tiempo y en el espacio con su toque, y la gente también va acompañando al rededor. La gente del barrio y algunos que no son del barrio también vienen, quieren ver candombe. Nosotros hemos tenido visitas inclusive de turistas que vienen en una camioneta y pasan el domingo a mediodía cuando estamos tocando y participan de esa llamada mirando. Porque el candombe, la llamada callejera tiene eso de que la gente participa no solo tocando o bailando sino también acompañando al rededor. Y acompaña como si fuera una procesión con el ritmo y con el baile.

Nosotros empezamos saliendo los domingos de noche, y ahí teníamos algunos problemas, porque algunas personas iban y tomaban alcohol, se emborrachaban y eso generaba problemas con los vecinos. Una vez nos llegaron a denunciar y fuimos detenidos por la policía. Por eso decidimos cambiarnos para los domingos a mediodía y desde ahí el barrio acepta mucho más, incluso acompaña, muchas familias.

### **Además del ensayo, ¿qué importancia tiene juntarse todos los domingos a tocar?**

Esto es una reunión social. Hoy se ha perdido un poco, pero originalmente esto comenzaba con una fogata, y al rededor de la fogata se ponían los tambores, y al rededor de los tambores estaba la gente. Eso era como un círculo de reunión. De cualquier manera el hecho de tocar constantemente,

más o menos siempre con los mismos, eso genera una especie de unión musical y además también una confraternización. Porque el hecho de sentirse bien tocando con alguien al lado, adelante o atrás, eso hace que cuando uno ejecuta el tambor, lo ejecuta con tranquilidad de saber que los demás lo acompañan. Porque el toque del tambor tiene una cosa que... como es muy dinámico, como se va transportando, muchas veces pasan cosas en una cuadra que en la otra cuadra no pasan. Entonces eso es lo que tiene, un dinamismo, un cambio, no en el ritmo ni en las figuras musicales. Tiene un cambio de repente en la energía, en el llamado de un piano o un repique, y eso es lo que va cambiando, y eso es lo que a uno le fomenta seguir. Porque es una forma de tocar, trasladando el instrumento que requiere cierto entrenamiento físico. Uno cuando va tocando va largando todo lo que uno tiene, inclusive las fuerzas que uno pone en el toque. De manera que siempre implica un cierto sacrificio el hecho de tocar y llevar. Lo que pasa es que es un sacrificio que se hace con gusto, porque a quien lo hace le gusta lo que hace y además se siente cómodo con el que va al lado. Y eso es justamente lo que me parece que hace la unión.

Y después, el hecho de tocar o de repetir los ensayos una o dos veces en la semana de alguna manera amalgama mejor musicalmente el toque, la cuerda de tambores y el baile. A veces la gente cuando lo ve o lo escucha de afuera le parece que es todo igual, que todos tocan igual. Las comparsas de la primera a la última tocan igual. Sin embargo el que más o menos tiene algún conocimiento de candombe puede diferenciar que una comparsa es distinta en alguna cosa, o los pianos son distintos o el repique. No en los chicos porque el chico es un tambor igual en todos. **El lugar concreto donde salen cada semana ¿tiene algún valor o significado para ustedes?**

Es la cancha, es importante para nosotros estar siempre en el mismo lugar. Ahora tenemos un problema acá porque Orinoco está cortada, y los ómnibus dan vuelta y vienen todos por ahí. Y justo es el lugar donde nosotros desfilamos, desde 18 de Diciembre a Michigan. Y eso ya nos trastoca porque tenemos que salir de Amazonas para el otro lado y es otra cosa. Cuando uno toca en un mismo lugar, una misma calle, casi como que conoce los rebotes que hay de los sonidos en las casas. Eso pasa, también en Barrio Sur. Cuando uno sale ya casi como que reconoce lo que va a pasar en la otra cuadra porque es como una memoria musical que uno tiene. Y acá pasa lo mismo. Cuando uno cambia, te cambia también el sonido. Creo que es importante tener siempre el mismo recorrido, la misma cancha.

**¿Qué peso tiene para ustedes la etnia-raza negra, la herencia africana?**

Nosotros respetamos mucho esa parte. No hay que olvidarse que históricamente los tres barrios de los toques madre son Sur, Palermo y Cordón. Todos los demás barrios, todo lo que ha surgido después ha surgido de esos tres. Y cada uno de alguna manera ha elegido de esos tres ritmos, de esas tres figuras musicales, sobre todo la de piano, cual hacer, cual le parece que debería hacer, cual le viene mejor por la velocidad, etc. Nosotros somos respetuosos de eso. No quiere decir que nosotros no tengamos nuestra intención musical y nuestra forma de hacer el candombe. Por supuesto que desde el punto de vista musical y desde el punto de vista artístico que todo es válido, siempre va a haber alguien que diga “lo que pasa que ellos no respetan tal cosa”. Nosotros somos Malvín, no somos Cordón, no somos La Unión. Entonces Malvín tiene una forma, o nosotros tenemos una forma que nos identificamos con el barrio. Respetando por supuesto los toques madre. Nosotros hemos hecho aquí en el teatro una cantidad de encuentros con afrouruguayos que son muy reconocidos dentro del candombe. Hemos tenido charlas, reuniones, siempre estamos tratando de conocer un poco más para profundizar en lo que hacemos, hacerlo de la mejor manera posible.

#### **Además de tocar ¿la comparsa genera otro tipo de actividades con el barrio?**

Sí, la comparsa nuestra, a partir del año 2002 formó una institución cultural que se llama “La Gozadera Cultural”, que tiene personalidad jurídica. A raíz de esa formación, por medio de la intendencia logramos tener un lugar, un teatro acá en Malvín que se llama Teatro Alfredo Moreno, en el cual hay un proyecto cultural. Hay un convenio con la Intendencia que se renueva cada cinco años, para además de candombe hacer otras actividades artísticas, culturales por las que pasa mucha gente. Hay talleres de todo tipo que funcionan de lunes a sábado. No solo candombe, también hay otras cosas: manualidades, coro, clases de zumba. Durante el año también se hacen actividades artísticas, culturales y encuentros. Algunas son con entrada, otras son gratuitas, y se le da la posibilidad al barrio de ver cosas. De los talleres hay algunos pagos, la mayoría. Y viene gente también de otros barrios a participar, no solamente de Malvín.

#### **¿Alguna vez te sentiste discriminado por ser blanco tocando candombe?**

No, nunca me sentí discriminado. Hay comparsas que son de alguna manera, por decir, blancas y otras comparsas negras. Yo creo que el candombe, y ese es el tema, el candombe no tiene color, nunca lo tuvo. Porque si uno lee un poquito, las formaciones de los barrios Ansina y Sur, siempre hubo población blanca que participó del candombe. No ahora, desde siempre. Porque en las casas de inquilinato llamados conventillos no había solo negros. Había italianos, había hasta japoneses.

Entonces la población barrial que participaba en el candombe no fue exclusivamente negra. Siempre hubo blancos que tocaron y que participaron. Y que no se sintieron nunca discriminados. A ver, es un concurso, vamos a concursar. Si podemos ganar vamos a ganar. Pero el hecho ese no significa que seamos enemigos. Al contrario, el candombe debe unir y no debe separar. Eso es lo que yo pienso, y lo que piensa de alguna manera el directorio de AUDECA. Y en AUDECA hay blancos y negros. Y en la directiva de carnaval también. Ahora, desde el punto de vista histórico, tradicional, el candombe es consecuencia de la llegada de los esclavos al Uruguay, todos traídos de África. Eso es una realidad que no se puede negar, al contrario, hay que reafirmarla. Y que el candombe además es uruguayo y nació acá también. Osea, vinieron del África una cantidad de pueblos esclavizados que traían su propia historia y cultura. Y eso se reflejó después en el candombe.

### **¿Te parece que el candombe contribuye a la equidad racial?**

Yo creo que eso debería hacer. Creo que todos los directores y todos los que estamos en AUDECA pensamos que eso debería ser así. Ahora, que siempre haya problemas de racismo, sí, acá y en la China, y en Bahía. Pero el tema pasa también por una parte cultural. Ahora, vuelvo a repetir, yo creo que el candombe debe unir y no debe separar. Y yo creo que de hecho es lo que pasa, hay muchas manifestaciones de que sí. Por ejemplo, AUDECA hace una llamada que se llama la “Llamada de San Baltasar” el 6 de enero que no es un concurso, sencillamente son las diferentes comparsas de diferentes barrios que van a participar de esa llamada. Y ahí hay un clima de fiesta, de unión, entre todos. Es una manifestación clara de unión entre todos los participantes, no solo los que van a tocar. Hay gente que va al costado para ver las comparsas.

La llamada originalmente no era así, originalmente era libre. La gente iba y manifestaba, y tampoco era en la misma fecha que se hace ahora. Era a partir del 25 de diciembre al 6 de enero. Había ahí una cantidad de manifestaciones y visitas que se hacían de barrio a barrio. Eso originó que en el año 56 la intendencia pretendiera hacer un concurso oficial de llamadas, que no tiene nada que ver con esto. Porque además lo incluyó en el carnaval. La llamada no era parte del carnaval. El concurso trajo para mi gusto una deformación de lo que era la llamada, el hecho de que la Intendencia lo reglamentara, es como que cambió un poco lo que es la fiesta del día de la llamada. A pesar de que todavía, me consta, hay que gente que lo vive de diferente manera. Porque no hay que olvidarse de que la cultura afro es de transmisión oral, no hay nada escrito, y eso hace que los más viejos cuenten lo que pasaba en su época, que era diferente a lo que pasa hoy. Las cosas van cambiando entonces muchas veces se pierde un poco el valor de lo que realmente es. Pero para todo el que

sabe, el que vivió, el que leyó, el que comprende qué es una llamada, el día de la llamada es como jugar una final de un campeonato. Hay mucha gente que considera que el día de la llamada, y está muy bien que lo considere así, es como el sùmmum de todo, la coronación de todo ese esfuerzo durante el año. Se está esperando, y la gente se apronta, el día de la llamada se levanta ya pensando en eso y no hay otra cosa más. Porque ese día hay una cosa rara, no me preguntes qué es. Pero todo el mundo está con una fuerza especial. Por ejemplo ese día hubo gente que participó tocando el tambor que estaban tan concentrados en algo que no se acuerdan de lo que pasó hasta llegar a la calle Ejido. Ahora vos preguntame, ¿qué es eso? No sé. Pero a mucha gente le pasa eso, incluso hoy en día. O por ejemplo mucha gente que se rompe la mano. Yo si me corto con un cuchillo acá en mi casa me duele, pero tocando el tambor no te das cuenta. Te das cuenta cuando llegas y te mirás que tenés la mano hecha pelota. Hay cosas que pasan que no sé... Es un estado muy especial para el que le gusta. Pero para eso hay que estar mentalmente pero también físicamente preparado. Por eso también es importante la repetición, porque hay que armar el equipo y porque además hay que entrenarse para hacer diez o doce cuerdas tocando, y dando todo que es lo mas importante.

## **José “Popeye” Rivero**

*Director de comparsa “La Fuerza” de Flor de Maroñas, Popeye me recibió en su trabajo en el Club Defensor Sporting. Habló de los temas en cuestión con firmeza y un discurso muy seguro, desde su experiencia como blanco tocador de candombe, que se trató de una trayectoria con muchas idas y vueltas y según el, marcada por un racismo dentro del ambiente hacia los blancos.*

Mi nombre es José Popeye Rivero, comienzo a tocar por el año 1985 más o menos, luego de tener un entrenador de atletismo al que le gustaba mucho el candombe. Nos interesamos y nos empezamos a movernos en ese mundo y teníamos una compañera que vivía en Isla de Flores y nos decía cuándo salían los tambores. Y ahí empezó el amor por esto. Luego de una mala experiencia de que no nos enseñaban a tocar ahí a ninguno de nosotros ahí en el Barrio Sur, por ser blancos y no ser del barrio. Nosotros éramos del barrio Ituizangó allá de Maroñas, y bueno empezamos a juntarnos allá con otros amigos con el mismo interés del tambor, logrando al cabo de un año más o menos tener más de ochenta tambores. Y ahí empezó todo la acción de las Lonjas de Maroñas, supuestamente fue el primer nombre que tuvimos. Luego un amigo consigue como para poder entrar a tocar tres de nosotros ahí con Canela y su Baracutanga, y bueno en el 86 salimos con Canela y su Baracutanga. Con muy buena experiencia arrancamos con él, y ahí empezamos a hacer una especie de sociedad con Canela y su Baracutanga por unos cuantos años, hasta el año casi 93, 94 el último año que salió Rosa Luna. Hasta que en un momento por una decisión grupal dejamos de salir con él por diferencias y demás, y de manejos grupales, entonces ahí nos fuimos con Sarabanda... de Guatemala a Guatepeor. Luego decidimos formar una comparsa que se llamó “Generación Lubola” porque éramos la nueva generación de candomberos, no tenía nada que ver con lo que hasta el momento era, todo vino, desprolijidad y nosotros éramos la antítesis, éramos atletas, deportistas. Luego vino José De Lima con Serenata Africana y salimos en el año 2001 y 2002 con Serenata Africana, obteniendo el primer premio de Llamadas y demás, espectacular. Finalmente decidimos formar la Fuerza Candombera, por una decisión grupal de todo este mismo grupo que viene desde hace muchos años juntos. El toque de la Fuerza Candombera es motivo popular por lo aguerrido que es. Pero a su vez porque nosotros un día cuando la gente esta nos echó en Barrio Sur y nos dijo que dejáramos para el vino y siguiéramos caminando, yo me di vuelta y les dije, “acuérdense de esta cara porque esta cara va a tocar más rápido y más fuerte que ustedes”. Y por eso La Fuerza toca de esa manera, tocamos porque vamos a Barrio Sur a manifestar lo que realmente nos pasó. Y bueno, desde ese entonces hace trece años que seguimos saliendo del mismo



lugar desde el Maroñas Fútbol Club ahí en la calle Piccioli y Sainz Rosas. Ese lugar era un teatro de barrio donde se hacían tablados y toda esa zona siempre mamó mucho Carnaval. Y en nuestra no hay ningún interés económico, sino que es netamente social y cultural fundamentalmente. A su vez somos una comparsa que a pesar de estar fuera de Barrio Sur y Palermo, de nuestro alto porcentaje de personas blancas y demás, somos los que peleamos por la tradición, por la cultura y por las características fundamentales que el candombe tiene que mantener para no salirse de la línea. Porque esto representa todo lo que era el Montevideo colonial, la finalización de la esclavitud y todo lo demás, entonces justamente nosotros debido a lo aprehendido no nos vamos a vender. Ahora esto cambió, hay que ponerse plumas de todos colores, y sacarse cosas en la cabeza, no, esta comparsa sigue manteniendo lo que es típicamente una comparsa lubola ¿no? En Llamadas participamos porque es parte de lo que a nosotros nos interesa y es un día muy lindo para poder demostrar culturalmente lo que hacemos, pero lamentablemente hoy se rigen algunos valores que no estamos de acuerdo. Pero bueno, siempre estaremos al firme para pelear para que eso se mantenga de esa manera, ¿no?

