

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Licenciatura em Dança



Trabalho de Conclusão de Curso

**CANDOMBE URUGUAIO:
REFLEXÕES ETNOGRÁFICAS SOBRE IDENTIDADE E NEGRITUDE A PARTIR
DE UMA *MAMA VIEJA* – YULLY DA CHAGA**

Naiane Ribeiro Rosa

Pelotas – RS

2018

Naiane Ribeiro Rosa

CANDOMBE URUGUAIO:
REFLEXÕES ETNOGRÁFICAS SOBRE IDENTIDADE E NEGRITUDE A PARTIR
DE UMA *MAMA VIEJA* – YULLY DA CHAGA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança – Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus

Pelotas, 2018

NAIANE RIBEIRO ROSA

**CANDOMBE URUGUAIO:
REFLEXÕES ETNOGRÁFICAS SOBRE IDENTIDADE E NEGRITUDE A
PARTIR DE UMA MAMA VIEJA – YULLY DA CHAGA**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Dança, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 12 de novembro de 2018.

Banca Examinadora:



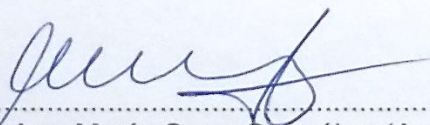
.....

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus - (Orientador)
Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina



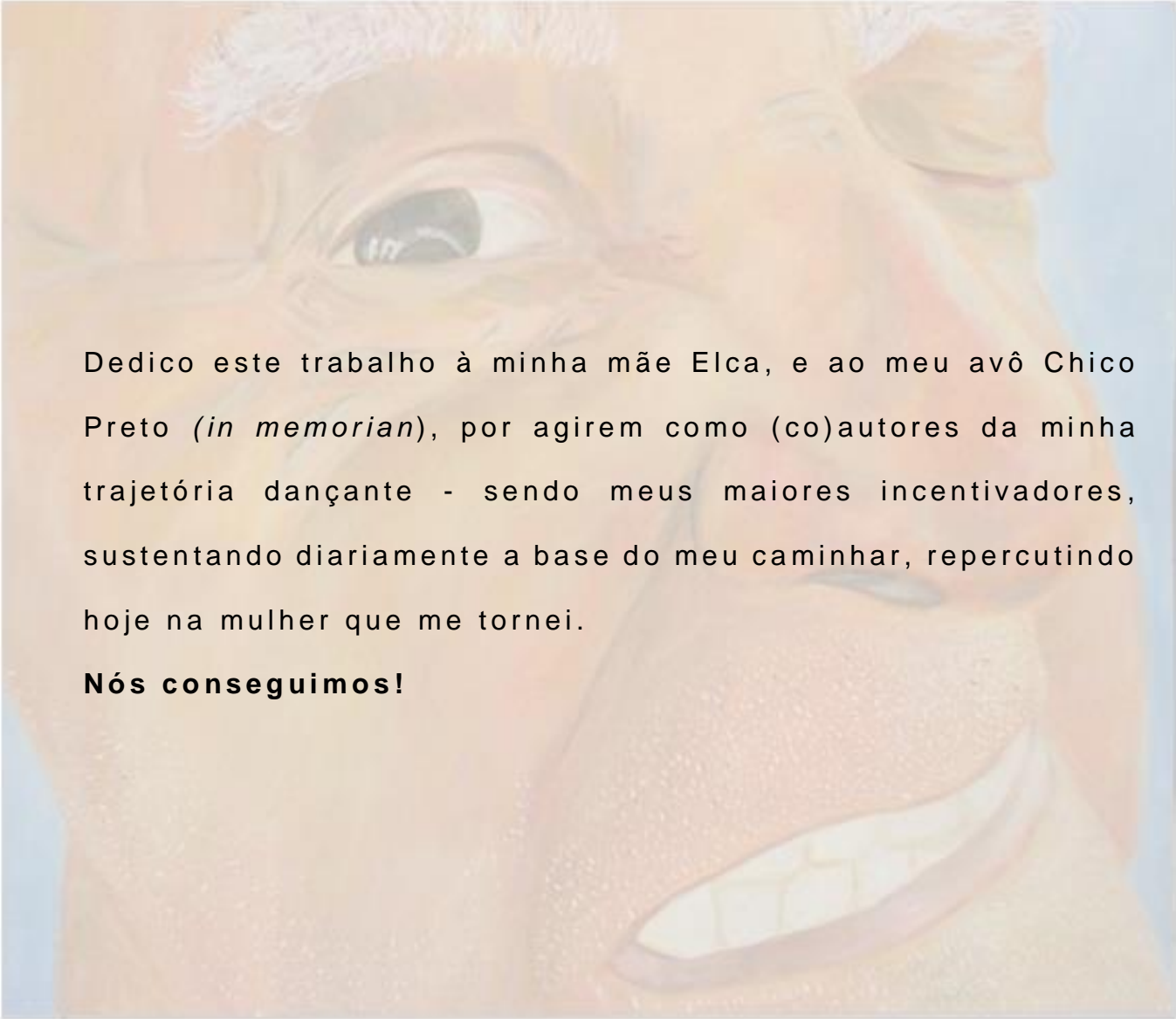
.....

Prof^a. Dr^a. Carmen Anita Hoffmann (Avaliadora)
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul



.....

Prof^a. Dr^a. Ana María Sosa González (Avaliadora)
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul



Dedico este trabalho à minha mãe Elca, e ao meu avô Chico Preto (*in memoriam*), por agirem como (co)autores da minha trajetória dançante - sendo meus maiores incentivadores, sustentando diariamente a base do meu caminhar, repercutindo hoje na mulher que me tornei.

Nós conseguimos!

Obrigada [...]

Inicialmente e antes de mais nada, agradeço a Deus e todo Povo Espiritual - de Oxalá a Bará, por segurarem da minha mão nas horas mais difíceis, tornando este processo um tanto mais leve.

A minha mãe Oxum, por abençoar-me e manter tão viva a fé que nunca me faltou durante toda trajetória.

Minha super *pãe* Elkis Maravilha! Obrigada mãe, como sempre, foste incansável do início ao fim dessa jornada. Sei que por vezes, para ti, também pareceu impossível que hoje chegaríamos aqui, as dificuldades e os obstáculos para minha criação foram gigantes, mas hoje, estás prestes a formar a pessoa na qual ensinasse os melhores e mais sinceros valores. Obrigada por ter sido sempre meu maior apoio, por ter segurado essa pesquisa junto comigo, entendendo meu mau humor, minha abdicação de vários momentos e principalmente por não deixar faltar nada.

Aos meus avós, os maiores presentes que Deus envia na vida. Obrigada por existirem!

Ao meu pai, que apesar da distância, sempre me incentivou nos estudos e principalmente na busca pelo “meu eu negro”.

À minha família, dinda, dindo e primos(as); obrigada pelos puxões de orelha, as correções e os apoios morais e financeiros. Obrigada por serem vocês.

Amanda e Guilherme: Obrigada pela ajuda no português e na contribuição deste trabalho.