### **¿Generan ensayos una vez por semana?**

Claro, esto que tú ves ahora... antes las comparsas no salían todos los fines de semana, lo tambores salían las fechas patrias, el día de la madre, el día del padre, el día del niño, los abuelos, en esos momentos la comparsa se juntaba y salía, y en algún momento más esporádico. Luego se juntaban para las Llamadas y salían a tocar como Llamadas. Nosotros ¿qué tuvimos que hacer? Empezar a salir todos los sábados para ganar ese espacio debido a que nadie nos enseñaba y teníamos que tocar y aprender. Y hete aquí que este grupo de tambores un día le ganó a todos porque claro, era imposible si vos no salías nunca aguantar como eran antes tres horas y pico las Llamadas. Entonces seguro gente que tenía juventud, ganas de tocar y que todos los sábados hacía tres cuatro horas de toque sin lugar a dudas era superior a todo lo de ellos. Y ellos entonces tuvieron que empezar a tocar, a tocar, a tocar... Y no paramos, terminamos las Llamadas y al otro día ya estamos planificando y saliendo el fin de semana que viene y dándole a la gente lo que quiere, que es juntarse y tener su actividad social por medio del tambor y el baile.

### **Y además de los ensayos los sábados, ¿generan alguna otra cosa con el barrio?**

Vos sabes que no, lamentablemente hoy todos viajamos para ir a ese lugar, todos nos mudamos, todos nos fuimos de ese lado, yo ahora vivo en Solymar y demás. Entonces el punto de reunión que

hacemos es el día sábado porque lamentablemente esto de lo que es el multi-empleo, ya ves donde estamos y todo, me lleva a que por suerte por hoy todavía puedo dedicarle tres horas o cuatro horas por sábado a mi comparsa, ¿no? Porque es algo de lo que también se está cambiando y complicando mucho en el entorno porque la gente no tiene tiempo, tiene mucha actividad, incluso le cuesta a la gente ser candombera ¿no? Y a su vez también hay mucha diversidad de comparsas ahora en todo Montevideo entonces por lo general buscas algo que te quede más cerca de tu casa...

### **¿Y qué se genera cada sábado con la gente que va a verlos, o con la gente que vive ahí?**

Bueno, si bien hace treinta años que ellos escuchan tambores hoy por hoy ese barrio no tiene ese arraigo justamente, sino que hay un grupo de gente que viene, que sale, que sigue a la comparsa. Pero no es un desarrollo tan grande porque también ha cambiado mucho la gente del barrio, entonces lamentablemente no tenemos el apoyo que quisiéramos, y que la comparsa se merece, debido a lo que es la comparsa y lo que genera en cuanto al respeto, a cómo se hace. Muy difícil que la comparsa toque parado, inmediatamente sale a caminar para no molestar a los vecinos del barrio, estamos atentos en eso, se templea y se recoge la ceniza con que se termina, muchas cosas que no descuidamos lo que es el entorno y la gente que vive ahí ¿verdad?. Y gracias a Dios nunca tuvimos problemas, justamente por eso. Primero que somos muy conocidos del barrio, segundo que respetamos lo que es realmente el accionar de todo el barrio, ta, y que tenemos una continuidad casi de treinta años justamente en esas circunstancias ¿no? Lo que sí vemos y notamos es que los autos no respetan, te pasan por el medio, no les importa. Y ellos no saben que cuando hay una comparsa en la calle no es un estorbo sino que es una expresión cultural de lo que hace realmente a la identidad de un país, ¿no? Pero lamentablemente los intereses hoy de toda esa gente ha cambiado y muchísimo y la falta de respeto que hay.

### **Además de para ensayar y para mejorar el toque, ¿tiene alguna otra importancia para vos y para tus compañeros juntarse todos los sábados?**

Sí claro, hoy el fin es la parte social, el medio son los tambores y la danza. Nosotros ni queremos que venga gente, ni le cerramos la puerta a nadie, pero no andamos buscando esa necesidad, formamos gente, nos gusta formar jóvenes, gente que tenga un lugar en la comparsa, Y hay lugares para todos por suerte, si tocas, si bailas, si llevas una bandera, si coordinas, siempre vas a tener un lugar en la comparsa que eso es lo importante. Los tambores y el baile es un medio, no es el fin, el fin fundamentalmente es juntarse con amigos a tener una actividad y tener una representación

cultural, y una identidad sobre todo, porque cuando nos juntamos, nos juntamos por una cuestión de identidad fundamentalmente ¿no? Que tenemos una identidad muy fuerte en cuanto al toque del tambor que la gente lo valora mucho.

### **¿Tiene algún tipo de valor o significado ese lugar específico donde salen?**

Tiene un valor muy característico y fundamental porque ese barrio nos vio crecer como personas como candomberos y demás. Ya te digo, viajamos todos para ir a ese lugar, sería más fácil para nosotros poner esto en otro lado o ponerlo en un lugar en donde el barrio apoyara mucho más de lo que apoya nuestro barrio. Pero el ir ahí, hace de que de toda nuestra juventud y de lo que es realmente nuestra identidad, que se desarrolla ahí porque somos la cuerda de Ituizangó, y los lugares por donde vamos tienen un contexto sentimental importantísimo no es sólo por ensayar sino para brindarle lo que es la música y la cultura a toda la zona. Una característica fundamental es el dejar el alma hasta morir, hasta terminar el toque, porque nosotros empezamos y terminamos al mismo ritmo, podemos hacer algún milongón por respeto a la gramilla y demás. Pero de todas maneras el toque fundamental es un toque muy rápido, más que Cordón.

### **Pensando más en general, ¿por qué dirías que el candombe se toca en la calle?**

Ahí tenemos que empezar a hacer un poquito de historia. Porque hay una cosa es fundamental, vos no te olvides que todo esto se radica a la época colonial, estaba prohibido el culto religioso, entonces si vos ponías un tambor en el piso, eso era culto religioso, entonces venían y te desbarataban y no podías tocar ¿qué hicieron los negritos? Se colgaron el tambor y empezaron a caminar, entonces eso no era culto religioso, era un desfile y ahí empezó el llamado de las comparsas, entonces por eso el tambor se tiene que tocar colgado y caminando justamente para que se sienta el llamado de lo que es el tambor ¿no? Este, ese es leitmotiv fundamental que muchos de los que hoy tocan el tambor carecen de esa información. Pero fundamentalmente cuando se tocan tambores en el piso o algo, o como hizo C1080 que se sentó arriba de los tambores en el Teatro de Verano, para mi es falta de respeto, para mi el tambor del candombe se toca colgado, ¿por qué? Porque hay una circunstancia cultural que es fundamental. Nosotros no consideramos que hoy lo que va al Teatro de Verano sea comparsa, no nos sentimos identificados con eso. Sí es un show de candombe, hoy vos vas y tenés, los bailarines del SODRE, los cantantes de ópera... cambió muchísimo lo que es eso, el acervo de lo que es una comparsa.

### **¿Qué peso tiene la etnia-raza negra o el origen afro de todo esto en la comparsa de ustedes?**

No mirá, esto es muy claro, nosotros somos, fuimos y seremos muy respetuosos del origen de las raíces, a pesar que soy blanco como la leche, me gustó mucho, me informé muchísimo y les gané con sus armas que era baile y tambor. No bajé en un plato volador o me puse las plumas más grandes o las mujeres más hermosas. Nosotros les ganamos o nos hicimos respetar a tambor y baile, nada más por eso hay un respeto y una visión diferente a lo que es justamente. Como comparsa ya consolidada somos muy respetuosos de lo que es todo nuestro... todo el antepasado y todas las raíces del candombe, culturales, sabemos y somos y luchamos contra el racismo, pero contra el racismo contra el blanco, porque nosotros somos muy blanqueados en cuanto a lo que es el tambor, “ay porque los negros tocan...” “como los negros no hay” “y como esto no hay” “como los negros...” porque ellos se quejan, o la gente se queja y ve mucho el racismo contra los pobres negros, pero ellos no se dan cuenta el racismo que hacen contra los pobres blancos candomberos. Entonces, yo voy a ser y morir siempre como el blanquito de los tambores era yo, así me conocían, “¿quién es el blanquito de los tambores que nos ganó?” Yo fui el primer jefe de cuerda de tambores en ganar una Llamada una comparsa que no fuera de Barrio Sur, o Palermo o Cordón, ¿me entendés? Fui el primero que vino de Maroñas, “¿Quién es este botija que ganó una Llamada con Canela y su Baracutanga, blanco... quién es?” ¿no? Había gente que creía que yo era negro, ¿se entiende? Entonces para nosotros, y hoy por hoy mi comparsa debe tener un 95% de blancos... ¿Por qué? Porque hoy el negro no está abocado al tambor, no le gusta o vos lo ves, venimos desfilando y hay mucha más gente negra afuera mirando que tocando. Entonces no es problema del blanco que le gustó, y se siente parte de algo, sino que los negros también descuidaron que su propia gente no estuviera involucrada en el candombe. Entonces a mi cuando me hablan de racismo para un lado, yo siempre digo que el racismo es para un lado y para el otro, es según la situación donde te encuentres.

### **¿Vos alguna vez te sentiste discriminado por ser blanco en el candombe?**

Montones de veces, el primer día que se hizo el día nacional del candombe en el Palacio Legislativo, lo primero que hicieron que sólo podían ir veinte tambores y diez bailarinas. Ya no nos pareció bien, porque si es el día de los candomberos tiene que poder ir todo el mundo a disfrutar de su día. Segundo, se iba a hacer un toque de candomberos de todas las comparsas, ta, uno o dos candomberos de todas las comparsas y referentes del candombe, para que mostraran la unión de los tambores y demás. Entonces inmediatamente me dicen “Popeye vas a tocar con nosotros” y se levanta otro, el señor Ortuño de Mundo Afro y dijo: “no, los que vamos a tocar ahí vamos a ser

todos negros”, entonces yo me levanté y dije: no cuenten con La Fuerza. Mil veces me sentí discriminado, y hasta el día de hoy me siento, porque incluso ves el cuchicheo, las caras de la gente cuando pasas tocando, según quién seas. Llegan hasta a decir que saben cuándo viene hasta una comparsa de negros y una de blancos. Yo se la puedo discutir a quien quiera porque he dejado mi vida y mi respeto por el candombe, entonces yo no le debo nada a nadie, yo me hice mi camino peleándoles con sus armas.

### **¿Te parece que el candombe puede funcionar como una herramienta para la equidad racial?**

No no, equidad racial, sexual, equidad, es decir, vos me hablas de algo que para mí es normal todo eso que me nombras. Yo nunca toqué con colores, ¿se entiende? Yo toqué el tambor, no le puse un color. No es que sea un trabajo de equidad el candombe, el candombe tiene que ser un trabajo para todos fundamentalmente. El candombe, la comparsa es un trabajo netamente de grupo. Entonces ahí, todo el mundo que tenga una acción, tiene una responsabilidad frente a los demás compañeros porque sino yo saldría tocando sólo. Acá necesitas de un montón de gente que no importa el color, lo que importa es la calidad de persona, las ansias y el respeto por mejorar. Entonces este no te digo sólo por la equidad racial. Sí por el trabajo en grupo, por llevar adelante una razón cultural. Y sí, todos somos iguales, conmigo toca el que trabaja de carrito o el que trabaja en una feria vendiendo fruta como toca también el secretario del senado, ¿me entendés? Entonces yo no voy tanto por la parte racial, sí por la parte social, ahí somos todos iguales y todos aportan el mismo granito de arena. Porque para nosotros valen todos lo mismo, y todo el mundo tiene que meter callado la boca sin discriminar, sin mirar a nadie para el costado, sino cada uno haciendo lo mejor que puede. Y si vos me preguntas si por medio de la comparsa puede haber equidad, ya te digo que no, porque ellos se sienten dueños totalmente del candombe. Pero yo no toco con colores, yo toco con personas, yo no trato a un negro a un blanco, o un gordo o un flaco, un feo o un lindo, yo trato personas, entonces para mí el candombe no es equidad racial, es equidad social, porque vos no sabes qué tenés al lado, sí sabes que tenés un candombero que está tocando y que está apoyándote, y haciendo que tu comparsa, tu nación, salga adelante. Yo no soy negro, yo soy blanco, como yo les dije, “porque vos sos un referente de la cultura afro-uruguayaya” no, estás equivocado, yo soy referente de una cultura candombera, los problemas afro-uruguayos los arreglan ustedes. Me molesta cuando la gente se inserta en algo desconociendo, no teniendo historia ni raíces, eso me molesta, y me molesta de los blancos que lo hacen y que con tal de ganar un puestito más en las Llamadas igual se ponen una bombacha en la cabeza, perdiendo la cultura que es el rancho de paja, que el rancho de paja era el

símbolo más importante, porque los tipos era lo que a ellos les cuidaba de estar sembrando y no desmayarse de estar al pleno sol, ¿me entendés? Las cintas, lo que significan las cintas que son los latigazos de, las marcas de los latigazos de los esclavistas. Que eso no puede faltar, somos muy meticulosos en eso. Pero no voy a andar poniendo plumas de cuatrocientos pesos cuando yo tengo gente en mi comparsa que no tiene trabajo o a veces no tiene para comer. Y por más que tengamos dos millones para invertir en la comparsa, la comparsa La Fuerza Candombera va a salir como comparsa, más linda la telita y eso sí, pero ahí a pasar a glamour que es lo que está pasando con el Teatro de Verano, o a Carnaval de Río que eso es a lo que vamos, careciendo de identidad cultural, no.

## **Fernanda Bértola**

*Fernanda es una de las fundadoras de la comparsa de mujeres “La Melaza”, que sale en el barrio Parque Rodó. La entrevistada me recibió en su casa del barrio Villa Española, donde charló con mucho entusiasmo e interés sobre los temas en cuestión.*

Mi nombre es Fernanda Bértola, tengo 31 años. Yo arranqué con 18 años, vivía en Suecia en ese momento y arranqué a tomar unos talleres de ritmos africanos de Ghana y Guinea, con profesores africanos que vivían en Suecia. Y a partir de ahí me copé, me encantó. Y ahí arranqué. Después me vine a Uruguay y acá tomé clases de candombe con Eduardo Nilo que le dicen “El Tierra”. Y en mi vida ocupa mucho tiempo el candombe, porque doy clases, toco en tres grupos, pero más que nada en La Melaza, que es la comparsa donde toco y que estoy desde el principio. Arrancó en mi casa, donde vivía que era “La Casa Azul”, medio que una casa del pueblo, donde surgieron muchos grupos, y ahí surgió en el 2005 lo que hoy es La Melaza.

### **¿Por qué dirías que el candombe se toca en la calle?**

Bueno, ahí tendría que averiguar con los maestros. No sé si no es por una historia de tocar desde un lugar de protesta, de manifestación. La verdad, no sé. Creo que viene por ahí, por el lado de tocar en un lugar donde no sea como con otros ritmos, que se tocan adentro. Así como hay otros ritmos que yo conocí como crudo de ritmos afro, sé que en Guinea se toca en las aldeas en la calle. Y las danzas, los cantos, todo lo que tiene que ver con ritmos africanos siempre lo vi en la calle. En Cuba las rumbas las tocan también en la calle, de lo que yo conozco como ensambles rítmicos africanos o descendientes de africanos, es callejero. Además de que eso al trasladarse lo veo como con una connotación de manifestación, desde un lugar de protesta, creo que lo tiene el candombe.

### **¿Y qué genera cuando ustedes tocan con la gente que vive, que pasa, los vecinos?**

Pasa de todo, las dos cosas. Así como nos pasa al día de hoy y desde siempre, que tocamos y se nos acerca gente, muchas familias. Y también nos ha pasado lo contrario, de que cerramos el toque, terminamos, ya hicimos la ida, la vuelta, llegamos al final y ahí nos colgamos a tocar. Y no termina más. Entonces nos ha pasado que nos hayan tirado bolsas de basura desde los balcones, baldosas. Son las menos igual, lo más lindo y lo más rescatable es que la mayoría de la gente sí se suma y está todo bien. Después hay casos como este que bueno, es verdad que algún vecino puede ser que algún domingo a las diez, once de la noche ya esté paspado de los tambores y que te quieran sacar de ahí.