Aos grupos que fizeram parte da minha trajetória dançante: ONG Odara - o começo de tudo! O lugar que me mostrou as Danças Afro como tudo do que sou hoje! Cia. de Danças Urbanas Rua em Cena: onde vi e vivi meu corpo por uma vertente que nem imaginava ser capaz de dominar. Cia. de Danças de Matriz Africana Daniel Amaro: respeito e gratidão por todo aprendizado! Por último, porém não menos importante... Cia. de Danças Brasileiras Abambaé: Se chego até aqui, foi graças a tudo que ali aprendi! O ensaio que propiciava o desalento do cansaço semanal, o sorriso da criança na escola, as viagens que me tiraram de uma caixinha teórica, o ser abambaense, que quem é nunca deixa de ser! Obrigada!

Aos professores que (trans)formaram-me, fazendo-me entender o exemplo do que seguir e do que não seguir também. Obrigada por terem me aturado, sei que às vezes foi difícil - principalmente o início.

Ao meu orientador Thiago Amorim. Ao meu amigo Thiago Amorim. Ao meu professor Thiago Amorim. Obrigada por manter vivo o “brilho no olho” na investigação inteira. Obrigada por não me deixar desistir e me fazer acreditar na potência que o meu trabalho tinha e nunca duvidar do quão eu era capaz de não reprovar na banca. Que o Curso de Dança Licenciatura e a UFPel tenham professores tão verdadeiros e inteiros quanto tu!

À minha psicóloga, Rosana. Tens uma grande contribuição neste processo, muito obrigada.

A todos(as) os(as) *candombeiros(as)* - comparsas, participantes, entrevistados(as) e etc. - que auxiliaram na pesquisa durante todas as observações. Pessoas que nunca me viram, algumas sequer sabiam meu nome, mas de braços abertos entenderam meu interesse e respeito por todo aquele contexto e junto comigo emergiram de corpo e alma para que tudo saísse da melhor forma possível. Que eu possa, aqui neste trabalho, ter depositado um pouquinho do amor que vocês me fizeram sentir pela manifestação!

Ao Encuentro Internacional de Folclore y Arte Popular América Unida, seu diretor Gustavo Verno, e sua mãe Mirta por propiciarem em minha vida momentos inesquecíveis, do artístico ao científico. Desde o meu encontro com a Yully até o acompanhamento da pesquisa, sendo parte crucial para o êxito do trabalho.

Yully e Inés: Minhas negras! Já estava escrito: nós íamos nessa vida novamente nos encontrar. Por mais que eu busque, não existem palavras que demonstrem minha gratidão a vocês hoje: Yully, obrigada por aceitar entrar nessa loucura, obrigada por abrir as portas da tua casa e da tua vida para mim, te despir da cabeça aos pés de qualquer, possível, receio e para uma até então “desconhecida” abrir tua caixinha das verdades. Foi essa verdade que me fez encontrar a minha, que em passos de formiguinha vai me fazendo ser a cada dia mais forte. Como sempre te digo: Este trabalho é nosso! Inés, te critico por chamares minha mãe de tua mãe porque no fundo não quero admitir que nossos laços são inexplicáveis, o saber terreno não conceitualiza tudo isso que somos.

Que essa união que nos cerca por aqui sempre esteja, nos mantendo ligadas pela telepatia que tanto falamos.

Para os(as) colegas e amigos(as) de dentro e fora da universidade, e a todos aqueles que de algo deixaram em mim nesses processos dançantes. O apoio

demonstrado em um abraço, uma palavra ou qualquer outro manifesto, foi a forma mais legítima de manter acesa a vontade de continuar nesses últimos dias. Me desculpem qualquer coisa!

A casa a qual sou filha, C.E.U Ogum Sete Espadas e seus Caciques por me manterem firme a cada semana que se iniciava.

A dança, ao Folclore e a Cultura Popular por do meu corpo, fazerem uma de suas permanências e preencherem-me de tantos saberes e cultura que sozinha não conseguiria adentrar.

Ao Curso de Dança Licenciatura e a Universidade Federal de Pelotas, por aqui, acolherem-me.

A minha banca, Carminha e Ana: Obrigada por aceitarem esse fardo! Espero que eu possa fazer o olho de vocês brilhar, com este trabalho, tanto quanto eu brilhei por inteira nesta pesquisa. Feliz por ter vocês!

A vida, por ter me entregue ao mundo assim: NEGRA; e ao mundo, por ter me feito entender que apesar do caminho desafiador que eu teria pela frente, era assim que eu deveria me reconhecer: NEGRA!

A todos meu muito obrigada!

GRATIDÃO!

*Y me sentí negra como ellos decían
 Y retrocedí como ellos querían
 Y odié mis cabelos y mis lábios gruesos
 Y miré apenada mi carne tostada y retrocedí [...]
 Y pasaba el tempo y siempre armagada
 seguia llevando a mi espalda
 Mi pesada carga, y como pesaba!
 Me alací el cabelo, me polvé la cara,
 Y entre mis cabelos siempre resonaba la misma palavra
 NEGRA! [...]
 De hoy en adelante no quiero laciir mi cabello,
 no quiero!
 Y voy a reírme de aquellos que por evitar - según ellos -
 Que por evitarnos algún sensabor
 Llaman a los negros gente de color
 Y de qué color! NEGRO!
 Y qué lindo suena! NEGRO!
 Y qué ritmo tiene! NEGRO! [...]
 Al fin comprendí, ya no retrocedo
 Y avanzo segura, avanzo y espero
 Y bendigo al cielo porque quiso Dios
 Que negro azabache fuese mi color
 Y ya comprendí, ya tengo la llave: NEGRO!
Negra Soy!*

Victória Santa Cruz

Resumo

ROSA, Naiane Ribeiro. **CANDOMBE URUGUAIO: REFLEXÕES ETNOGRÁFICAS SOBRE IDENTIDADE E NEGRITUDE A PARTIR DE UMA MAMA VIEJA – YULLY DA CHAGA**. 2018. 191f. Trabalho de Conclusão de Curso (Dança-Licenciatura) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

A presente pesquisa apresenta como questão inicial: se, e em que medida, as experiências em Danças Folclóricas – principalmente na manifestação do *Candombe* – influenciavam no reconhecimento étnico negro de Yully da Chaga? Este estudo tem objetivo principal o de investigar e refletir acerca das possibilidades do (auto)reconhecimento étnico negro de Yully da Chaga no âmbito da manifestação folclórica do *Candombe* Uruguaio. Apresentando, ainda, como objetivos específicos: mapear características específicas da manifestação, mediante um olhar etnográfico; analisar a presença do negro e sua atuação na manifestação do *Candombe* Montevideano, e, por fim, observar e descrever práticas culturais do/com o sujeito de estudo (Yully da Chaga) em sua imersão no contexto da manifestação. A investigação é caracterizada mediante uma abordagem qualitativa, através de um estudo de caso etnográfico, com atravessamentos do método da Netnografia como aporte complementar à pesquisa. Adotou-se como principais referências teóricas os seguintes autores: Lauro Ayestarán, Juan Antonio Varese & Tomás Olivera Chirimini, Andrea Monteserin, Zigmunt Bauman, Kabengele Munanga e Marwin Lewis. Mediante a realização do estudo, é possível perceber que, após a Patrimonialização do *Candombe* como fomento da Cultura Uruguaia e incentivo a preservação do Folclore e suas características, houve também um contraponto sob forma de transformação da dança ritual para o *Candombe-espectáculo*. A partir das perspectivas de análise, confirma-se a hipótese de que a manifestação e a dança, em especial da personagem *Mama Vieja*, foram os fatores fundamentais para a ascensão do reconhecimento étnico de Yully da Chaga, uma vez que foi a partir da consciência histórica e consequentemente da relevância da personagem para/com o negro escravizado – em caráter de crença, e religiosidade – que Yully passou a entender-se, perceber-se e principalmente aceitar-se enquanto negra. Por fim, é feita uma análise, após esta investigação, sobre a própria autora; na condição enquanto mulher, negra e artista, uma vez que se entende o trabalho como uma fonte de amadurecimento pessoal em diversas vertentes, tanto profissionais, como individual.

Palavras-Chave: Candombe – Negro – Identidade – *Mama Vieja* – Uruguai

Resumen

ROSA, Naiane Ribeiro. **CANDOMBE URUGUAYO: REFLEXIONES ETNOGRÁFICAS SOBRE IDENTIDAD Y NEGRITUD A PARTIR DE UNA MAMA VIEJA - YULLY DA CHAGA**. 2018. 191f. Trabajo de Conclusión de Curso (Danza-Licenciatura) - Centro de Artes, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

La siguiente investigación presenta como cuestión inicial: si, y en qué medida, ¿las experiencias en Danzas Folclóricas - principalmente en la manifestación del Candombe - influían en el reconocimiento étnico negro de Yully da Chaga? Este estudio tiene el objetivo principal de investigar y reflexionar acerca de las posibilidades del (auto)reconocimiento étnico negro de Yully da Chaga en el marco de la manifestación folclórica del Candombe Uruguayo. Presentando, además, como objetivos específicos: mapear características específicas de la manifestación, mediante una mirada etnográfica; analizar la presencia del negro y su actuación en la manifestación del Candombe Montevideano, y, por fin, observar y describir prácticas culturales del/con el sujeto de estudio (Yully da Chaga) en su inmersión en el contexto de la manifestación. La investigación se caracteriza por un enfoque cualitativo, a través de un estudio de caso etnográfico, con lineamientos del método de la Netnografía como aporte complementario a la investigación. Se adoptó como principales referencias teóricas los siguientes autores: Lauro Ayestarán, Juan Antonio Varese & Tomás Olivera Chirimini, Andrea Monteserin, Zigmunt Bauman, Kabengele Munanga y Marwin Lewis. Por medio de la realización del estudio, es posible percibir que, tras la Patrimonialización del Candombe como fomento de la Cultura Uruguaya y incentivo a la preservación del Folclore y sus características, hubo también un contrapunto en la transformación de la danza ritual para el Candombe-espectáculo. A partir de las perspectivas de análisis se confirma la hipótesis de que la manifestación y la danza, en especial del personaje Mama Vieja, fueron los factores fundamentales para el ascenso del reconocimiento étnico de Yully Da Chaga. A partir de la conciencia histórica y consecuente de la relevancia del personaje hacía con el negro esclavizado - en carácter de creencia, y religiosidad - Yully pasó a entenderse, percibirse y principalmente aceptarse como negra. Por último, se hace un análisis, después de esta investigación, sobre la propia autora; en la condición como mujer, negra y artista, una vez que se entiende el trabajo como una fuente de maduración personal en diversas vertientes, tanto profesionales, como individual.

Palabras Clave: Candombe - Negro - Identidad - Mama Vieja - Uruguay

Abstract

ROSA, Naiane Ribeiro. **URUGUAYAN CANDOMBE: ETHNOGRAPHIC REFLECTIONS ON IDENTITY AND BLACKNESS FROM *UNA MAMA VIEJA-YULLY DA CHAGA***. 2018. 191f. Final Essay (Undergraduate in Dance) – Center for the Arts, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2018.

The present investigation presents as its initial question the following matter: if, and to which extent, do the experiences in Folk Dances – mainly present in *Candombe* – influence the ethnic recognition of Yully da Chaga? This study main concern is to investigate and reflect upon the possibilities of Yully da Chaga's black ethnical (self)recognition in relation to the folkloric manifestation of Uruguayan Candombe. Its specific objectives are: mapping specific characteristics of this manifestation through an ethnographic perspective; analyzing the presence of the black subject and its agency in the expression of *Montevideoano Candombe*, and finally, observing and describing cultural practices of/with the studied subject (Yully da Chaga) in her immersion in the context of *Candombe* expression. The investigation is characterized by a qualitative approach, through an ethnographic case study, with the aid of Netnographic methodology as a form of research support. The main theoretical references stem from the following authors: Lauro Ayestarán, Juan Antonio Varese & Tomás Olivera Chirimini, Andrea Monteserin, Zigmunt Bauman, Kabengele Munanga and Marwin Lewis. Through this study it is possible to notice that after the Patrimonialization of *Candombe* as a form of promotion of Uruguayan culture, as well as an incentive of the preservation of folklore and its characteristics, there is a counterpoint regarding the transformation of a ritual dance in what may be called the *Candombe*-spectacle. Through the analysis perspectives, there is a confirmation of the hypothesis that the manifestation and the dance, and specially the character *Mama Vieja*, were fundamental factors to the ascension of Yully da Chaga's ethnic recognition, since she could see herself and accept herself as a black woman in the light of the historical consciousness, and consequently of the importance, of the *Mama Vieja* character for/with the enslaved black subject. Finally, there is an analysis after the research regarding the author of this study, of her condition as a woman, as a black woman, and as an artist, since it is perceived that this work is a source of personal growth in many ways, both professionally and individually.

KEYWORDS: Candombe – Blackness – Identity – *Mama Vieja* – Uruguay.