### **¿Además de para ensayar, que importancia tiene para ustedes juntarse todos los domingos?**

Primero que nada, hay un grupo de amigas y de vínculos re lindos de amistades, que casi que es como un encuentro, una reunión. Además de tocar, juntarse a tomar algo, a charlar. Eso es lo más lindo y lo más rescatable. Y por otro lado también lo musical de que más allá de que haya llamadas hay distintos intereses en este grupo. Pero creo que más allá de si hacemos llamada o no, que este año de hecho no sabemos si vamos a salir, lo lindo es el crecimiento y que se contagia. Cada vez hay más gente con ganas de tocar y aprender más y desarrollar lo musical y evolucionar en el candombe, crecer musicalmente. Después hay en este grupo un subgrupo que somos como las referentes desde lo musical, que se llama “comisión de tambores” que cada tanto nos juntamos y armamos arreglos. Damos talleres al grupo entero donde buscamos que la gente trate de mejorar el toque, si tiene alguna cosa medio floja que la ajuste. Entonces creo que lo importante de cada juntada de cada domingo es lo lindo del proceso de ir creciendo en conjunto, y cada vez hay más ganas de desarrollar lo musical. También por un tema de respeto, de no ir a pasar un rato, sino que se desarrolle el grupo musicalmente. Seguir lo más fielmente posible al ritmo, a cómo tiene que sonar. Y cuando estás tocando se genera una emoción fuerte, de hermandad te diría. De sentir algo en común con alguien sin palabras. Porque es desde la música y desde ese tipo de música que es fuerte. Te puede mover tanto para la alegría, la tristeza, podés pasar por muchos estados. Pero te une, salado. Y yo personalmente siento como una admiración y orgullo del grupo. Que se ha acercado a La Melaza gente que tiene un re lindo espíritu, que no todo el mundo lo tiene. La forma en la que viene mucha gente con ganas de hacer cosas, de tener mucha empatía y solidaridad, de generar cosas lindas. Te digo un caso muy cercano, a una compañera se le prendió fuego la casa y perdió absolutamente todo. Y en dos segundos ya había una cadena de todo el grupo, y ya había heladera, cocina, calefón, ropa, abrigo, en pleno invierno además. En un segundo le hicimos el flete, le armamos la casa. Una compañera ofreció una casita al fondo que había en la casa de los padres. En una semana esta persona con su hija y su nieta estaban ya instalados en una casa con todo armado. Eso es un ejemplo de esa solidaridad real, una red humana que es muy fuerte, está muy salado. Y yo creo que lo construimos entre todas por la forma de ser de cada una y cada uno. Porque también hay hombres acá.

### **¿Tocan hombres también en La Melaza?**

No, lo que sí pasa es que vienen una vez al mes a tocar. Porque buscamos que si bien la identidad nuestra es que somos mujeres que tocamos, desde el comienzo había en la vuelta amigos, hermanos,



novios de algunas. Y en un momento que cada vez venían más y más tuvimos que tomar esta resolución de que vengan pero no sean la mayoría. Porque se perdió un poco el origen que había sido salir todas mujeres por el 8 de marzo. Entonces van una vez al mes.

**¿Generan alguna otra actividad como comparsa además de salir los domingos?**

Sí, hacemos cosas. Hemos hecho bailes, ferias, donde vendemos cosas usadas que ya no usamos más, las vendemos a precios super económicos para recaudar. Después hemos viajado, hicimos una juntada, varios talleres con recreadores a la interna, para nosotras. En algún momento hicimos juntadas después de las llamadas para evaluar como había sido. También ir a visitar barrios, hicimos un cruce hace poco con Censeribó que es de La Teja. Fuimos a tocar allá y ahora están por venir ellos a nuestro barrio a hacer lo mismo. Eso, básicamente.

Desde que arrancamos también hemos hecho toques sociales. Nosotras el 8 de marzo del 2005, cuando esto empezó, hicimos el llamado a invitar a mujeres que tocaran candombe. Y ahí también estaba Afrogama, el coro de mujeres de Chavela Ramírez, que armamos juntas toda esta convocatoria. Y cada 8 de marzo tratamos de convocar de nuevo a todas las mujeres. La Melaza surge al lado, casi que hermanada a Afrogama. Porque los dos grupos cada año hacemos la convocatoria. Y también hemos ido, a través del Mides, por el tema de salud sexual y reproductiva, a algunos barrios a tocar y repartir folletos por el tema del aborto y todo eso.

**¿Para ustedes tiene algún significado o valor el lugar concreto donde salen siempre?  
¿cambiaría algo si tuvieran que cambiarlo?**

Yo creo que... Ya lo hemos hablado incluso, y sí, nos cambiaría mucho. Enseguida la gente dice no, salir del barrio, ese es nuestro barrio. Y la particularidad que tiene La Melaza, en relación a otras comparsas, además de que somos mujeres tocando, acá viene gente de todos lados. Mucha gente de la costa, del Cerro, de Maldonado, de San José. Y tenemos un sentimiento de localidad, del lugar nuestro, esas calles y esa zona, porque ahí nacimos y a lo largo de estos diez años siempre estuvimos ahí. En Blanes y Muller. Y si nos tuviéramos que ir de ahí sería raro. Y a su vez está bueno que eso suceda siendo que todas venimos de distintos barrios. Yo en ese momento cuando nació vivía justo ahí, pero ahora también moverme hasta allá ni me lo cuestiono, voy para ahí porque sé que ese es nuestro lugar.

**¿Qué peso tiene y qué importancia le dan en La Melaza a la herencia negra, de los esclavos?**

Cuando arrancó básicamente, se tuvo más que nada en cuenta el hecho de tocar la base que hacemos hoy, que es el toque Ansina. Desde ese lugar creo que reivindicamos mucho la raíz del ritmo, de lo que hoy es el candombe, porque también ha evolucionado. Hoy se toca un candombe que hace años era otro ritmo, otra cosa. Pero lo que yo aprendí con el Tierra, buscamos con mis compañeras de la comisión tambores, desde lo musical siempre respetar lo más posible el toque, la musicalidad. También hemos invitado a musicólogos, historiadores de candombe, porque en un momento hicimos un corte afro donde quisimos reivindicar toda la parte de la llegada de los esclavos acá, y el proceso de abolición y el comienzo de la libertad. Y en ese proceso de armar eso indagamos un poco en la historia del candombe y ahí invitamos algunos historiadores que nos contaron sobre eso. Después en otro año también hicimos una reivindicación de la mujer uruguaya, las tres etnias, la afro, la indígena y la criolla. Y ahí también buscamos otros historiadores que nos contaron. Desde ese lado yo creo que sí, que buscamos siempre. Pero no es que cada domingo hablamos de la historia. Y en La Melaza no hay casi mujeres negras.

### **¿Alguna vez te sentiste discriminada por ser blanca tocando candombe?**

No directamente. Y de hecho tengo amigas afrodescendientes que me respetan mucho y yo las respeto, y no siento para nada eso. Alguna vez indirectamente lo habré sentido pero no puedo decir que me haya pasado concretamente nada.

### **¿Y por ser mujer?**

Ahí a nivel grupal nos han dicho de todo sí. Antes de que se armara La Melaza yo tocaba en una comparsa donde tuve que pagar derecho de piso digamos. Pero se ha sentido un poco esto, al principio sobre todo. Como musicalmente nosotras hemos desarrollado y evolucionado mucho, creo que también nos ganamos un respeto en general de la comunidad afro y de las otras comparsas, del ámbito candombero. Que al principio decían “bueno... La Melaza, tocan pero...”. Y pasó el tiempo y sin embargo creo que hoy por hoy es una agrupación que la gente respeta y dicen “pa, estas gurisas, hay mucho diálogo”. Nos han dicho muchos afrodescendientes también, amigos de Ansina, de Palermo, me han dicho que suena buenísimo, y cómo se escuchan los diálogos, las conversaciones entre los tambores, que es lo que se está perdiendo de hecho. Cuando pasa esto de que la gente toca cada vez más rápido y más fuerte, y van desde ese lugar a mostrar eso de querer sonar más que el otro, y capaz que se están olvidando de lo que es originalmente. Es música, es un ritmo que se tiene que ensamblar. Si no está el ensamble el candombe no es candombe. Y eso lo

hemos desarrollado bastante. Y le damos mucha importancia a eso, y nos ganamos un poco un respeto en este tiempo que llevamos.

### **¿Te parece que el candombe puede ser una herramienta para aportar a la equidad racial?**

Sí. Que hoy por hoy se le dé el lugar que se le está dando. Yo lo hablo desde blanca que soy, lo puedo decir. Es una opinión. Que no sé, si yo viviera en la piel en el cuerpo de alguien que es afro, lo puede sentir distinto, de que todavía falta mucho más. Pero yo desde mi lugar veo y percibo que ha cambiado. Ya el hecho de darle más cabida en la sociedad. Por ejemplo que haya hoy por hoy un grupo de asesores del candombe que estén difundiendo eso a nivel nacional e internacional. Que se haya declarado patrimonio de la humanidad el candombe como ritmo y su cultura y su historia. Y que acá mismo en Uruguay estén tocando por todos lados. Ahora este fin de semana va a haber un festival de candombe en el Sodre que no ha habido antes algo así. Son como pequeñas cosas que empezaron a tomar lugar, y creo que eso ayuda mucho a que no esté siempre el afro relegado a un costado. Y ese ritmo que tanto tiempo fue discriminado, que no le han dado lugar, que siempre ha estado como escondido, que no se puede mostrar, que es algo que estaba mal visto. Y que hoy haya cobrado tanta importancia y que en todos los barrios y en el interior también, lo han tomado como propio de una identidad de un país. Eso es re lindo, me parece. Y con todo respeto, porque me parece que los orígenes, y que lo sientan así los afrodescendientes... Así como yo lo puedo sentir como parte de mi identidad, también entiendo que lo defiendan desde un lugar distinto a como yo lo siento. Yo soy consciente de eso.

Lo único que me da pena es la parte de las llamadas. Porque así como ha crecido el candombe y ha tomado un lugar donde también pueda tener como más presencia y se pueda abrir a la sociedad, que esté como más exployado, también pienso que está feo lo que pasa, es triste lo que pasa con todo lo que es la llamada, el carnaval oficial. Que vende toda una máscara, que se infla todo para un día, una hora de desfile. Y que haya premios, toda una energía de competencia y de rivalidad entre comparsas, eso es lo que a mi no me gusta. Me parece que es la parte negativa de que esto haya crecido tanto. Es como comercializar el candombe de una forma que... las cámaras toman lo que quieren, y te muestran una máscara, de algo que tiene una connotación mucho más fuerte que lo que muestran. Genera un poco de violencia. Y el Teatro de Verano también, otra fantasmada. Eso, que siempre ganen los mismos. Y sabemos que acá todo es por contactos y siempre, oh casualidad, ganan los mismos. Empieza como a contaminarse esto que es tan puro en su origen con cosas que son injustas, que es mafia, que es en virtud de unos pocos, en desgaste de gente que se rompe el

alma por armar un vestuario. Nosotras de hecho las últimas veces que salimos en llamadas hemos ido como invitadas. Sin concursar, porque no estamos ni ahí con este concurso. Por cómo surge este grupo que es más por el 8 de marzo, y desde otro lado, es como que no queremos estar ahí. Porque hay un juego de poderes, vínculos, contactos y mafias que es la parte fea que yo le veo a esto de que crezca tanto el candombe. Todo lo otro está alucinante. Esto me parece que contamina, y lamentablemente hace que el candombe involucione.

## **Hernán Penedo**

*Hernán es el director de la comparsa “La Tangó” de Parque Batlle. Me recibió un sábado previo al ensayo en la sede del Club Central Español, donde la comparsa se reúne antes de salir. Mientras transcurría la entrevista fueron llegando varios de sus integrantes que lo saludaban con cariño y respeto.*

Mi nombre es Hernán Penedo, tengo 36 años y soy director de La Tangó desde hace doce años que es la vida que tiene la comparsa, y toco los tambores desde los 18. Mi vínculo empezó porque mi viejo tocaba los tambores, nació en Barrio Sur y en determinado momento nos empezó a mostrar un poco este mundo y empecé a incursionar, en comparsas que he tocado, algunas ya no existen más pero. Y lo que ocupa hoy para mi vida, todo. Porque le dedico casi las mismas horas que al trabajo entonces, a pesar de que no sea una actividad remunerada, me genera un grado muy grande de compromiso con la comparsa y con el candombe.

### **¿Por qué, desde tu conocimiento, el candombe se toca en la calle?**

El candombe nace en la calle. El candombe se toca con instrumento de percusión que ya de por sí generas mucho volumen y es complicado para tocar bajo techo o en lugares cerrados. Y en los orígenes también era una demostración de rebeldía y de canal para las frustraciones y las inequidades que existían en ese momento y eso llevaba a que el toque fuera cada vez más intenso, porque justamente venía acompañado de una onda de rebeldía y una cantidad de emociones que generaban que la gente tocara fuerte, entonces eso hace que el candombe in-door por decirlo de alguna manera sería inviable, este, y es una expresión popular que es puramente callejera.

### **¿Qué genera cuando ustedes salen con la gente que vive o que pasa por ahí?**

Nosotros desfilamos en un barrio que no se caracteriza por el candombe, nunca hubo una comparsa de candombe en el Parque Batlle, o sea que no tiene ese arraigo histórico que pueden tener las comparsas en otros barrios. A pesar de que tenemos unos cuantos años en la vuelta no es esa historia que pasa de generaciones en generaciones. No es un barrio que se incorpore mucho a los ensayos, lo que sí hay un gran respeto del barrio por el trabajo que hace la comparsa y la forma en la cual trabajamos. Más allá de que pueda el vecino o vecina tener más o menos interés o gusto por el candombe, hay un respeto. Por el interés familiar, que se maneja con fuerte preocupación por mantener las buenas costumbres. Eso un principio era difícil también porque el prototipo del

candombero fuma porro y toma vino está instalado en la sociedad, costó un poco mostrarle al barrio que era una comparsa diferente, pero bueno, de a poco lo fue entendiendo y ya tenemos hoy en día un apoyo. Si bien no es ese apoyo que puedes tener en otros barrios más candomberos, más populosos o más populares por decirlo de alguna manera, por lo menos no te ofrecen resistencia como podría ser en otro momento. Y hay cosas que de a poco el grupo ha ido entendiendo y que se las han bajado verticalmente, de bueno “acá las cosas son así” cuando nosotros templamos no podemos dejar un chiquero, no podemos quedarnos en el lugar dos horas, la comparsa tiene una marcha continua, tratamos de no establecernos en un lugar donde podamos ocasionar ruidos molestos, evitar el detenerte en un lugar y enloquecer a un vecino. Tratamos de entender que a nosotros nos gusta y que a otro perfectamente puede no gustarle. Pero hay gente del barrio que viene, son pocos, la verdad que en los ensayos no ves mucha gente. Hay poca gente del barrio integrando la comparsa, entonces creo que eso también dificulta, porque si vos en una comparsa tenés un familiar y estás ahí en el barrio te arrimas a verlo, salís aunque sea a la puerta. Pero al no tener gente del barrio es difícil también generar ese apoyo o esa procesión de las comparsas con la gente del barrio.

### **¿Tiene algún significado este espacio específico donde salen?**

No, en realidad La Tangó funcionó como unas Llamadas en El Pinar y posterior a eso funcionó cerca de la patronal de taxis en Burgues. Ahora ha generado en los últimos años y los acontecimientos un vínculo con Central Español por eso tenemos un espacio físico que nos permite funcionar de otra manera y creo que el arraigo de la comparsa no es tanto con el barrio sino más que nada con el lugar físico. Porque hay como un vínculo generado de acuerdo conveniencia y le retribuimos de distintas maneras, cariños, por decirlo de alguna manera pero perfectamente la comparsa mañana podría funcionar en otro barrio. Lo que sí somos la única comparsa de Parque Batlle y bueno, es un galardón...