Lista de Figuras

FIGURA 1 – EU, DANÇANDO NO ODARA, AOS 8 ANOS.	21
FIGURA 2 - RELATOS.....	23
FIGURA 3 – AQUI, DANÇANDO PELA ABAMBAÉ, NO URUGUAI.	25
FIGURA 4 - DIA EM QUE CONHECI YULLY	26
FIGURA 5 - OBSERVAÇÃO NA COMPARSA MI MORENA NO ENSAIO	45
FIGURA 6 - EU E MARIA INÉS, NO ÔNIBUS DA COMPARSA LA DOMINÓ.	45
FIGURA 7 - DESFILE DE COMPARSAS NA CIUDAD DE LA COSTA/URUGUAI . .	46
FIGURA 8 - SEGUNDO DIA DAS LLAMADAS OFICIALES. EU E YULLY	46
FIGURA 9 - EU E INTEGRANTES DA COMPARSA REENCONTRO	46
FIGURA 10 - OBSERVAÇÃO NO ENSAIO DA COMPARSA ZUMBAÉ	46
FIGURA 11 - EU PINTANDO INTEGRANTES DA COMPARSA ZUMBAÉ.	47
FIGURA 12 - DIÁRIO DE CAMPO, DIA 04 DE SETEMBRO DE 2018.	71
FIGURA 13 - DIÁRIO DE CAMPO, DIA 04 DE SETEMBRO DE 2018.....	74
FIGURA 14 - ESTANDARTE DA COMPARSA LA DOMINÓ.	76
FIGURA 15 - PORTABANDERA FAZENDO SUA PERFORMANCE	77
FIGURA 16 - PORTASBANDERAS NO DEPARTAMENTO DE DURANZO.....	78
FIGURA 17 - PORTAESTRELLA E PORTAMEDIA-LUNA EM DURANZNO.	78
FIGURA 18 – PORTAESTRELLA NO DESFILE DAS LLAMADAS OFICIALES.	79
FIGURA 19 - COREOGRAFIA BAILARINAS; LLAMADAS SAN BALTAZAR 2018...81	
FIGURA 20 - BAILARINAS DA COMPARSA ZUMBAÉ EM SAN BALTAZAR.	81
FIGURA 21 – MAQUIAGEM DA BAILARINA DA COMPARSA ZUMBAÉ.	82
FIGURA 22 - BAILARINAS DA COMPARSA ZUMBAÉ;	83
FIGURA 23 - YULLY NAS LLAMADAS DE SAN BALTAZAR.	84
FIGURA 24 – YULLY; MAMA VIEJA, EM DURAZNO.	86
FIGURA 25 - MAMA VIEJA E GRAMILLERO DANÇANDO A DOIS.	87
FIGURA 26 - ENSAIO DOS GRAMILLEROS.	88
FIGURA 27 - INDUMENTÁRIA BÁSICA DO GRAMILLERO.	89
FIGURA 28 - GRAMILLEROS ORGANIZANDO SUAS MALETAS.....	90
FIGURA 29 - ESCOBERO E(M) SUA DANÇA.	91
FIGURA 30 - ESCOBERO PERFORMANDO NO DESFILE.....	92
FIGURA 31 - JOGO COM A ESCOBA NA DANÇA.	93

FIGURA 32 - VEDETTES DA COMPARSA LA DOMINÓ.	94
FIGURA 33 - NA FOTO, JOSEPHINE BAKER.	94
FIGURA 34 - VEDETTE ROSA LUNA.....	95
FIGURA 35 - VEDETTE MARTHA GULARTE.	96
FIGURA 36 - MARIA INÊS; PRIMEIRO ANO COMO VEDETTE.	97
FIGURA 37 - VEDETTE DE ZUMBAÉ EM SUA PERFORMANCE.	98
FIGURA 38 - MAQUIAGEM DE MARIA INÊS; VEDETTE	98
FIGURA 39 - BAILARÍN DA COMPARSA ZUMBAÉ.	99
FIGURA 40 - BAILARÍN E VEDETTE DANÇANDO A DOIS.	100
FIGURA 41 - TAMBORILEROS EM DURANZO, COMPARSA REENCONTRO. ..	101
FIGURA 42 - CUERDA DE TAMBORES; COMPARSA ZUMBAÉ.	101
FIGURA 43 - TAMBORILEROS SENDO MAQUIADOS.....	102
FIGURA 44 - DIÁRIO DE CAMPO, 7 DE JANEIRO	106
FIGURA 45 - COREOGRAFIA CUERDA DE TAMBORES; ZUMBAÉ	107
FIGURA 46 - CONVENTILLO ANSINA.	108
FIGURA 47 - CONVENTILLO MEDIO MUNDO.	108
FIGURA 48 - CONVENTILLO GABOTO.....	109
FIGURA 49 - AQUILES PINTOS.....	111
FIGURA 50 - CONVERSA COM SR. AQUILES PINTOS.	111
FIGURA 51 - EU E SR. AQUILES PINTOS.	113
FIGURA 52 - RITUAL <i>TEMPLADO</i> ; COMPARSA LA DOMINÓ.	115
FIGURA 53 - RITUAL <i>TEMPLADO</i> ; COMPARSA ZUMBAÉ;	116
FIGURA 54 - PRESENÇA FEMININA NA CUERDA DE TAMBORES.....	117
FIGURA 55 - DIÁRIO DE CAMPO, DIA 7 DE JANEIRO DE 2018.	120
FIGURA 56 - BAILARINA Á CANDOMBEAR NO DESFILE DE SAN BALTAZAR. .	123
FIGURA 57 - PÚBLICO E COMPARSA INTERAGINDO.....	124
FIGURA 58 - PÚBLICO E COMPARSA INTERAGINDO. FONTE:	124
FIGURA 59 - EU E INÊS NAS LLAMADAS DE SAN BALTAZAR.....	125
FIGURA 60 - FILHO DE UMAS DAS VEDETTES NAS LLAMADAS	125
FIGURA 61 - ESPECTADORES EM SACADAS.	126
FIGURA 62 - PERSONAGEM GRAMILLERO INTERPRETADO POR MULHER. .	127
FIGURA 63 - ORGANIZAÇÃO PRÉ DESFILE DA COMPARSA ZUMBAÉ.	129
FIGURA 64 - INTEGRANTES DA COMPARSA LA DOMINÓ;	129

FIGURA 65 - <i>TAMBORILEROS DA COMPARSA LA DOMINÓ</i>	130
FIGURA 66 - <i>CUERPO DE BAILE DA COMPARSA LA DOMINÓ</i>	131
FIGURA 67 - BAILARINAS ENTRANDO NO DESFILE.	131
FIGURA 68 - YULLY NA PERFORMANCE <i>DA MAMA VIEJA</i>	132
FIGURA 69 - <i>CUERPO DE BAILE COMPARSA LA DOMINÓ</i>	132
FIGURA 70 - <i>CUERDA DE TAMBORES DA COMPARSA ZUMBAÉ</i>	133
FIGURA 71 - YULLY QUANDO AINDA BEBÊ.	134
FIGURA 72 - YULLY COM 2 ANOS E SUA MÃE.	135
FIGURA 73 - DIÁRIO DE CAMPO, 05/01/2018.	136
FIGURA 74 - PINTURA DE PEDRO FIGARI;	139
FIGURA 75 - <i>MAMAS VIEJAS</i>	140
FIGURA 76 - DIÁRIO DE CAMPO, 05 DE JANEIRO DE 2018.	141
FIGURA 77 - PRIMEIRO DESFILE OFICIAL DE YULLY..	145
FIGURA 78 - YULLY NA COMPARSA <i>LA FIGARI</i>	145
FIGURA 79 - DIÁRIO DE CAMPO, DIA 15 DE JANEIRO DE 2018.	146
FIGURA 80 - YULLY DESFILANDO EM <i>ZUMBAÉ</i>	146
FIGURA 81 - DIÁRIO DE CAMPO, DIA 13 DE JANEIRO DE 2018.	147
FIGURA 82 - DIÁRIO DE CAMPO, 4 DE OUTUBRO DE 2018.....	147
FIGURA 83 - YULLY DESENVOLVENDO ATIVIDADE EM BALÉLÉ.	149
FIGURA 84 - YULLY DESENVOLVENDO ATIVIDADE EM <i>BALÉLÉ</i>	149
FIGURA 85 - YULLY ANTES DO DESFILE DE <i>SAN BALTAZAR</i>	150
FIGURA 86 - YULLY NO DESFILE DAS <i>LLAMADAS OFICIALES</i>	150

GLOSSÁRIO

Por compreender o tema aqui estudado como um assunto específico, optei por trazer este glossário com o objetivo de ajudar o leitor a entender alguns signos e significados que são considerados concernentes para o contexto do *Candombe*. Destaco que as referências e inspirações que me ajudaram a definir tal lacuna, encontram-se ao final deste mesmo trabalho.

Agrupaciones: Grupos imersos no contexto do Carnaval Uruguaio das mais distintas procedências, assim como tais tipificações: Escolas de Samba, humoristas, parodistas, comparsas de *Candombe*, e etc.

Candombear: Passo típico do *Candombe*, no qual os pés batem (um de cada vez) com delicadeza no chão, sincrônico ao movimento sinuoso do quadril que balança em tons circulares.

Comparsas: Termo utilizado para se referir a um coletivo de pessoas que levam a manifestação do *Candombe* as ruas. Em suma, pode-se fazer uma relação com as Escolas de Samba de nosso Carnaval Brasileiro.

Confradías: Espaços religiosos com fim de promover a união dos descendentes das tribos africanas.

Conventillos: Lugares considerados como casas e/ou pensões que viviam os descendentes da Diáspora negra no Uruguai, onde morava uma grande quantidade de pessoas em espaços pequenos e condições marginais.

Corte: Tipo de arranjo musical feito pelos tambores do *Candombe* durante um desfile, que enriquece a sonoridade característica da manifestação.

Cuerda de Tambores: Denominação para família de tambores que compõem a musicalidade do *Candombe*: repique, piano e chico.

Cuerpo de Baile: Nome dado ao elenco de bailarinas e bailarinos que compõe uma comparsa e por todo desfile vão dançando e executando as mais diversas coreografias.

Escobero: Um dos três personagens típicos, que tem a função de guiar os tambores pela rua, fazendo malabares com uma “escoba” (vassoura de pequeno porte) na mão.

Gramillero: Um dos três personagens típicos, o qual representa um curandeiro, alguém que cura todos com suas ervas milagrosas. Dança em parceria com a *Mama Vieja* e ambos compõem o quadro da *gramilla*.

Llamadas: Referido aos desfiles os quais o *Candombe* faz hoje, recebendo estas, diversos nomes os quais conversam com a contemporaneidade em muitas datas festivas.

Lonja: Nomenclatura usada para o couro dos tambores.

Mama Vieja: Tradução: Mãe Velha - Reconhecido como um dos três personagens típicos da manifestação do *Candombe*. Tem por dramaturgia a representação de uma negra de mais idade e que através da representação executada pela interpretação da dança, é companheira do *Gramillero*. E ambos compõem o quadro da *gramilla*.

Milongón: Gênero musical nascido e desenvolvido na capital de Montevideú pelos negros. Tem por característica uma cadência mais lenta e normalmente é dançado pela *Mama Vieja* e o *Gramillero* quando ambos interpretam sua cena.

Murga: Conjunto musical Uruguaio musicalizado com instrumentos de percussão, onde a maior protagonista é feita por um cantante que executa paródias embasadas em questões da realidade social e política do país. -

Palo: Peça de madeira utilizado para fazer o som no tambor no *Candombe*. Tem a mesma função da baqueta instrumental brasileira.

Tamboril: Instrumento de percussão que tem semelhança com o tambor, no entanto, tem um formato mais estreito. *Tamboris* é o nome que se dá ao conjunto de tamboril.

Taparrabo: Vestimenta correspondente a um dos elementos indumentários do personagem *escobero*. O taparrabo caracteriza-se por uma espécie de saia (sem as laterais), às vezes, transpassado na cintura ou fixo ao corpo através de um cinturão.

Toques Madre: Nomenclatura dada aos três distintos ritmos executados pelos tambores do *Candombe*. Os quais são: *Ansina*, *Cuareim* e *Córdon*.

Vedette: Nome dado as bailarinas que desfilam executando coreografias na frente da *Cuerda de Tambores*.

SUMÁRIO

Eis que somos senhoras de nossa própria memória	18
1 “Entra pra ver, mas tira o sapato para entrar[...]”	30
2 Percurso Metodológico: Notas para entender este trabalho	35
2.1 “Eu precisava buscar, sair do meu terreno...”	35
2.2 Sobre a Etnografia	38
2.3 Sobre a Netnografia	39
2.4 Desbravando o Campo de Estudos.....	41
3 Sobre uma condição em movimento: Identidade, negritude e pertencimento	49
4 O Carnaval Montevideano	56
5 O Negro no Uruguai	59
6 O Candombe: Herança e legado nas ruas de Montevideú	64
7 “As personagens contam história...”	75
8 “El tambor habla, llama y convoca!”	104
8.1 <i>Cuerda de Tambores</i>	105
9 “La Fiesta de las Llamadas!”	118
10 Yully da Chaga: “Recrear el personaje en mí, es como recrear mi historia negra”	134
11 Seguindo o Candombear...Rumo as próximas danças	152
REFERÊNCIAS	157
ANEXOS	163

Eis que somos senhoras de nossa própria memória

*"Atrás de mim estão todos os meus ancestrais me dando força. A vida passou através deles até chegar a mim. E em honra a eles eu a viverei plenamente."
(Bert Hellinger)*

Início esta conversa, hoje, em um sábado de inverno onde a chuva bate na minha janela e reflito que nem parece que estamos chegando ao final de uma longa jornada. Longa de tempo, de peso e de encontros.

Antes mesmo de ligar o computador para iniciar a escrita, escolhi por (re)aproximar-me dos dias singulares que vivi há alguns meses atrás. Para isso, abri meu Diário de Campo, que registrou tudo o que meu corpo sentiu – do modo mais informal possível - o que foi minha primeira ida a campo. Por algum motivo indefinido, comecei a leitura de meu Diário do final para o início, a fim de propiciar uma reflexão em um período que se deu por valiosos dias – mas que pareceram uma vida – onde, subjetivamente, ali, começava por entender minha verdade fundamentada por um olhar etnográfico em plena adaptação e ambientação.

Para iniciar este trabalho, começo minha escrita com a saudação “AGÔ¹”. *Agô* a todos aqueles que durante muito tempo foram escravizados, silenciados, massacrados... assassinados. *Agô* a todos aqueles que, apesar de toda atrocidade à qual foram submetidos, resistiam e dançavam, dançavam e resistiam, para que hoje, aqui, eu estivesse falando de cultura, falando de dor, falando de amor, de corpo, de mulher, de resistência... Falando de mim!

Sei que cada etapa dessa pesquisa, desde sua concepção (quando tudo ainda se encontrava no ‘ambiente das ideias’), só ocorreu porque muitas forças atuaram para tal, influenciando o entendimento de aceite e querer de tal movimento, concedido por energias que vão além da nossa matéria, enquanto encarnados, segundo a compreensão que tenho do universo. Entendo tal pesquisa como o (re)encontro com influências espirituais que, desde o início, fomentaram meu desejo em estudar, prosseguindo pelo ânimo em continuar e agora, ao final, o prazer e orgulho em ter chegado tão longe, quando nem eu acreditava em mim mesma!