### **Además de ensayar ¿tiene algún otro significado para ustedes juntarse todos los sábados?**

Sí, nosotros no nos juntamos todos los sábados para ensayar las Llamadas. Las Llamadas son parte del año candombero de la comparsa, es una instancia máxima de competencia que tenemos, pero no para eso nos juntamos todos los sábados. Nosotros nos juntamos porque las personas que participan en esta comparsa así lo queremos, nos gusta juntarnos, nos gusta candombear. Nos gusta salir por el barrio y nos gusta si no pintó salir porque está lloviendo prender un fuego y jugar un truco. Es una

instancia de interacción social que tenemos, gente que me dice de la comparsa: “Pa, este sábado no había ensayo y no sabía que hacer”. Y nosotros nos juntamos todo el año, descansamos un mes, un mes y medio después de las Llamadas, podría arrancar en setiembre o en octubre para preparar las Llamadas. Pero a mi me gusta todos los sábados venir, llegar sólo, armar el tambor tranquilo, hablar con la gente, tomar un mate y charlar, prendemos un fuego, lo que sea...

### **¿La comparsa genera algún otro tipo de actividad que no sea sólo salir a tocar?**

Nosotros no generamos cosas con el barrio, pero si generamos actividades pensadas para la comparsa. No sé que es primero, el huevo o la gallina, no sé si no está pensado para el barrio o a el barrio que no le interese y no piensa en las actividades. Nosotros hacemos actividades de fiestas, eventos, talleres gratuitos de enseñarle de cero a la gente, o sea hacemos una cantidad de cosas pero la gente que viene no es del barrio. Y a pesar de ser una comparsa amateur, porque nadie tiene un sueldo acá adentro, se hace a nivel profesional, y los miércoles hay taller.

### **¿Qué peso tiene la herencia africana de la etnia-raza negra para ustedes?**

Mirá, si bien hay una consciencia por parte mía, y hay un gran respeto por las tradiciones de parte mía, la gente que participa no específicamente viene buscando eso. Y si bien la gente es muy respetuosa y es educada y entiende muchas cosas no significa que sea su principal bandera ni algo que le despierte mucho interés. Y no me interesa mucho para ir atrás, por lo menos tan para ahí atrás, sí el tema de las desigualdades y cosas más recientes sí. Y de respeto en cuanto a lo que son las tradiciones, y en eso trabajo arduamente en la comparsa.

### **¿Y en La Tangó que proporción hay de personas blancas y negras?**

La proporción es muy baja, pero no está muy distante de las proporciones estadísticas de los afrodescendientes. Fijate que se estima un 9% de población afrodescendiente, nosotros estamos más o menos en ese porcentaje, si bien sé que hay muchas comparsas que tienen un porcentaje muchísimo mayor que el estadístico, pero a nosotros no nos pasa.

### **¿Alguna vez te sentiste discriminado por ser blanco tocando candombe?**

No. Yo creo que mucha gente se siente discriminada pero en realidad la discriminación va por si tocas bien o tocas mal, y claro, viene el chiste fácil enganchado de tocás mal porque sos blanco. Yo siempre digo lo mismo, o tocas bien o tocas mal, no importa el color, hay más proporción de negros

tocando que tocan bien que negros que tocan mal, pero no es por el color de piel, es por otras cosas. Va seguramente por el respeto que se pueda tener por lo que se está haciendo, yo aprendí tocar con negros, no aprendí a tocar con blancos... Pero no que te discriminen porque sos blanco. Por ejemplo, yo fui a tocar cuando hicieron la marcha contra el racismo por el incidente que tuvo Tania en Azabache, y todas las personas que estaban armando la cuerda eran todos negros, y la verdad yo me sentí como en casa y me trataron como un señor, me pusieron a tocar en primera fila al lado de ellos y en ningún momento sentí nada que no fuera cariño y agradecimiento y respeto por mi trabajo y respeto por el de ellos.

### **¿Te parece que el candombe puede aportar a la equidad racial en Uruguay?**

Mirá, yo no sé si puede aportar o no a eso, lo que sí te puedo decir es que la comparsa bien manejada, porque comparsas hay de muchos tipos y diversas, es un lugar en donde interactúa mucha gente con muchas diferencias. Pero no sólo raciales, económicas, contextuales, orientaciones sexuales, una cantidad de cosas. Y puede ser un espacio en donde arrimar gente que de repente en el día a día se puede sentir muy diferente a otro, y capaz que interactuando decís, “pa sí, soy diferente pero no tanto como creía”.

### **¿Y por qué sucede eso?**

Yo creo que el perfil del director y la cabeza del director es lo que marca, porque no es casualidad que la comparsa funcione así. He tenido que trabajar cosas y he tenido cubrir cosas para que funcione así. También hay un poco de suerte de habernos topado con las personas indicadas en el momento indicado porque la comparsa tiene gente de mucho nivel intelectual y eso ayuda. Es una actividad que no funciona sin alguno, si la comparsa no tiene esa unión, no tiene esa energía y esa mística para tocar y bailar, la comparsa no camina. Entonces las personas que participamos de la comparsa sabemos que el producto tiene varias patas, pero una muy importante es este, la energía que podamos generar entre todos y eso repercute directamente en el producto.

### **¿Qué cosas buenas y qué cosas malas le ves a la expansión que ha tenido el candombe?**

La expansión yo creo que arrancó con La Gozadera. Que fue el puntapié inicial para esa expansión, para que salieran comparsas de todos lados. Llevaron el candombe a un barrio que no estaba identificado con el candombe. Sí con la cultura popular, una fuerte vinculación política, una cantidad de cosas, pero para nada con el candombe. Lo bueno es que el candombe entró en hogares



que no había entrado, por ese prejuicio que podía haber, llegó a lugares que hubiera sido muy difícil llegar, se popularizó, creció, aumentó de nivel, se expandió territorialmente y eso generó multiplicar la cantidad de gente que está vinculada al candombe de una u otra manera que creo que es buenísimo. Tanto es así que existimos nosotros como parte de esta expansión. Y lo malo es que el candombe estaba confinado en lugares muy específicos con determinado nivel de ejecución, al expandirse, ese nivel decreció un poco, en algunos lugares dentro de esa expansión logró recuperar el nivel y en algunos todavía no, y bueno es un proceso que lleva tiempo ¿no? Entonces todos los días sale una comparsa nueva con un director nuevo con muy poca experiencia o ninguna experiencia y bueno, a veces funcionan bien porque tienen buenos tocadores, pero a veces no, y después llegas a las pruebas de admisión y fracasas por ejemplo. Las comparsas que vos ves en Isla de Flores no son la totalidad, hay muchas más comparsas, y rebotan la prueba de admisión y quedan afuera, se desarman y ya se arma otro proyecto nuevo en otro lado, que también arranca con poca fuerza con poca energía. Y bueno, eso atenta contra el nivel y a veces se ven espectáculos de candombe que están muy pobres. Pobres de nivel, no pobres de la riqueza del vestuario. Entonces uno mira y dice “pa esto es candombe y mirá” y ves que eso no es, pero es parte de la apuesta...

## **Gastón Colmán**

*Gastón es el director de la comparsa “Makalé” de Aires Puros. Cuando lo llamé aclaró que él no se consideraba referente del candombe, pero cuando le expliqué el interés por abarcar varios barrios accedió. Para realizar la entrevista se acercó hasta la Facultad de Ciencias Sociales una hora antes de tener una reunión de AUDECA en Palermo. Muy breve y preciso contó su visión sobre los distintos temas.*

Mi nombre es Gastón Colmán, pertenezco a una comparsa que se llama “Agrupación Lubola Makalé” que es del barrio Aires Puros. La comparsa está en ese barrio desde 1999 y se formó de un grupo de amigos. Actualmente somos dos personas que llevamos la conducción. Y estamos en el barrio que es barrio donde yo nací, y tratamos de darle el candombe al barrio. El candombe es una parte importantísima de mi vida diaria, no solamente por el lugar en el que estoy de formar parte del grupo, sino la parte pasional. Yo toco desde siempre. Mi vinculación al candombe es con compañeros de la escuela, yo tenía amigos negros que vivían en mi barrio y ellos siempre estaban relacionados con el candombe. Eran años en los que no había mucha convocatoria del candombe. Pero ellos son una familia candombera que siempre salían todas las fiestas o los fines de semana con los tambores por el barrio. Y como yo tenía una gran amistad con este muchacho, entré a ese mundo desde chico, pero sin tener la connotación que tiene ahora para mí. Yo lo iba a acompañar y me gustaba. Pero ahora que estoy dentro de esto es una cosa muy enriquecedora

### **Desde tu opinión o tu conocimiento ¿Por qué el candombe se toca en la calle?**

Pienso que es porque viene desde las raíces del candombe, cuando los negros esclavos expresaban su fiesta con los tambores. Primero lo hacían en lo que se llamaban las salas de naciones y después cuando se terminó el tiempo de la esclavitud, los que siguieron con la tradición, se juntaban las familias y salían a la calle a expresar su fiesta libremente.

### **¿Qué genera cuando ustedes tocan en la calle con la gente del barrio?**

Al ser un barrio donde hay diversidad de personas y de gustos y de cosas, yo por ser hijo de ese barrio mucha gente me conoce. Y saben que saco la comparsa porque me gusta esto, y vienen los días que tenemos ensayo, alguna familia con el termo y el mate, con los hijos. Van atrás de los tambores o al costado. Y después hay gente que de repente pasás y sale para la puerta cuando siente los tambores, sale a la puerta de la casa o por la ventana. Y después está el vecino que le da lo

mismo si pasas o no pasas. Pero en sí hay una buena aceptación en el barrio porque nosotros también cuidamos lo que es el ambiente de la comparsa. Entonces los días previos a las llamadas viene mucha gente a compartir con nosotros, se llena. Y más en el lugar donde salimos, que es el espacio cultural Paso de las Duranas, que por ser un espacio físico muy lindo, con árboles, lugares para jugar, etc., la gente se arrima, está bueno. En los años que hemos estado ahí, hubo un incidente una vez que unos muchachos prendieron fuego para templar al lado de un árbol y ese árbol se prendió fuego hace unos años. Pero después no hay problemas. Porque como estamos ahí hace años, y ven que la expresión que nosotros hacemos del candombe es familiar, no hay lío, no hay droga, no hay consumo de cosas que de repente puedan molestar al vecino.

**Además de para ensayar, ¿qué importancia tiene para ustedes juntarse todos los sábados?**

Esa es una linda pregunta. Porque al principio, el primer objetivo de concursar en las llamadas es una competencia que vos tenés que hacer con otras comparsas, primero para llegar a estar en las llamadas. El primer objetivo como director es que la comparsa que representa al barrio esté en Isla de Flores. Ese es un objetivo personal mío, que mi barrio esté registrado por la comparsa del barrio. Entonces se llega a eso. Pero últimamente, como en la comparsa hay mucha gente que viene siempre se ha hecho una amistad y se ha vuelto un tema más de armonía y de encuentro entre todos, al que le sumamos el candombe. Ahora está dividido, antes era netamente “venimos, ensayamos para las llamadas y nos vamos”. Ahora nos reunimos, hacemos chorizos, compartimos bebidas, hacemos reuniones cada tanto íntimas entre varios de los componentes, nos juntamos en la casa de uno, de otro. Osea, se abrió el abanico a ser una cosa mucho más social que expresamente musical, candombera.

**¿Además de salir con los tambores generan alguna otra actividad con el barrio?**

Sí, por estar estamos en un lugar donde se hacen muchas actividades. Entonces nosotros no lo hacemos de modo personal, pero sí cuando requieren que haya una parte de candombe en alguna actividad nosotros estamos siempre. Y si hay que ir a distintos barrios por intermedio del centro comunal nuestro, siempre que nos invitan vamos. Estamos a la par de lo que es la movida cultural de ese centro. Pero nosotros no hacemos cosas personales para el barrio, nosotros nos sumamos a lo que se hace ahí, lo que sale de ahí para el barrio. También hacemos talleres de la comparsa, y son más bien una parte de encuentro, se corrigen cosas del toque, del baile. Pero es más un encuentro

todos los miércoles. Todos saben que los miércoles nos juntamos a las 8, ensayamos un poco, corregimos cosas y estamos todos juntos ahí.

### **¿Le das algún tipo de valor o significado al espacio donde salen?**

Estamos desde el 99 ahí. También hemos tenido pasajes que hemos ido a otros clubes de la zona por amistad, pero siempre en el barrio. Pero cambiar de barrio cambiaría todo. Yo no puedo pensar en la comparsa en otro barrio hoy en día. Porque ya es parte de nosotros.

### **¿Qué importancia le dan a la herencia africana en la comparsa?**

Se trata el tema. Sí, porque si no apuntamos a eso no estaríamos respetando lo que hacemos. Sacamos una comparsa de candombe. Hoy en día el candombe se ha hecho una moda, entonces de repente hay componentes que vienen y no tienen ni idea de por qué se cuelgan el tambor o por qué bailan, o por qué es la vestimenta. Entonces nosotros tratamos de hacerle llegar al que está en esa duda o que de repente no lo sabe, por qué está en esa comparsa, y qué representa esto. Que no es solo una fiesta venir a tocar el tambor, no es bueno voy a bajar la panza, colgarme el tambor y caminar diez cuabras así quemando calorías. Es un significado muy profundo de mucho respeto. Eso lo tenemos bien claro

### **¿Cómo es la proporción de blancos y negros? ¿Cómo ven o tratan ese tema?**

Los negros son pocos, y esto quizás es porque, yo por ejemplo tengo amigos de otras comparsas que son negros. Entonces es más fácil para ellos por su familiarización. Hermanos, tíos, primos, sobrinos, la misma familia integra una comparsa y hace que se sumen más. Nosotros tenemos componentes negros porque son amigos, vienen, pero en sí no es grande la proporción. A mí me encantaría tener más componentes negros por un tema de que esto es de ellos, la raíz de esto es de ellos. Nosotros venimos a ser los lubolos, que existían antes, que eran los blancos pintados de negro. Pero bueno, hoy en día es lo que tenemos.

### **¿Alguna vez te sentiste discriminado por ser blanco tocando candombe?**

Discriminado no. Pero esto es de la raza negra. Y hay diferencias de cabezas y diferencias de enfoques hacia el candombe. Y de repente sí, como que alguien puede subestimarte por ser blanco, sentirse con la propiedad de decir “soy negro y toco mejor que vos”. Jamás me lo han dicho, pero a veces vos lo palpás. Pero raras excepciones, no es el diario vivir, son excepciones.

### **¿Qué ves de positivo y negativo en la expansión del candombe?**

Eso es complejo porque la expansión que tiene el candombe, yo pienso que ha llevado a deformar mucho lo que es en candombe en sí. Hoy se le suma mucha parte artística, mucha parte de lujos, y se ha deformado, se le han puesto condimentos que de repente no van, o van más bien dentro de lo que es un espectáculo de otra índole. Entonces como que se está perdiendo el hilo un poco de lo que es el candombe como expresión. Pero en sí está bueno que se expanda porque esto es nuestro, más allá de sus raíces afro, es de acá.

En ese sentido de lo del espectáculo, es que nosotros no tenemos tampoco intención de salir en Teatro de Verano. Primero que nada por un tema económico, porque para sacar una comparsa en Teatro de Verano precisas un dinero que nosotros no lo tenemos. Y segundo, sería perder un poquito la identidad de lo que es el grupo. Porque ahí tenés que ser totalmente frío, competitivo, tenés que subirte a ganar. Y ahí dejás de lado muchas cosas, cosas humanas, que hoy en día las tenés con el grupo. De repente vos tenés componentes que son terribles compañeros, terribles personas, pero para el Teatro de Verano no andan. Y yo les tengo que decir “loco, no salís en el Teatro de Verano”. Entonces ahí es donde no me interesa eso.

### **¿Te parece que el candombe contribuye a la equidad racial en Uruguay de alguna forma?**

Sí, pero también se ha creado una moda en la que ha avanzado enormemente. Y se han dejado de lado las raíces del por qué, del destierro, de la gente que vino del África. Hoy en día es más comercial. Yo pienso que eso lo tienen que defender los propios negros. Porque nosotros llevamos lo que ellos trajeron, dejaron, y pesa en la cabeza de cada uno como lo llevas. Si todos lo llevaran con el sentido realmente que tiene, sería sí, reivindicar el legado de los negros. Pero como se ha hecho una moda y se ha hecho muy comercial, no sé si se le da tanta pelota al candombe por eso. Se le dá más bien por la fiesta. Hoy las llamadas son una fiesta, no es las llamadas que eran antes. Es una fiesta popular donde hay luces y coloridos, y se dejó un poco lo que era. Se han perdido las figuras que son importantísimas, mama vieja, gramillero, escobero, eso hay muy poquito. Hoy todo el mundo se cuelga un tambor y baila, y eso también es importante. Pero pienso que es la raza negra la que tiene que sacar adelante esto de nuevo a sus raíces como eran. Lo que pasa es que yo creo que está dividido, porque hay muchos componentes o dueños o directores de la propia raza negra, que sacan su comparsa que también apuestan a la parte comercial. Entonces si ellos mismos dejan que esto se vaya para otro perfil, otro camino, nosotros les seguimos también. Entonces si no hay un

parate desde su parte que digan bueno... No sé, es una estupidez capaz lo que voy a decir pero... Ponerle reglas a esto. Bueno, comparsa que sale con luces de colores en la cabeza no puede pertenecer al candombe. Entonces de esa manera nos corrigen a todos. Pero si eso no se puede regular, es a libre albedrío. Yo mañana como director quiero salir de pantuflas y ¿quién me va a decir algo? Nadie me puede decir nada. Porque no hay nada que me diga que no. Se pueden enojar conmigo, me pueden insultar, pero yo puedo hacer lo que quiera. Entonces, ese es el peligro que está pasando hoy. Y por ejemplo se ha expandido en Argentina, y se ha deformado totalmente, osea las comparsas de los uruguayos que están allá, mezclados con argentinos, lo hacen como una moda de tocar el tambor, y si la mama vieja sale de camisón les da lo mismo, si el gramillero sale con una peluca y lentes de sol también. Es complejo darle un camino a esto.

## ANEXO IV: Codificación de categorías

### Africanidad - Origen

Ivan Santana

“Porque você tem coração de negro (*se golpea el pecho*) e gosta dessa cultura maravilhosa.”

Emanuel Magno

“Nossas raízes são da África. Qual dos países tem uma origem assim da África? Tal mistura com os ritmos da África?”

Jorge Sacramento

“Nós temos uma forte influência da música africana, graças a Deus.”

Mestre Jackson

"O orgulho negro de você fazer um bloco que tematiza só a negritude, fala de África, da beleza da negritude.”

“Só que a África, ela ficou mais forte na Bahia. Ficou a cultura culinária, nossa comida tem muita influência africana. A própria música, o candomblé, a capoeira, o samba de roda.”

Adriana Portela

"Voltando sobre a questão da raça, a gente trabalha com o resgate dos nossos ancestrais, o resgate da consciência. Você é negra, seu cabelo é crespo. Muitas vezes as meninas querem usar chapinha, alisar o cabelo, e a gente fala: você é bonita como você é. (...) Antes a sociedade rotulava muito, até

para você trabalhar num escritório tinha que estar totalmente no padrão da sociedade branca. E hoje a gente trabalha o nosso estereótipo, a gente tenta resgatar dessas meninas, dessas crianças, a qualidade, a consciência dos nossos ancestrais. A gente traz a história. Que nós somos uma raça negra assim como tem a raça branca. (...) A gente trabalha com a igualdade racial.”

“Contribui muito, porque assim, os tambores, os atabaques, a própria religião do candomblé, tem um aporte muito grande em nossa cultura musical. (...) Então, a gente tem assim, uma riqueza em relação a essa parte dos negros que vieram e trouxeram essa cultura. Vieram os portugueses também que colonizaram o Brasil. Mas eles trouxeram, além da tradição deles, os negros escravos, que eu acho que trouxeram uma riqueza maior, que é a riqueza musical, a música tocada em tambores”.

Mario Pam

"A partir de 1530 começaram a chegar escravos aqui, oriundos primeiro de Angola, depois vieram iorubás, de Benin, Costa de Marfim... Escravos chegaram aqui como animais, e construíram todo o Brasil.”

“A escravidão acabou em 1888 e depois disso o negro ficou a sua própria sorte, e a história do negro, a história africana nunca foi contada na escola.”

“A intenção é valorizar a cultura africana que muito tempo foi discriminada.”

“E você percebe que a culinária baiana, a estética, a dança botada para a rua no carnaval, isso é a colaboração dos terreiros de candomblé. A maioria da música brasileira não existe sem candomblé, sem os ritmos africanos e indígenas. A música brasileira seria uma música eurocêntrica. (...) Quando você fala de samba, você fala do Brasil. E esse samba tem uma origem fundamental nessa cultura africana.”

“Eu já vi alguns grupos de candombe tocando aqui em Salvador e gostei muito. Eu percebi que tem similaridade dos tambores, apesar de serem maiores eles tem muitas similaridades com os atabaques pela sua forma cilíndrica, feitos de madeira com pele de couro, e tocavam com baquetas e com as mãos. Isso já me remeteu a boa parte dessa coisa do candomblé, principalmente os candomblés das culturas iorubás. A parte rítmica também me remete muito a questões iorubás. Existe uma



africanidade no ritmo do candombe, apesar de que o grupo que eu vi tocando aqui na festa de Iemanjá do ano passado, eles a maioria eram brancos, não eram negros.”

Cachila Silva

"El que no siente esto no le gusta nada. Y bueno, hemos ido a Argentina, Brasil, a muchos lugares. Y cuando viajamos, a congresos, a encuentros, siempre los que enseguida se enganchan y entienden el ritmo del candombe son los cubanos. Enseguida lo entienden y lo saben tocar. Porque al final vinimos todos del mismo lugar, desde África llegamos acá y eso se nota.”

“Bueno, nosotros estamos obligados a seguir manteniendo lo que es la historia del candombe. Lo dice el reglamento. Y siempre tenemos que estar trabajando sobre eso. (...) Nosotros un año hicimos un homenaje a todos los grandes ídolos negros. Algunos del deporte y también Martin Luther King, todos esos.”

Aníbal Pintos

"Porque el candombe nace de los primeros esclavos que llegaron al Uruguay. A los esclavos los dejaban libres los días festivos.”

“No, hay que hacérselo recordar continuamente. Osea, hoy por hoy ves las comparsas y no hay negros. Hay comparsas enteras que no hay negros. Entonces dos por tres hay que hacerle recordar al colectivo candombero de dónde salió el candombe. “

Roberto Righi

“Ahora, desde el punto de vista histórico, tradicional, el candombe es consecuencia de la llegada de los esclavos al Uruguay, todos traídos de África. Eso es una realidad que no se puede negar, al contrario, hay que reafirmarla. Y que el candombe además es uruguayo y nació acá también. Osea, vinieron del África una cantidad de pueblos esclavizados que traían su propia historia y cultura. Y eso se reflejó después en el candombe. “

Popeye Rivero

“A su vez somos una comparsa que a pesar de estar fuera de Barrio Sur y Palermo, de nuestro alto porcentaje de personas blancas y demás, somos los que peleamos por la tradición, por la cultura y por las características fundamentales que el candombe tiene que mantener para no salirse de la línea. Porque esto representa todo lo que era el Montevideo colonial, la finalización de la esclavitud y todo lo demás, entonces justamente nosotros debido a lo aprehendido no nos vamos a vender.”

Fernanda Bértola

“También hemos invitado a musicólogos, historiadores de candombe, porque en un momento hicimos un corte afro donde quisimos reivindicar toda la parte de la llegada de los esclavos acá, y el proceso de abolición y el comienzo de la libertad. Y en ese proceso de armar eso indagamos un poco en la historia del candombe y ahí invitamos algunos historiadores que nos contaron sobre eso.”

Gastón Colmán

"Pienso que es porque viene desde las raíces del candombe, cuando los negros esclavos expresaban su fiesta con los tambores.”

“Entonces nosotros tratamos de hacerle llegar al que está en esa duda o que de repente no lo sabe, por qué está en esa comparsa, y qué representa esto. Que no es solo una fiesta venir a tocar el tambor, no es bueno voy a bajar la panza, colgarme el tambor y caminar diez cuabras así quemamos calorías. Es un significado muy profundo de mucho respeto. Eso lo tenemos bien claro “

## **Resistencia**

Ivan Santana

“Faz parte. Se não tiver luta a gente não vence. Por isso é que eu botei o tema “Força de vontade”. Eu tenho trinta anos de banda, de resistência. Se eu não tenho luta para fazer esse cambio eu não consigo. Música é resistência.”

Emanuel Magno

"Surgiu para protestar, como protesto de várias coisas, protesto político, protesto racial. Surgiu para protestar sobre os valores deles, pedindo espaço. Porque os negros eram bem restritos. Até hoje tem racismo.”

“Essas músicas são músicas de revolta, música de lamentos, música que conta as histórias deles.

A maioria dos blocos, eles saem tocando, mas como protesto, de fazer barulho, de chamar a atenção.”

Jorge Sacramento

"Nós sabemos como foi todo o processo da escravidão, como foi a resistência dos negros escravizados aqui no Brasil, não somente na Bahia.”

“Por isso é que em algumas regiões do país se concentrou muito mais essa resistência: Pernambuco, Bahia, Maceió também tem uma forte influência da música afro. E aqui na Bahia também foi muito forte isso.”

“E foi a maior confusão na sociedade, inclusive jornais criticaram muito “um bando de negros fazendo bagunça na avenida durante o carnaval”. E o Ilê Aiyê se manteve resistente. O negro se mantendo resistente mais uma vez. Foi o primeiro grito de liberdade. Dizer “eu quero mostrar minha cultura afro.”

Mestre Jackson

“Tem música que a gente fala com amor da valorização, mas hoje especificamente é mais no sentido social.”

Mario Pam

“Existem muitas formas de protestos e de manifestações africanas que sobreviveram ao massacre, à opressão. No Brasil são diversas, no Uruguai também, no Peru, Colômbia. No Caribe você vai encontrar Cuba tocando os ritmos que são similares aos ritmos aqui da Bahia, porque são escravos que vieram do mesmo lugar. E o candombe faz parte disso.”

Perico Gularte

"El tambor es una voz que se resistió. A la dictadura se resistió.”

“Y cualquier excusa sirvió, por ejemplo que se cayera un pedazo, para poderlos desalojar. Pero no lo consiguieron. No se puede desarraigar de acá. (...) el arraigo se siente.”

“Cuando los misioneros, los jesuitas, trataban de aplacar y organizar las sociedades. Cuando le daban libre a los negros ellos tocaban el tambor o cantaban y bailaban. Y ellos trataban de traer a los negros a la iglesia. A mí me parece que para integrar en las misiones dejaban participar a los negros de las procesiones, y ellos lo hacían a su manera. Y eso tal vez hayan sido las primeras llamadas. Yo creo que por ahí anda la historia.”

Hernán Penedo

“Y en los orígenes también era una demostración de rebeldía y de canal para las frustraciones y las inequidades que existían en ese momento”

## **Espacio público**

Ivan Santana

"Meu primo me chamava para tocar na rua. Aprendi rapidamente e logo comecei a fazer os primeiros arranjos tocando tambores ensinando aos meninos menores do Centro Histórico.

É através da rua que eu consigo manter minha entidade e que as pessoas que veem, gostam e me contratam."

"Se a gente não fizer essa caminhada no Pelourinho, não botar esse tambor na rua, a gente e o projeto não tem divulgação."

Emanuel Magno

"Aprendi tocar na rua com meus amigos"

"Nesses protestos que haviam, que o pessoal do Ilê Ayê saia fazendo protesto pela rua da Liberdade, negros protestando, eles pegavam os instrumentos para tocar. E aí que surgiu esses blocos de rua."

Jorge Sacramento

"E houve uma necessidade de colocar essa música nas ruas do carnaval de Salvador."

"E eles arranjaram outra maneira, a partir da década de 20, de 30, de botar essa batucada na rua. Meio que disfarçado, para poder se manter."

"Essa coisa de tocar na rua é, primeiro porque não tem o espaço para tocar em lugar interno. E a rua da uma visibilidade maior. Seja musical ou social. (...) Existe a necessidade de visibilidade social mesmo, de mostrar a sua cultura, a cultura negra."

Mestre Jackson

"Eu quando garoto vi diversas batucadas, blocos de rua passar aqui tocando, cheguei tocar em algumas. Aprendi a tocar tocando lata e nos espelhos dos carros."

"Quando você toca na rua você está ajudando a tirar alguns jovens do risco social, da violência, do tráfico, da droga. Mas também estão pensando em recepcionar visitantes, um cachê."

Adriana Portela

"Porque é o espaço melhor de apresentar nosso projeto. E o samba reggae foi o ritmo que veio a contagiar o Brasil e o mundo."

Mario Pam

"Ele começou tocando na rua, porque a rua é o palco principal dos artistas que são excluídos, discriminados dentro dos cenários e dentro dos espaços da elite. A maioria dos blocos, dos grupos que tocam na rua, surgem de protesto, vão para a rua para protestar."

"E o melhor palco para se fazer protesto é a rua. O carnaval é um teatro itinerante, o espaço do carnaval é esse, a ideia é essa, a rua é um local onde você vai manifesta-se, protestar."

"Quando você vê que vinte mil pessoas saem atrás de um grupo tocando na rua, é porque alguma coisa boa tem ali."

Perico Gularte

"Tocar en la calle es invitar sin tarjeta. Invitar al que le guste."

Cachila Silva

“El candombe se toca en la calle porque en un principio fue de la manera que se empezó consiguiendo la comunicación de un barrio con otro por medio de los tambores.”

Aníbal Pintos

"No teníamos una cuestión de salir seguido, salíamos cada tanto, cuando venía la familia o algún fin de año. Pero ahora hace diez años que salimos siempre y ya el barrio se acostumbró. Y ta, nosotros somos de respetar mucho el barrio. La gente cuando no salimos nos pregunta cuándo salen los tambores, extraña.”

Roberto Righi

“El candombe es callejero, es urbano. El candombe no es un ritmo de salón. Originalmente, el origen de la llamada, se llama llamada porque originalmente los tambores salían, iban caminando, tocando por la calle, por el barrio, e iban llamando a los tambores para tocar.”

Popeye Rivero

"Y ellos no saben que cuando hay una comparsa en la calle no es un estorbo sino que es una expresión cultural de lo que hace realmente a la identidad de un país, ¿no?"