Quem sou eu? Naiane Ribeiro Rosa, uma bailarina em busca do processo de formação da docência. Aquela menina, a criança negra que teve como berço o bairro

¹ *Agô* é um termo utilizado para/com os Guias Espirituais, a fim de pedir por permissão, proteção e perdão pela atividade a qual se está por fazer.

popular, filha de pais separados, e que nunca, nem no seu sonho mais platônico, imaginou alcançar tantas vitórias e chegar aonde cheguei!

Nesta apresentação, busco trazer alguns pontos principais que me constituíram no que sou hoje, inclusive, o título, **“eis que somos senhoras de nossa própria memória”** é uma frase retirada de um poema² que me acompanha desde muito pequena. Toda vez que duvido da minha capacidade, repito baixinho diversas vezes a fim de que, aqui dentro, acorde a criança feliz e sem preocupações que fui.

Tudo começou quando era ainda muito pequena... sem exageros e nem metáforas. Realmente era muito nova! Meu pai, na época ainda casado com minha mãe, foi transferido do emprego que estava para uma cidade na Serra Gaúcha, chamada Veranópolis, e, com isso, nos mudamos para lá.

Hoje, com meus 23 anos, entendo os paradigmas coloniais que edificaram aquela cidade, e, muito mais do que isso, entendo o porquê de, apesar de ser tão jovem, ser considerada exótica na cidade. No entanto, naquele período sequer tinha condições de problematizar a minha condição étnica; arrisco-me a dizer que tais questões nem habitavam o meu cotidiano consciente. Afinal, tinha minhas bonecas (brancas, pois ainda não existiam as negras), meus amigos imaginários e os CD's do Grupo É o Tchan, que me faziam ir para frente do espelho dançar freneticamente, logo, isso me parecia suficiente para uma vida, no mínimo, boa, enquanto criança!

Eu não tinha muitos amigos, a minha vida era eu, minha mãe e meu pai - quando este não estava de serviço. No entanto, dos poucos laços e lembranças que Veranópolis me deu, o olhar me perpassa... O olhar de estranhamento nas ruas, no mercado, dos pais da menina que, enquanto criança, só queria brincar com a vizinha nova - eu -, do toque na minha pele oriundo de diferentes pessoas que eu sequer conhecia, os olhos cheios de dúvida e de repente a afirmação: “Que diferente, ela parece de chocolate!” Não questionava, não entendia e muito menos discordava! Repito: eu era só uma criança!

Os anos passaram, meu pai foi transferido novamente para Pelotas e eu conseqüentemente retornei para minha cidade Natal. Aqui, me sentia protegida, e mesmo que subjetivamente entendia minha família como minha casa, onde nela, de

² Poema ao qual me acompanha desde meus primeiros contatos com a dança. O texto na íntegra encontra-se no Anexo M, e tem sua autoria desconhecida. Destaco também, que no poema, a frase originária é **“eis que somos senhores de nossa própria memória”**, ou seja, no gênero masculino da palavra. No entanto, aqui neste trabalho, escolhi trazer a frase através da palavra “senhoras”, uma vez que a discussão da pesquisa se baseia em volta do feminino: da(s) mulher(es).

fato, morava. Meus padrinhos, primos e avós faziam esse papel de casa adjunto de meus pais... assim, eu estava de volta ao lar.

Ao chegar aqui, minha mãe me matriculou em uma escola chamada “Escola de Educação Infantil Turma da Minnie”. Lembro que adorava ir às aulas, encontrar a professora e rever meus colegas, ainda que estes estivessem sempre mudando visto que era uma escola particular, e a evasão de alunos era frequente.

Em um certo dia, após idas e vindas de diversos colegas, uma menina nova entrou para minha turma, e como de costume do senso natural das crianças, o destino/acaso/vida me levou com minhas bonecas até ela, convidando-a para juntar-se a mim e sermos nada além do que crianças. Desta vez, diferente de todas as outras situações que eu já havia vivenciado, recebi um “não” em forma de movimentação com a cabeça e logo em seguida o afastamento. Eu insisti algumas vezes mais, e insisti mais algumas outras somente naquele dia, a negação estava dada, não tinha jeito. Na última tentativa, a negação virou o som mais estranho e ecoou através das seguintes palavras: “Não quero! Minha mãe disse que não posso brincar com coleguinhas **de cor!**” Enquanto criança, não entendia o que de fato ocorria, mas naquele dia descobri que era diferente, porque antes de ser qualquer coisa, eu era a coleguinha de cor.

O tempo foi passando e eu, crescendo. Aos cinco anos, quando meus pais se separaram, perdi a referência de que meu lar era minha família, mas, ao mesmo tempo, comecei a entender a força que era capaz de emergir da mulher. A partir de então, minha mãe estava “sozinha” para me criar e não deixar que nada viesse a faltar.

A partir disso, tanto minha mãe quanto meu pai entendiam como necessidade fundamental a minha aproximação com vertentes que desempenhassem o papel de ocupar minhas infinitas horas livres, a fim de que eu não viesse a perder a essência do ser e me sentir criança, convivendo com outros da minha idade e, ao mesmo tempo, descobrindo minhas potencialidades.

Sendo assim, neste mesmo ano, conheci a ONG Odara³, apresentada a mim

³ Em atividade há mais de quinze anos, o ODARA surgiu após a segunda edição do projeto “CABOBU” em 2000. No evento idealizado por Giba Giba, que homenageava carnavalescos Cacaio, Boto e Bucha, Mestre Batista. A ideia visava grupo de artístico, enfatizando a dança e a percussão. O debate evoluiu e houve a opção por “Odara”, referindo-se a um dos livros da escritora negra pelotense Maria Helena Vargas da Silveira. Atualmente o Projeto é desenvolvido aos sábados, na Escola Municipal Pelotense aberto ao público. **Fonte:** Diário da Manhã, 6 jan. 2017.

através do meu pai, em um sábado exatamente como este no qual eu escrevo as presentes palavras... O mundo desabava em água!

Inclusive, destaco mais uma vez a palavra energia, pois não acredito como coincidência que justamente hoje, ao retomar minhas memórias, o clima esteja tão semelhante ao de dezoito anos atrás, quando tudo começou!

Na escrita de hoje, assumo sem receio de que o Odara, naquele momento, era o passatempo de uma criança, em meio a mudanças físicas, emocionais e pessoais. Entendia que a dança se avaliava pelo gosto estético, ou seja, eu gostava de estar ali, eu me sentia bem, e isso parecia tudo (Figura 1).