“Porque hay una cosa es fundamental, vos no te olvides que todo esto se radica a la época colonial, estaba prohibido el culto religioso, entonces si vos ponías un tambor en el piso, eso era culto religioso, entonces venían y te desbarataban y no podías tocar ¿qué hicieron los negritos? Se colgaron el tambor y empezaron a caminar, entonces eso no era culto religioso, era un desfile y ahí empezó el llamado de las comparsas, entonces por eso el tambor se tiene que tocar colgado y caminando justamente para que se sienta el llamado de lo que es el tambor ¿no? Este, ese es leitmotiv fundamental que muchos de los que hoy tocan el tambor carecen de esa información.”

Fernanda Bértola

“Creo que viene por ahí, por el lado de tocar en un lugar donde no sea como con otros ritmos, que se tocan adentro. Así como hay otros ritmos que yo conocí como crudo de ritmos afro, sé que en Guinea se toca en las aldeas en la calle. Y las danzas, los cantos, todo lo que tiene que ver con ritmos africanos siempre lo vi en la calle. En Cuba las rumbas las tocan también en la calle, de lo que yo conozco como ensambles rítmicos africanos o descendientes de africanos, es callejero. Además de que eso al trasladarse lo veo como con una connotación de manifestación, desde un lugar de protesta, creo que lo tiene el candombe.”

Hernán Penedo

“El candombe nace en la calle. El candombe se toca con instrumento de percusión que ya de por sí genera mucho volumen y es complicado para tocar bajo techo o en lugares cerrados. Y en los orígenes también era una demostración de rebeldía y de canal para las frustraciones y las inequidades que existían en ese momento y eso llevaba a que el toque fuera cada vez más intenso, porque justamente venía acompañado de una onda de rebeldía y una cantidad de emociones que generaban que la gente tocara fuerte, entonces eso hace que el candombe in-door por decirlo de alguna manera sería inviable, este, y es una expresión popular que es puramente callejera.”

Gastón Colmán

“Primero lo hacían en lo que se llamaban las salas de naciones y después cuando se terminó el tiempo de la esclavitud, los que siguieron con la tradición, se juntaban las familias y salían a la calle a expresar su fiesta libremente.”



## **Territorialidad**

Ivan Santana

"Eu vim para o Pelourinho com 3 dias de nascido com minha mãe, meu pai, minha família. Todos foram criados aqui."

"Hoje eu tenho o dom, minhas filhas já crescem, já aprendem e tocam. Quem nasce dentro da casa nasce sabendo o ritmo"

Emanuel Magno

"Ele com essa manifestação e botando para tocar, e virou mania, o pessoal vim para cá para ver ele ensaiando e aqui se tornou o lugar do Olodum."

"Cada um tem seu espaço onde começou e se expandiu."

Jorge Sacramento

"Cada bairro de Salvador tinha seu bloco afro"

Mestre Jackson

"Mas outras comunidades são interessantes porque são pessoas da própria comunidade, Itapuã é uma comunidade com carência, então a maioria dos músicos são específicos daí. O Ilê Aiyê, a maioria são da Liberdade."

Adriana Portela

"Aqui é nosso ponto de encontro, é nossa sede, nosso quartel. A gente tem esse lugar para encontros, para criação, ensaios, atividades, exercícios. Nós fazemos ensaio na rua toda terça-feira, das oito até as nove. Saímos aqui na frente, nessa porta. As pessoas já sabem que a gente sai, já

ficam esperando. Quando a gente não vai “oh, não vai ter, por que?”. Eles falam “eu vim aqui só para ver vocês”. Todos identificam a Didá.”

Mario Pam

“Depois o Ilê conseguiu uma doação de um terreno no Curuzu e conseguiu através de patrocinadores, construir sua sede social. Então hoje o centro social tem um significado muito importante porque nesse espaço agora, espaço físico de qualidade.”

Perico Gularte

"El candombe es como una familia. Una familia que sale de este barrio. De esa primera familia quedamos solo tres vivos, pero claro que hay padres y abuelos de gente que sale hoy, de gente que está en el exterior. De gente que hace pocos años que falleció.”

“El lugar del candombe... (*señala foto del callejón Ansina*). Esas paredes que ves ahí, la dictadura tiró esas paredes abajo porque decían que era un peligro. Un peligro porque era una sociedad viviente que se sostenía. A pesar de la dictadura, la única voz que se oía era la del tambor. Y el 18 de febrero del año 79 empezaron a demoler, empezaron a caer.”

“Se mudan de barrio si no les gusta.”

“Hay una cosa, que es que acá, este territorio está marcado por los negros.”

Cachila Silva

"Y así fue como iniciamos nosotros la llamada madre que hicimos acá por Isla de Flores, con la referencia de que eran los barrios autóctonos del candombe.”

“Nosotros hasta el día de hoy no hemos tenido nunca inconvenientes. Bueno, porque nosotros somos de acá del barrio, yo nací acá. Nací acá en el conventillo y después estuve al rededor. Yo vivo acá a la vuelta por Curuguay, y me conoce todo el mundo y saben cuales son las intenciones mías

respecto al candombe, y eso es lo que se hace, tocar, eso, y no molestar a nadie. Pero acá este barrio es un barrio candombero. Es muy difícil que alguien haga una denuncia o algo. No hay molestias, se ensaya en la calle. Nosotros ensayamos en el escenario este que está acá. Ensayamos y la gente lo ve de ahí, no hay problema ninguno.”

Roberto Righi

"Ese hecho cambió un poco cuando se empieza a establecer un lugar de reunión. Así como muchas comparsas tienen un lugar de reunión, ese hecho de llamar cambió. (...) Y cada sala de nación tenía su lugar, y esos eran lugares públicos, en la calle, no era un salón. (...) La gente del barrio y algunos que no son del barrio también vienen, quieren ver candombe.”

“Es la cancha, es importante para nosotros estar siempre en el mismo lugar. Ahora tenemos un problema acá porque Orinoco está cortada, y los ómnibus dan vuelta y vienen todos por ahí. Y justo es el lugar donde nosotros desfilamos, desde 18 de Diciembre a Michigan. Y eso ya nos trastoca porque tenemos que salir de Amazonas para el otro lado y es otra cosa. Cuando uno toca en un mismo lugar, una misma calle, casi como que conoce los rebotes que hay de los sonidos en las casas. Eso pasa, también en Barrio Sur. Cuando uno sale ya casi como que reconoce lo que va a pasar en la otra cuadra porque es como una memoria musical que uno tiene. Y acá pasa lo mismo. Cuando uno cambia, te cambia también el sonido. Creo que es importante tener siempre el mismo recorrido, la misma cancha.”

“Nosotros somos Malvín, no somos Cordón, no somos La Unión. Entonces Malvín tiene una forma, o nosotros tenemos una forma que nos identificamos con el barrio.”

Popeye Rivero

"Y bueno, desde ese entonces hace trece años que seguimos saliendo del mismo lugar desde el Maroñas Fútbol Club ahí en la calle Piccioli y Sainz Rosas. Ese lugar era un teatro de barrio donde se hacían tablados y toda esa zona siempre mamó mucho Carnaval.”

“Tiene un valor muy característico y fundamental porque ese barrio nos vio crecer como personas como candomberos y demás. Ya te digo, viajamos todos para ir a ese lugar, sería más fácil para

nosotros poner esto en otro lado o ponerlo en un lugar en donde el barrio apoyara mucho más de lo que apoya nuestro barrio. Pero el ir ahí, hace de que de toda nuestra juventud y de lo que es realmente nuestra identidad, que se desarrolla ahí porque somos la cuerda de Ituizangó, y los lugares por donde vamos tienen un contexto sentimental importantísimo no es sólo por ensayar sino para brindarle lo que es la música y la cultura a toda la zona.”

Fernanda Bértola

“Yo creo que... Ya lo hemos hablado incluso, y sí, nos cambiaría mucho. Enseguida la gente dice no, salir del barrio, ese es nuestro barrio. Y la particularidad que tiene La Melaza, en relación a otras comparsas, además de que somos mujeres tocando, acá viene gente de todos lados. Mucha gente de la costa, del Cerro, de Maldonado, de San José. Y tenemos un sentimiento de localidad, del lugar nuestro, esas calles y esa zona, porque ahí nacimos y a lo largo de estos diez años siempre estuvimos ahí. En Blanes y Muller. Y si nos tuviéramos que ir de ahí sería raro.”

Gastón Colmán

"La comparsa está en ese barrio desde 1999 y se formó de un grupo de amigos. Actualmente somos dos personas que llevamos la conducción. Y estamos en el barrio que es barrio donde yo nací, y tratamos de darle el candombe al barrio.”

“Pero cambiar de barrio cambiaría todo. Yo no puedo pensar en la comparsa en otro barrio hoy en día. Porque ya es parte de nosotros.”

## Ritualidad

Mario Pam

“Sim, a música é uma forma de socializar, de reunir. É por isso que muitas pessoas vêm atrás do tambor, atrás da música, da melodia, da cultura. A gente usa a música para poder reunir as pessoas, para poder se congrega. Nesses ensaios que a gente faz não estamos só indo para tocar, para ouvir, para dançar, a gente está indo para ver nossos amigos.”

Perico Gularte

“Porque hay una convocatoria de gente que va atrás o adelante del tambor. O va mirando bailando por cualquiera de las dos veredas. Y vos ves qué es lo que convoca que la gente exteriorice algo que estaba tan escondido. Es una expresión muy especial. Si no sabes tocar el tambor lo bailas. Si no lo sabes bailar lo acompañas. Y cuando lo acompañas te vas sintiendo...”

“El bullicio, es una magia. Y es muy difícil de entender. Hay un momento que es común y es el toque del tambor. Todo gira en torno al tambor. Porque el tambor tiene la capacidad de transmitir, es el gran comunicador. Cuando alguien se siente triste, cuando está feliz.”

Aníbal Pintos

"Espacio sociocultural es el entorno que hay en el candombe, las costumbres. Entonces, por ejemplo, yo miraba el otro día en el barrio que los niños miran a los grandes, copian a los grandes. Entonces iban las bailarinas bailando, haciendo la coreografía y las gurisas en la vereda hacían lo mismo. Y también aparecían los gurises con tamborcitos.”

“Que tiene que ver con el concepto religioso, que debe haber habido, pero es algo que yo nunca recibí de mi padre. Y tiene que ver con esa concentración que uno agarra cuando estás tocando, lo que sucede en el entorno de una cuerda, ¿viste? Suceden cosas ahí adentro. Hay quien las percibe y quien no. Porque imaginate, tiene un concepto, un tenor religioso. Porque mismo la iglesia, al prohibirle a los esclavos la forma de bailar, la religión, se pasa a tocar el tambor en la calle. Es como que se perdió toda esa parte religiosa pero quedó el contenido rítmico. Y ese contagio que se

genera, y eso que te pega en el pecho y la panza, esas cosas que suceden, los niños que escuchan el tambor y ya se ponen a tocar la mesa, qué se yo.”

Roberto Righi

"Porque el candombe, la llamada callejera tiene eso de que la gente participa no solo tocando o bailando sino también acompañando al rededor. Y acompaña como si fuera una procesión con el ritmo y con el baile. (...) Esto es una reunión social. Hoy se ha perdido un poco, pero originalmente esto comenzaba con una fogata, y al rededor de la fogata se ponían los tambores, y al rededor de los tambores estaba la gente. Eso era como un círculo de reunión. De cualquier manera el hecho de tocar constantemente, más o menos siempre con los mismos, eso genera una especie de unión musical y además también una confraternización. Porque el hecho de sentirse bien tocando con alguien al lado, adelante o atrás, eso hace que cuando uno ejecuta el tambor, lo ejecuta con tranquilidad de saber que los demás lo acompañan. Porque el toque del tambor tiene una cosa que...”

“Se está esperando, y la gente se apronta, el día de la llamada se levanta ya pensando en eso y no hay otra cosa más. Porque ese día hay una cosa rara, no me preguntes qué es. Pero todo el mundo está con una fuerza especial. Por ejemplo ese día hubo gente que participó tocando el tambor que estaban tan concentrados en algo que no se acuerdan de lo que pasó hasta llegar a la calle Ejido. Ahora vos preguntame, ¿qué es eso? No sé.”

Popeye Rivero

“Los tambores y el baile es un medio, no es el fin, el fin fundamentalmente es juntarse con amigos a tener una actividad y tener una representación cultural, y una identidad sobre todo, porque cuando nos juntamos, nos juntamos por una cuestión de identidad fundamentalmente ¿no? Que tenemos una identidad muy fuerte en cuanto al toque del tambor que la gente lo valora mucho.”

“Y no paramos, terminamos las Llamadas y al otro día ya estamos planificando y saliendo el fin de semana que viene y dándole a la gente lo que quiere, que es juntarse y tener su actividad social por medio del tambor y el baile.”

Fernanda Bértola

"Primero que nada, hay un grupo de amigas y de vínculos re lindos de amistades, que casi que es como un encuentro, una reunión. Además de tocar, juntarse a tomar algo, a charlar. Eso es lo más lindo y lo más rescatable."

"Y cuando estás tocando se genera una emoción fuerte, de hermandad te diría. De sentir algo en común con alguien sin palabras. Porque es desde la música y desde ese tipo de música que es fuerte. Te puede mover tanto para la alegría, la tristeza, podés pasar por muchos estados. Pero te une, salado."

Hernán Penedo

"Nosotros nos juntamos porque las personas que participan en esta comparsa así lo queremos, nos gusta juntarnos, nos gusta candombear. Nos gusta salir por el barrio y nos gusta si no pintó salir porque está lloviendo prender un fuego y jugar un truco. Es una instancia de interacción social que tenemos, gente que me dice de la comparsa: "Pa, este sábado no había ensayo y no sabía que hacer". (...) Pero a mi me gusta todos los sábados venir, llegar sólo, armar el tambor tranquilo, hablar con la gente, tomar un mate y charlar, prendemos un fuego, lo que sea... "

"Es una actividad que no funciona sin alguno, si la comparsa no tiene esa unión, no tiene esa energía y esa mística para tocar y bailar, la comparsa no camina. Entonces las personas que participamos de la comparsa sabemos que el producto tiene varias patas, pero una muy importante es este, la energía que podemos generar entre todos y eso repercute directamente en el producto."

Gastón Colmán

"Y saben que saco la comparsa porque me gusta esto, y vienen los días que tenemos ensayo, alguna familia con el termo y el mate, con los hijos. Van atrás de los tambores o al costado.

El primer objetivo como director es que la comparsa que representa al barrio esté en Isla de Flores. Ese es un objetivo personal mío, que mi barrio esté registrado por la comparsa del barrio. Entonces se llega a eso. Pero últimamente, como en la comparsa hay mucha gente que viene siempre se ha hecho una amistad y se ha vuelto un tema más de armonía y de encuentro entre todos, al que le sumamos el candombe. Ahora está dividido, antes era netamente “venimos, ensayamos para las llamadas y nos vamos”. Ahora nos reunimos, hacemos chorizos, compartimos bebidas, hacemos reuniones cada tanto íntimas entre varios de los componentes, nos juntamos en la casa de uno, de otro. Osea, se abrió el abanico a ser una cosa mucho más social que expresamente musical, candombera.”



## **Proyectos sociales**

Ivan Santana

“Também é importante saber aproveitar o menino mais novo. Evita o menino estar andando no meio de gente errada, no meio das drogas, fazendo coisa errada.”

Emanuel Magno

"Eu luto pela melhoria dos jovens, que eles se socializem em qualquer lugar, que não pensem no racismo.”

“A música educa, socializa, a música leva você para viajar para outros lugares.”

“A gente bota outras coisas na cabeça deles, não só os tambores, surdo, repique, caixa. Se não para que a gente estaria aqui? Mostrar para eles, dar um recurso.”