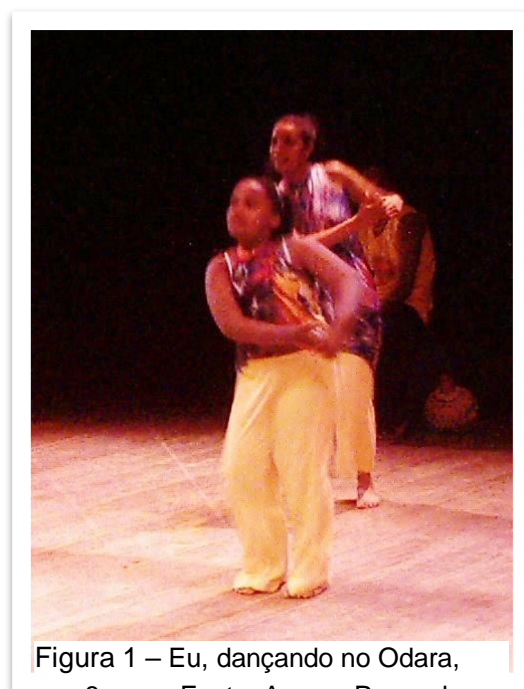


Figura 1 – Eu, dançando no Odara, aos 8 anos. Fonte: Acervo Pessoal

O que começou por passatempo persistiu por sete anos na minha trajetória, os sábados começaram a fazer sentido, o meu olhar sobre a arte do dançar deixou de ser o simples ato do fazer e passou a convidar-me para visitar minha zona de “desconforto”. Sim, desconforto! Porque foi aí onde comecei a fazer-me perguntas sobre quem eu era; comecei a entender questões que perpassavam a minha dança e o corpo, direta e indiretamente; passei a observar as pessoas que me rodeavam e a entender as diferentes maneiras como eu era olhada; pelo toque, pela fala e pela movimentação do outro.

Lembro que todo esse processo, desencadeou a partir de um desafio que me foi dado, em declamar um poema⁴ do escritor *Banduxe Adinimodó*, que continha inúmeros termos e vocábulos difíceis e que eu não fazia ideia de que significavam. Sabia que era algo importante, que falava do negro, falava de escravidão, do Brasil e só! Eu tinha sete anos, e devo ter interpretado o texto algumas muitas vezes dessa exata forma como trago aqui, sem, de fato, entender!

O tempo passou, entendi a necessidade de compreender aquilo que falava, afinal era nítido que ao final de toda apresentação o tal poema havia tocado aqueles corpos da plateia de alguma forma, tendo em vista o número e a intensidade de aplausos que me eram oferecidos, normalmente com o teatro todo em pé e aos gritos!

O entendimento do que estava por fazer, das questões políticas que nós, enquanto cidadãos, estamos implicados simplesmente por sermos o que somos, e toda questão cultural que me atravessava, deram-me uma única certeza: eu e a dança não seríamos mais citados dessa forma – separados – e sim, âmagos integralizados.

Dancei... dancei e encontrei a adolescência! Considero esse período um dos mais peculiares do nosso ciclo vital. Foi a adolescência que me fez reviver a infância, trazendo a hipótese de que eu, ao jogar o dado da vida, havia infinitamente tido o azar de cair na face onde estava escrito: volte ao início do jogo!

As amarguras, preconceitos e pesos que carrego deste período hoje me dão a concepção de que foi o tempo onde eu entendi que:

⁴ Poema na íntegra no Anexo N.

Eu tinha uma cor [...]

Minha cor me fazia diferente:

Minha professora
não gostava de mim,
inclusive não gostava
de negros... assumiu

Meu cabelo era igual bombri!!

A escola não sabia lidar com
o racismo, e o velava
diariamente!

Meu nariz era feio,
era nariz de negrão [...]

Eu era preta igual carvão!

Descobri que eu era **negra, negrinha, pretinha, moreninha,
escurinha, da cor do pecado, mulata café, chocolate [...]**

Enfim, descobri que eu era tudo, ou melhor, que eu era qualquer coisa... Menos, a Naiane que eu sempre acreditei ser! Nessa época, tinha entre doze e treze anos e questionava-me diariamente o porquê de Deus ter escolhido a mim para ser “diferente”, afinal estas locuções elucidadas acima (Figura 2) foram todas dirigidas ou escutadas por mim nesta fase. Questionava Deus, questionava a mim e principalmente o sentido que faria viver em uma sociedade onde eu seria para sempre tratada como a ovelha, literalmente **NEGRA!**

Parecia difícil entender: toda vez que eu adentrava minha sala de aula e enxergava-me ali, sozinha, apenas recebendo a enxurrada de apelidos que me eram dados e que posteriormente desencadearam uma insegurança pessoal substancial.

Ao mesmo tempo, parecia mais fácil (ou menos pesado) quando, aos sábados, em meio a uma explosão de movimentações exaustivas, os sons ecoados do couro do toque no atabaque transpassavam uma única e exclusiva energia para o meu corpo, que juntos pareciam me dizer: **“RESISTE MULHER! TUA ESTRADA É LONGA!”**

E foi mesmo... aliás, está sendo! Longa e cheia de Arte! O decorrer dos anos, revelou o que já estava dado: a Dança, e principalmente as Danças de Matriz Africana, assim como a Cultura Popular, o Folclore, o Carnaval... e esse mundo-todo que permeia tais vertentes... já eram parte de mim!

Nesse percurso, também descobri o carnaval pelo olhar de bailarina, coreógrafa, musa de harmonia, rainha, direção, entre outros cargos, descobri amigos e conhecidos, descobri questionamentos e inquietações, descobri a maioria batendo na minha porta, e, então, descobri a Universidade.

Apesar de amar a dança, minha primeira tentativa para ingressar a Universidade Federal de Pelotas, foi para o curso de Educação Física, visto que a UFPel oferecia o curso de Dança-Teatro e eu receava o ingresso no mesmo, pois não familiarizava muito com esta outra linha, ou melhor, me atrevia a julgar sobre algo que eu não conhecia. No primeiro ano de tentativa, reprovei; no entanto, na segunda vez e também após mudar de curso – visto que agora queria a Dança -, lá estava eu... fingindo saber o que estava por ali fazer!

A partir disso, minha vida foi aos poucos se encaminhando de formas “estranhas” e quando uso esta palavra, refiro-me a maneira como me sentia dentro do curso, visto que por mais que durante toda minha trajetória tivesse minha família – principalmente materna - ao meu lado, dando-me todo apoio necessário em relação as escolhas e desejos, existiam momentos em que o curso não parecia ser, de fato, o meu chão.

Por vezes sentia como se estivesse existindo no meio de diversas pessoas que não fazia a mínima questão de partilhar minha vida e meu dia-a-dia. Além disso, muitas vezes, enxergava a preocupação em tom de suspeita de pessoas que zelavam pelo meu bem, pelo simples fato de eleger a Arte e principalmente a Dança como profissão. Como se estivessem se questionando todas as manhãs: Até que ponto isso vai dar certo?

Logo no primeiro semestre do curso, conheci o professor Thiago Amorim (o qual também me orienta neste trabalho), na disciplina de Pedagogia da Dança I. Em meio a aula, comentou sobre uma Companhia de Danças Brasileiras a qual ele também dirigia e que, por sua vez, estava com data de aula aberta para os próximos dias. Busquei mais informações sobre o assunto, fiz a aula e dia 26 de maio de 2014, tornei-me bailarina da Abambaé⁵ Companhia de Danças Brasileiras. Foi um presente que chegou exatamente no dia do meu aniversário.