Jorge Sacramento

"Tudo cresceu muito, o Ilê Aiyê hoje tem uma sede na Liberdade muito grande, onde tem uma atividade social intensa, com vários cursos. Tudo voltado para a população da Liberdade, para os afrodescendentes, para a juventude.”

“Tocar tambor é um chamariz para vir para uma atividade social, aprender computador, ir para a escola. Porque toda criança e adolescente que participam dessas atividades dos blocos afros eles são obrigados a estar na escola estudando e ter um bom rendimento. Então, quem quiser participar da banda mirim do Ilê Aiyê, tem que estar matriculado numa escola e tem que estar indo bem. Eles aproveitam essa coisa da força do tambor, da música, como carro chefe para ir abrindo espaço.”

Mestre Jackson

"Esse Mestre Prego, 40 anos atrás, era um cara que dava a oportunidade de amarrar o tambor na sua cintura e sair tocando. (...) Prego foi a pessoa que já tinha esse compromisso.”

“Eu hoje atuo como educador social. Eu trabalho numa instituição que aqui em Salvador é chamada de Fundação da Criança e do Adolescente, que são meninos em privação de liberdade, menores infratores. Eles cometem um ato infracional que nós chamamos de crime, e eu tento ressocializar através da arte, da educação, que é a música.”

“Agora, entendemos que esse trabalho é de inclusão social também. Você tem vários jovens aí dispersos nas suas periferias, eles vem para um projetos desses, de tocar, um projeto de rua. E tem uns que se destacam e buscam novos conhecimentos e tornam-se percussionista, e tem aqueles que ficam vivendo naquele projeto, tocando o carnaval, evento turísticos.”

“Então eu acho que a gente ainda faz esse papel através da arte, de dar inclusão, do protagonismo também juvenil. Essa juventude ela quer provar, é como se fosse uma pedra bruta que nós, como instrutor, professor, mestre, vamos lapidar e vamos descobrir um talento aí. Músico, cantor, dançarino. Acho que o papel é mais ou menos nesse sentido, a bandeira é essa.”

Adriana Portela

"Recebemos doações para o projeto sem fins de lucro porque a gente trabalha com crianças e mulheres que moram em bairros periféricos com qualidade de vida média, baixa.”

“Através desses encontros com tambores, os ensaios, a gente também conscientiza, você tem que estudar, fazer uma faculdade ou completar pelo menos o ensino médio. Porque tem pessoas que não tem muita aptidão para o estudo, mas a gente sempre tenta orientar, dar um norte para essas pessoas.”

“É uma ferramenta que nós usamos, o tambor é nossa ferramenta para conscientizar mulheres e crianças. E a gente tem palestras sobre educação sexual, planejamento familiar, comportamento, como devem se vestir, devem se valorizar enquanto mulher.”

“É uma imperatividade, a gente trabalha com a inclusão social. Como aqui na Bahia, Salvador, a maioria das meninas que vem é negra.”

“Porque a partir daqui desse projeto eu me entendi enquanto mulher negra, enquanto líder, enquanto transformadora de caminhos. Hoje eu sinto, e não é que manipule, eu sinto que oriento minhas alunas. A gente tem que se valorizar, tem que estudar, que conquistar espaços, a gente tem direito

sim. Então eu me sinto nessa obrigação. Enquanto eu tiver a oportunidade de me conhecer, de experimentar, de me realizar, eu acho que eu sou uma multiplicadora. Eu tenho que passar isso para tantas e tantas outras meninas, crianças, mulheres, dizer que elas são capazes sim. Incentivar, dar um norte na vida dessas pessoas. Eu me sinto uma pessoa que tenho essa missão. Eu não posso parar.”

Mario Pam

“Então hoje o centro social tem um significado muito importante porque nesse espaço agora, espaço físico de qualidade, o Ilê pode desenvolver não apenas seus projetos culturais, mas também seus projetos sociais. A maioria dos blocos afro têm essa missão, a música como foco, mas tem ações sociais. Então tem um projeto de escola, de alfabetização, tem um estudo de gravação, uma cozinha industrial, aulas de escola profissionalizante, reforço escolar, escola de arte que dá aula de percussão, canto, dança, para as crianças, tudo de graça, sem cobrar nada. Então o significado do projeto, da estrutura física, é essa basicamente. Poder estar colaborando com a sua comunidade. Fora que, musicalmente falando, o Ilê também ajudou muita gente, tem muitos jovens que não tinham noção de caminho, da sua vida, e através da música conseguiram mudar suas vidas.”

Cachila Silva

“Acá sí traemos, que está fuera del candombe pero igual pertenece porque está rodeado de todas estas cosas, son los niños que tenemos en el comedor diario. Después de la escuela vienen, están un rato acá, tienen su profesor de títeres, todas esas cosas. Para los niños del barrio. Eso es lo que ofrece la asociación. Y los gurises que vienen acá no pagan. Nosotros tenemos convenios verbales con panaderías que nos obsequian bizcochos, el pan. Después tenemos otro amigo que colabora con cocoa, café, azúcar. Y todo eso después se vuelca a los niños dándoles su merienda. Y también los talleres. Viene un muchacho amigo a tocar la guitarra y hacerlos cantar. Después viene otra muchacha que arman muñequitos y todas esas cosas. Y los niños disfrutan de todos eso. Porque para tener un lugar así, que te lo dan por convenio, tenés que ofrecer algo a la sociedad.”

Roberto Righi

“Sí, la comparsa nuestra, a partir del año 2002 formó una institución cultural que se llama “La Gozadera Cultural”, que tiene personalidad jurídica. A raíz de esa formación, por medio de la intendencia logramos tener un lugar, un teatro acá en Malvín que se llama Teatro Alfredo Moreno, en el cual hay un proyecto cultural. Hay un convenio con la Intendencia que se renueva cada cinco años, para además de candombe hacer otras actividades artísticas, culturales por las que pasa mucha gente. Hay talleres de todo tipo que funcionan de lunes a sábado. No solo candombe, también hay otras cosas: manualidades, coro, clases de zumba. Durante el año también se hacen actividades artísticas, culturales y encuentros. Algunas son con entrada, otras son gratuitas, y se le da la posibilidad al barrio de ver cosas. De los talleres hay algunos pagos, la mayoría. Y viene gente también de otros barrios a participar, no solamente de Malvín.”

Fernanda Bértola

“Desde que arrancamos también hemos hecho toques sociales. Nosotras el 8 de marzo del 2005, cuando esto empezó, hicimos el llamado a invitar a mujeres que tocaran candombe. Y ahí también estaba Afrogama, el coro de mujeres de Chavela Ramírez, que armamos juntas toda esta convocatoria. Y cada 8 de marzo tratamos de convocar de nuevo a todas las mujeres. La Melaza surge al lado, casi que hermanada a Afrogama. Porque los dos grupos cada año hacemos la convocatoria. Y también hemos ido, a través del Mides, por el tema de salud sexual y reproductiva, a algunos barrios a tocar y repartir folletos por el tema del aborto y todo eso.”

## **Movimientos sociales**

Jorge Sacramento

"E ritmo do samba reggae, encantou o Brasil e o mundo. O samba reggae virou não só uma levada musical, mas um movimento social muito grande em Salvador. (...) E isso valorizou de mais a cultura afro, a cultura negra. E o negro começou a ter sua autoestima elevada "eu sou negro", então ser negro era e é ainda um motivo de orgulho e hoje em dia Salvador já esta absolutamente consciente da valorização dessa cultura negra. Não só dessa música, mas também das pessoas, da cultura em geral, da vestimenta, da comida. (...) Acredito que Salvador, por conta de todo esse movimento, movimento não só musical, mas social... Porque o interessante dos blocos afros é que eles sempre tiveram uma preocupação social. Não era só uma coisa de festa, de sair, de cantar, de tocar. A preocupação é justamente de ascensão da cultura negra, da consciência do valor dessa cultura, e querer mostrar isso, querer botar isso para fora. Por isso é que surgiu o Ilê Aiyê em 74, essa ideia de confrontar a sociedade."

"Isso foi a grande sacada dos blocos afros, foi através da sua música abrir espaços, que talvez se fosse por outro meio, através da religião, ou através da comida, talvez não fosse tão... não é fácil... não fosse menos dificultoso. Mas através da música... Todo mundo dança, todo mundo gosta de música. E a resistência fez com que a sociedade toda, quem gosta de carnaval, começasse a admirar essa música. Então eles perceberam isso, que essa música ela teria que ser o carro chefe dessa luta."

Mestre Jackson

"É importante porque é um movimento que acabou se tornando uma música de inclusão. O samba reggae, quando você começa, nasce esse movimento dentro do Olodum, mas o próprio Olodum não segurou essa bandeira sozinho."

Mario Pam

"Por isso que esses grupos começaram a se reunir. Assim como já há muitos anos, por exemplo, o Quilombo dos Palmares com Zumbi, e vários outros quilombos eram uma forma de manifestações de luta."

“Quando você vê um protesto popular sobre questões políticas, você vai sempre encontrar um tamborzinho no meio. Porque é a forma mais forte, percutir o som. Seja aqui no Brasil, seja lá no Uruguai, seja na Argentina.”

## **Integración racial**

Ivan Santana

“Aqui a gente pode ser branco, pode ser negro, a gente não pode ter discriminação. Pelourinho é um funil, cabe todo mundo.”

Adriana Portela

“A maioria das meninas são negras, mas a gente não discrimina. Nós somos um grupo eclético. Nós aceitamos, tanto se você quiser fazer uma aula você pode vir fazer com a gente. Branco, negro, amarelo, enfim.”

Perico Gularte

“¿Cómo entonces vos no vas a soñar que el candombe va a cambiar la sociedad? Si era de acá, de esta costa, como máximo Parque Rodó. Y se fue a Punta Carretas, Pocitos, Malvín, Carrasco (...). Y sí, el candombe cambia las cosas. Porque a tus hijos les va a gustar el candombe. Cambia porque ya cambió. Antes tocar el tambor era exclusivamente de los negros, era de la runfla, de la escoria. Hoy el tambor lo tocan todas las clases sociales, el presidente de la república, en otros países.”

Cachila Silva

“Pero sobre lo que vos me preguntás, la comunicación la hizo el tambor. Esa pequeña unión que hay de los blancos y los negros cuando tocan el tambor. Si hay un botija que es blanco y se crió acá en este barrio, él escucha desde ahora de octubre hasta fines de marzo el tambor. Porque cuando no sale una comparsa sale la otra a la calle. Y siempre está ahí. Y aprenden a tocar solamente escuchando. El tambor no se enseña, se aprende (...) Pero fue una cosa que unió un poco más a la gente de barrio entre blanco y negro. (...) Pero esto que es pura y exclusivamente de los negros, el tambor, está desparramado por todos lados. Y nosotros no salimos a decir “no, los blancos no pueden tocar los tambores en la calle”. ¿Cuántas muchachas blancas bailan hoy en día? Una

cantidad. Porque les encanta, porque les gusta. Pero bueno, yo para mí, feliz de que cada vez sean más los que toquen el tambor y todo eso.”

Aníbal Pintos

“Es una herramienta que vos la podés usar para muchas cosas. La deberíamos usar para la que es la bandera más grande que levanta el candombe, la de la integración. No existe racismo en el candombe. Porque ¿dónde arranca el racismo? ¿de qué lado viene? De los blancos.”

Roberto Righi

“Yo creo que el candombe, y ese es el tema, el candombe no tiene color, nunca lo tuvo. Porque si uno lee un poquito, las formaciones de los barrios Ansina y Sur, siempre hubo población blanca que participó del candombe. No ahora, desde siempre. Porque en las casas de inquilinato llamados conventillos no había solo negros. Había italianos, había hasta japoneses. Entonces la población barrial que participaba en el candombe no fue exclusivamente negra. Siempre hubo blancos que tocaron y que participaron. Y que no se sintieron nunca discriminados. (...) Al contrario, el candombe debe unir y no debe separar. Eso es lo que yo pienso, y lo que piensa de alguna manera el directorio de AUDECA. Y en AUDECA hay blancos y negros.”

Popeye Rivero

“Acá necesitas de un montón de gente que no importa el color, lo que importa es la calidad de persona, las ansias y el respeto por mejorar. Entonces este no te digo sólo por la equidad racial. Sí por el trabajo en grupo, por llevar adelante una razón cultural. Y sí, todos somos iguales, conmigo toca el que trabaja de carrito o el que trabaja en una feria vendiendo fruta como toca también el secretario del senado, ¿me entendés? Entonces yo no voy tanto por la parte racial, sí por la parte social, ahí somos todos iguales y todos aportan el mismo granito de arena. (...) Y si vos me preguntas si por medio de la comparsa puede haber equidad, ya te digo que no, porque ellos se sienten dueños totalmente del candombe. Pero yo no toco con colores, yo toco con personas, yo no trato a un negro a un blanco, o un gordo o un flaco, un feo o un lindo, yo trato personas, entonces



para mí el candombe no es equidad racial, es equidad social, porque vos no sabes qué tenés al lado, sí sabes que tenés un candombero que está tocando y que está apoyándote, y haciendo que tu comparsa, tu nación, salga adelante.”

Fernanda Bértola

“Por ejemplo que haya hoy por hoy un grupo de asesores del candombe que estén difundiendo eso a nivel nacional e internacional. Que se haya declarado patrimonio de la humanidad el candombe como ritmo y su cultura y su historia. Y que acá mismo en Uruguay estén tocando por todos lados. Ahora este fin de semana va a haber un festival de candombe en el Sodre que no ha habido antes algo así. Son como pequeñas cosas que empezaron a tomar lugar, y creo que eso ayuda mucho a que no esté siempre el afro relegado a un costado. Y ese ritmo que tanto tiempo fue discriminado, que no le han dado lugar, que siempre ha estado como escondido, que no se puede mostrar, que es algo que estaba mal visto. Y que hoy haya cobrado tanta importancia y que en todos los barrios y en el interior también, lo han tomado como propio de una identidad de un país. Eso es lindo, me parece. Y con todo respeto, porque me parece que los orígenes, y que lo sientan así los afrodescendientes... Así como yo lo puedo sentir como parte de mi identidad, también entiendo que lo defiendan desde un lugar distinto a como yo lo siento. Yo soy consciente de eso.”

Hernán Penedo

“Es un lugar en donde interactúa mucha gente con muchas diferencias. Pero no sólo raciales, económicas, contextuales, orientaciones sexuales, una cantidad de cosas. Y puede ser un espacio en donde arrimar gente que de repente en el día a día se puede sentir muy diferente a otro, y capaz que interactuando decís, “pa sí, soy diferente pero no tanto como creía”.”

## **Blanqueamiento**

Emanuel Magno

“Mas como esses blocos afros já foram feitos com o intuito de protestar, como o Ilê mesmo. Lá no Ilê é difícil ver um branco mesmo.”

Jorge Sacramento

“O que tem mais resistência a isso ainda é o Ilê Aiyê. O Muzenza também ainda mantém essa coisa, porque o Muzenza também é muito dessa coisa da Jamaica, rastafari, que é um movimento basicamente do negro.”

Mestre Jackson

“Mas os demais eles tem uma mistura, uma miscigenação, Olodum fala muito da negritude, mas branco sai dentro do Olodum, turista sai. Mas é bacana você ver uma entidade só falar do expressivo daquela cultura negra, é interessante. Mas hoje acredito que seja mais aberto.”

Mario Pam

"O Ilê Aiyê, assumiu uma postura na década de 70 de só permitir afrodescendentes no bloco. Porque na década de 70 tinha a ditadura militar, quando o Ilê Aiyê surgiu muitos blocos de carnaval eram organizados pelos clubes. Esses clubes não permitiam a presença de negros na festa. O negro nesses clubes só participavam tocando ou segurando a corda. Mesmo que o negro tivesse emprego e dinheiro para comprar não poderia entrar. Esse foi um dos motivos pelo qual o Ilê Aiyê formou seu projeto que só ia sair com negros.”

“Algumas pessoas dizem que a postura do Ilê é racista, é radical, porque até hoje tem gente que acha que acabou o racismo, a discriminação no Brasil. Tudo disfarçadinho, bonitinho, mas a gente

sabe, a gente vê que ainda tem muito racismo, muita discriminação, muita separação. Eu sou a favor da postura do Ilê Aiyê de manter isso, até que um día se acabe com o racismo, até que um día tenhamos igualdadade. Aí sim eu acho que poderia mudar. “

Perico Gularte

“¿A vos no te extraña que hay comparsas compuestas nada más que por gente blanca? Porque ellos lo tomaron como algo que estaba en onda, les gustó. Tienen buenas herramientas, buenos tambores, tambores último modelo, que suenan.”

Cachila Silva

"Ahora creo que se sacó del reglamento, pero antes las comparsas tenían que ser más de un 60% de gente negra. Hoy no es así. Hoy por ejemplo Canela ha sacado la comparsa con totalmente todos blancos. Y bueno pero, fijate que antes Pocitos no lo sentía ni tocaba el tambor. Hoy tocan. En Malvín lo mismo. Porque no son barrios de esencia candombera. Pero bueno, ahora se creó porque esto fue como algo que fue abrazando todos los barrios y a medida que se fueron creando más tamborileros blancos más se desparramó. Y entonces por eso hay más de cuarenta comparsas.”

“Lo que pasa es que a mí entender yo no creo que llegan a ser ellos una comparsa exacta si no tienen negros. Porque el negro es el que sabe, el que siente, el que vino al Uruguay, no el actual, sino por descendencia, de otro lugar. Porque el candombe es creado acá, el candombe es uruguayo, no hay tu tía. El candombe es uruguayo y nada más. Hay lugares donde están bien, han progresado mucho, pero nunca van a llegar a tocar el tambor como una llamada de acá. Porque acá en este barrio si aparecen niños blancos, se crían acá o en Palermo donde están siempre los tambores, toca igual que un negro.”

“Yo creo que comparsas directamente de barrios de negros hay pocas. Pero como se fue desvirtuando... No te olvides que acá nosotros somos un 8% de raza negra en Uruguay, entonces no pueden haber tantas comparsas de negros si no hay tantos negros. Esa es la realidad.”

Roberto Righi

“No, nunca me sentí discriminado. Hay comparsas que son de alguna manera, por decir, blancas y otras comparsas negras.”

Popeye Rivero

"Como comparsa ya consolidada somos muy respetuosos de lo que es todo nuestro... todo el antepasado y todas las raíces del candombe, culturales, sabemos y somos y luchamos contra el racismo, pero contra el racismo contra el blanco, porque nosotros somos muy blanqueados en cuanto a lo que es el tambor, “ay porque los negros tocan...” “como los negros no hay” “y como esto no hay” “como los negros...” porque ellos se quejan, o la gente se queja y ve mucho el racismo contra los pobres negros, pero ellos no se dan cuenta el racismo que hacen contra los pobres blancos candomberos. Entonces, yo voy a ser y morir siempre como el blanquito de los tambores era yo, así me conocían, “¿quién es el blanquito de los tambores que nos ganó?”

Entonces a mi cuando me hablan de racismo para un lado, yo siempre digo que el racismo es para un lado y para el otro, es según la situación donde te encuentres.”

Gastón Colmán

“Discriminado no. Pero esto es de la raza negra. Y hay diferencias de cabezas y diferencias de enfoques hacia el candombe. Y de repente sí, como que alguien puede subestimarte por ser blanco, sentirse con la propiedad de decir “soy negro y toco mejor que vos”. Jamás me lo han dicho, pero a veces vos lo palpás. Pero raras excepciones, no es el diario vivir, son excepciones.”

## **Tensão cambio-permanencia**

Mestre Jackson

"Então a gente faz algo aqui hoje, mas não se mantém, tem a tendência de se querer fazer algo mais amanhã, e depois de amanhã e aí vai perdendo um pouco o que em outros estados como o Rio eles conservam mais."

"Eu acredito que tem alguns grupos que mantêm as tradições, mas tem alguns garotos que querem evoluir, querem botar algo mais moderno. Então tem o candomblé de raiz e o candomblé moderno, né? "Então a mesma coisa foi que aconteceu aqui com o tambor de rua. O samba reggae foi a modernidade e virou essa riqueza."

"E a gente de vez enquanto para dar aula, como eu sou educador, eu passo isso para os meninos, porque essa célula não pode se perder."

"Mas como eu falo, se a gente não tomar cuidado, a gente vai perdendo um pouco essa essência, porque essas novas gerações de pessoas que estão tendo acesso a essas linguagens, eles também não estão com essa preocupação de conservar, de manter, estão sujando um pouco."

Nós temos que ter muito cuidado de ter essa conservação, de ter referências, as pessoas que são capazes de estar desenvolvendo esse tipo de trabalho."

Adriana Portela

"Hoje ele é rotulado como axé music, que Daniela Mercury usa, Ivette usa, Chiclete com Banana, são as bandas mais famosas que temos aqui, elas usam esse nome de axé music para que tivesse uma repercussão internacional."

Mario Pam

"É a música dos blocos afro, a música dos terreiros de candomblé, a música de maracatu, as escolas de samba do Rio, apesar de que algumas tem esse negócio do business muito grande e corrompe."

Perico Gularte

"Pero antes los tambores no tenían la conformación que tienen hoy, tan perfecta. Antes el que tocaba era a fuerza de sacrificio."

"Entre la gente que toca el tambor a veces se entrevera gente que no pertenece a la sociedad del candombe, y se droga, que siente que eso le va a dar más fortaleza para tocar. (...) A veces tocan muy rápido. ¿Tú conocés las comparsas que tocan rápido? Eso no es normal. Toques madre son tres."

"Hay que tener la capacidad de saber entender. Por eso cuando se toma con tanta libertad el toque, o cuando la gente precisa tomarse una caja de vino..."

Cachila Silva

"Hoy en día no te aseguro tanto eso por el hecho de que hay barrios en los que esto lo están utilizando para otra cosa. Para fumar, para marihuanarse, para todas esas cosas. Y en realidad eso no es el candombe. No es."

"Hoy en día estamos formalizando algo con la gente de la hinchada para que colabore, porque viste que cada vez está más difícil esto. Cada vez está peor para poder seguir sosteniendo la comparsa. Está muy caro todo. Hoy en día ha cambiado mucho lo que era antes. Incluso año a año respecto a la temática que se te va presentando o la que vos presentas, tiene que estar adecuado la ropa, el que baila, todo. Y eso se financia por gente que ha colaborado algunas veces."

Aníbal Pintos

"Zumbaé es hija de las otras comparsas de tradición más candombera, que antes se le llamaban llamadas y no comparsas. Y que tienen una relación directa, porque si vos vas solamente a las llamadas sos llamada. Comparsa es la que va al Teatro de Verano. Pero hoy por hoy le dicen comparsa a todas."

“Y nosotros mantenemos el ritmo de Cordón, y las bailarinas nuestras tienen su forma de bailar. Y vos trasladadas eso a una comparsa, barrio X, donde los tipos toman, tocan desordenado, y las bailarinas bailan cada cual una cosa, esos niños copian eso y se quedan con eso, para ellos el candombe es eso. (...) Entonces qué pasa, ahí vos lo que tenés es una comparsa en un barrio que respeta a los barrios tradicionales y que salió de un barrio tradicional, que sigue manteniendo la línea, y que su entorno, su espacio sociocultural, reproduce eso. Yo una vez estuve en Neuquén y habían como 30 tambores. Y los tipos tocaban cualquier cosa, uno estaba cruzado y seguían tocando. Y eso lleva a que si vos seguís así en el tiempo, para vos eso es candombe. Tocas mal, y para vos eso es candombe. Y esas cosas suceden, también acá.”

“Que para mí es tanta gente que se les va de las manos lo que es la comparsa en sí. En Valores vos llegas y hay 500, 1000 personas. No sé. No soy quien yo para decir, yo no estoy ahí. Los miro de lejos, voy cada tanto porque me gusta saber qué pasa. Para no perderme porque si no... Para ver cómo están los tambores, cómo es el movimiento. Y después no voy más por un tiempo porque hay mucha gente.”

“Y empezaron a salir otras comparsas en otros lados todos los fines de semana. Pero ahí también pasaba que eran la una de la mañana y veías tambores tocando en una esquina. ¿Eso es candombe? No. Eso lo que hace es que los vecinos te odien. Para mí eso no es candombe.”

Roberto Righi

“La llamada originalmente no era así, originalmente era libre. La gente iba y manifestaba, y tampoco era en la misma fecha que se hace ahora. Era a partir del 25 de diciembre al 6 de enero. Había ahí una cantidad de manifestaciones y visitas que se hacían de barrio a barrio. Eso originó que en el año 56 la intendencia pretendiera hacer un concurso oficial de llamadas, que no tiene nada que ver con esto. Porque además lo incluyó en el carnaval. La llamada no era parte del carnaval. El concurso trajo para mi gusto una deformación de lo que era la llamada, el hecho de que la Intendencia lo reglamentara, es como que cambió un poco lo que es la fiesta del día de la llamada. A pesar de que todavía, me consta, hay gente que lo vive de diferente manera. Porque no hay que olvidarse de que la cultura afro es de transmisión oral, no hay nada escrito, y eso hace que los más viejos cuenten lo que pasaba en su época, que era diferente a lo que pasa hoy. Las cosas van cambiando entonces muchas veces se pierde un poco el valor de lo que realmente es. Pero para todo

el que sabe, el que vivió, el que leyó, el que comprende qué es una llamada, el día de la llamada es como jugar una final de un campeonato. Hay mucha gente que considera que el día de la llamada, y está muy bien que lo considere así, es como el súmmum de todo, la coronación de todo ese esfuerzo durante el año.”

Popeye Rivero

"Ahora esto cambió, hay que ponerse plumas de todos colores, y sacarse cosas en la cabeza, no, esta comparsa sigue manteniendo lo que es típicamente una comparsa lubola ¿no? En Llamadas participamos porque es parte de lo que a nosotros nos interesa y es un día muy lindo para poder demostrar culturalmente lo que hacemos, pero lamentablemente hoy se rigen algunos valores que no estamos de acuerdo. Pero bueno, siempre estaremos al firme para pelear para que eso se mantenga de esa manera, ¿no?"

“Lo que sí vemos y notamos es que los autos no respetan, te pasan por el medio, no les importa. (...) Pero lamentablemente los intereses hoy de toda esa gente ha cambiado y muchísimo y la falta de respeto que hay.”

“Nosotros no consideramos que hoy lo que va al Teatro de Verano sea comparsa, no nos sentimos identificados con eso. Sí es un show de candombe, hoy vos vas y tenés, los bailarines del SODRE, los cantantes de ópera... cambió muchísimo lo que es eso, el acervo de lo que es una comparsa.”

“Me molesta cuando la gente se inserta en algo desconociendo, no teniendo historia ni raíces, eso me molesta, y me molesta de los blancos que lo hacen y que con tal de ganar un puestito más en las Llamadas igual se ponen una bombacha en la cabeza, perdiendo la cultura que es el rancho de paja, que el rancho de paja era el símbolo más importante, porque los tipos era lo que a ellos les cuidaba de estar sembrando y no desmayarse de estar al pleno sol, ¿me entendés? Las cintas, lo que significan las cintas que son los latigazos de, las marcas de los latigazos de los esclavistas. Que eso no puede faltar, somos muy meticulosos en eso. Pero no voy a andar poniendo plumas de cuatrocientos pesos cuando yo tengo gente en mi comparsa que no tiene trabajo o a veces no tiene para comer. Y por más que tengamos dos millones para invertir en la comparsa, la comparsa La Fuerza Candombera va a salir como comparsa, más linda la telita y eso sí, pero ahí a pasar a



glamour que es lo que está pasando con el Teatro de Verano, o a Carnaval de Río que eso es a lo que vamos, careciendo de identidad cultural, no.”

Fernanda Bértola

"Cuando pasa esto de que la gente toca cada vez más rápido y más fuerte, y van desde ese lugar a mostrar eso de querer sonar más que el otro, y capaz que se están olvidando de lo que es originalmente. Es música, es un ritmo que se tiene que ensamblar. Si no está el ensamble el candombe no es candombe.”

“Porque así como ha crecido el candombe y ha tomado un lugar donde también pueda tener como más presencia y se pueda abrir a la sociedad, que esté como más explayado, también pienso que está feo lo que pasa, es triste lo que pasa con todo lo que es la llamada, el carnaval oficial. Que vende toda una máscara, que se infla todo para un día, una hora de desfile. Y que haya premios, toda una energía de competencia y de rivalidad entre comparsas, eso es lo que a mi no me gusta. Me parece que es la parte negativa de que esto haya crecido tanto. Es como comercializar el candombe de una forma que... las cámaras toman lo que quieren, y te muestran una máscara, de algo que tiene una connotación mucho más fuerte que lo que muestran. Genera un poco de violencia. (...) Empieza como a contaminarse esto que es tan puro en su origen con cosas que son injustas, que es mafia, que es en virtud de unos pocos, en desgaste de gente que se rompe el alma por armar un vestuario (...) Porque hay un juego de poderes, vínculos, contactos y mafias que es la parte fea que yo le veo a esto de que crezca tanto el candombe. Todo lo otro está alucinante. Esto me parece que contamina, y lamentablemente hace que el candombe involucre.”

Hernán Penedo

“Y lo malo es que el candombe estaba confinado en lugares muy específicos con determinado nivel de ejecución, al expandirse, ese nivel decreció un poco, en algunos lugares dentro de esa expansión logró recuperar el nivel y en algunos todavía no, y bueno es un proceso que lleva tiempo ¿no? Entonces todos los días sale una comparsa nueva con un director nuevo con muy poca experiencia o ninguna experiencia y bueno, a veces funcionan bien porque tienen buenos tocadores, pero a veces no, y después llegas a las pruebas de admisión y fracasas por ejemplo.”

Gastón Colmán

"Hoy en día el candombe se ha hecho una moda, entonces de repente hay componentes que vienen y no tienen ni idea de por qué se cuelgan el tambor o por qué bailan, o por qué es la vestimenta."

"Eso es complejo porque la expansión que tiene el candombe, yo pienso que ha llevado a deformar mucho lo que es en candombe en sí. Hoy se le suma mucha parte artística, mucha parte de lujos, y se ha deformado, se le han puesto condimentos que de repente no van, o van más bien dentro de lo que es un espectáculo de otra índole. Entonces como que se está perdiendo el hilo un poco de lo que es el candombe como expresión. Pero en sí está bueno que se expanda porque esto es nuestro, más allá de sus raíces afro, es de acá."

"Y se han dejado de lado las raíces del por qué, del destierro, de la gente que vino del África. Hoy en día es más comercial. Yo pienso que eso lo tienen que defender los propios negros. Porque nosotros llevamos lo que ellos trajeron, dejaron, y pesa en la cabeza de cada uno como lo llevas. Si todos lo llevaran con el sentido realmente que tiene, sería sí, reivindicar el legado de los negros. Pero como se ha hecho una moda y se ha hecho muy comercial, no sé si se le da tanta pelota al candombe por eso. Se le dá más bien por la fiesta. Hoy las llamadas son una fiesta, no es las llamadas que eran antes. Es una fiesta popular donde hay luces y coloridos, y se dejó un poco lo que era."