⁵ Fundada no ano de 2005, a Companhia Abambaé sempre se constituiu como um local de encontro de amigos para dançarem e levarem o Brasil para outros lugares. Formado por um elenco eclético possibilita aos mais diversos corpos levarem as Danças Folclóricas das diversas regiões do Brasil para o mundo a fora. **Fonte:** Abambaé Terra dos Homens; Sabrina Manzke, 2016. (*vide* referências)



Figura 3 – Aqui, dançando pela Abambaé, no Uruguai. Fonte: Mands Di Martino, 2017

Falar sobre a minha trajetória dentro da Abambaé, faz-me sempre reviver momentos e histórias únicas, em virtude de que fez parte de toda essa minha constituição atual, visto que a alguns anos o Odara me desperta inquietações e a Abambaé chega na e completa-as ainda que alimentando muitas outras. As experiências com a companhia foram inúmeras: viagens internacionais, apresentações, eventos, festivais, todas que de alguma forma enriqueceram minha caminhada e a reconstrução da minha Identidade. Bem como também, ajudou-me neste caminho de formação da docência, na minha maturidade enquanto bailarina, na cena e fora dela, permitindo conhecer pessoas de diversas partes do mundo e ensinando a aprender a respeitar o próximo, principalmente a conviver com tantas pessoas tão diferentes de mim. Ao Folclore e a Abambaé, todo meu amor!

Os anos foram passando e minhas “escolhas” na universidade continuavam a caminhar para o mesmo rumo, visto que por seguinte tornei-me bolsista dos Projetos de Extensão e Pesquisa, o Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK e o OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte, dando continuidade e fomentando

ainda mais meus interesses pessoais em continuar minhas pesquisas sobre o Folclore.

Em 2016, em uma viagem com a Abambaé para o Uruguai - minha primeira viagem artística internacional - conheci Yully da Chaga. Inicialmente, o contato deu-se oriundo por ela mesma, quando pediu para tirar uma foto (Figura 4) com todas as meninas negras do grupo, achei tal ato de um certo estranhamento, visto que não entendia o motivo, inclusive, revisitei memórias nesse momento, porque mais uma vez refleti: “será que em todo lugar que eu for, serei sempre tratada como exótica? Até quando?”



Figura 4 - Dia em que conheci Yully. Fonte: Thiago Amorim, 2016

A foto foi registrada e ao decorrer, foi pedido a ela que apresentasse o fragmento de uma coreografia do *Candombe* Uruguaio, o qual ela representava a personagem *Mama Vieja*⁶. Eu não conhecia a personagem, a história, e muito menos o *Candombe*, no entanto, sentei-me para fruir. Em questão de trinta segundos de apresentação, meu corpo debruçou-se em um rio de lágrimas, as quais tentava controlar e parecia ser ainda pior. Até hoje não consegui explicar o que aconteceu, quando penso em tentar, conluo que vai muito além do que a explicação que nós, encarnados, possamos entender. O momento também não careceu de uma reflexão e sim só do sentir, o qual foi atingido e afetado naturalmente.

⁶ Vide o glossário no início deste trabalho.

A partir deste dia até sua visita a Pelotas, eu e Yully mantivemos contato e interação, de modo que conversamos algumas vezes pela internet, compartilhamos posts e comentários em fotos nas redes sociais, sem muito mais do que isso; até 2017, quando ela veio a Pelotas para ministrar uma oficina sobre a manifestação do *Candombe* Uruguaio (através de uma parceria com do Curso de Dança, Núcleo de Folclore da UFPel, Festival Internacional de Folclore de Pelotas e o Projeto América Unida).

Neste dia, para além da prática corporal do *Candombe*, ela contou-nos um pouco de sua história, da história do negro no Uruguai e da história da manifestação, o que chegou até mim de uma forma muito potente, que imediatamente no dia seguinte, decidi que queria conhecer e entender mais acerca deste tema e deste sujeito, por meio de uma investigação.

Depois desse dia, não foram poucos os momentos nos quais perguntei-me o porquê de, em meio a tantas pessoas, diversidades culturais no meu próprio país, temas e possibilidades, eu escolheria viver essa loucura de me deslocar do Brasil para conhecer uma outra realidade.

Entendo que naturalmente somos movidos a partir de referências - sejam elas boas ou ruins – às quais sempre nos constituem de alguma forma singular. Neste trabalho, quando me propus a refletir e investigar a manifestação e a trajetória de alguém (que, mesmo sem querer, havia me instigado a pensar sobre mim mesma, ao falar poucas palavras sobre ela), entendi - ainda que muito tempo depois - que a partir daquilo que aquele corpo comunicava, havia me transmitido o que em mim estava adormecido de alguma maneira ou, quiçá, apagado.

Durante este trabalho, tenho pensado e refleti muito acerca de noções básicas sobre minha vida pessoal, enquanto mulher, bailarina e negra em uma sociedade opressora e embranquecedora, a qual também não legitima a Arte como cultura/profissão. Quando comecei a escrever este capítulo revivi memórias que tiveram apagadas por muito tempo, talvez por escolha minha em optar (ainda que subjetivamente) omitir de mim mesma aquilo que me fez chegar até aqui. O amor e minha relação de conexão com meus ancestrais através da Arte, foi fundamental, mas o sentimento de inferioridade e impotência perante a opressão diária fazem-me compreender o contexto ao qual estou inserida desde meu nascimento, revivendo em mim a potencialidade de resistência e luta.

Desta maneira, embarquei nesta pesquisa com o intuito de entender um pouco mais deste mundo tão amplo e diverso de culturas em que vivemos. Resistir a partir de todas as experiências que vivi durante minha trajetória dançante, atreladas ao Folclore, fizeram despertar a curiosidade e o interesse em conhecer muito mais sobre esta América Latina que estamos inseridos, e que, no entanto, falamos e refletimos tão pouco, principalmente nós, brasileiros.

Olhar para mim através da perspectiva do outro, e esse outro enquanto Yully, faz-me entender e perceber que apesar das inúmeras diferenças existentes nos distintos contextos, comunicamos através do mesmo meio: **o corpo**. Ademais, entendo que escrever sobre o meu lugar de fala enquanto negra não é só falar de mim, mas falar de milhares de pessoas.

A seguir, apresento uma reflexão extraída de meu Diário de Campo, e a partir desta reconstrução que entendo como começo de uma nova fase na minha vida, convido-os para adentrar o mundo no qual há mais de um ano escolhi para ser o meu encorajamento cotidiano para seguir e resistir:

Sinto que o medo que tive ao subir no ônibus Pelotas/Montevidéu em me jogar para outra realidade se perde quando sentada em um sofá, tomando chimarrão com pessoas que conheço no máximo há um ano, me encontro... me vejo...me reconstruo. (Diário de Campo, 07/01/2018)

Me encontro⁷ porque sei que sozinha nunca estive! Mesmo quando pareceu o contrário, a dança ali estava me mostrando a cada “...cinco, seis, sete, oito!”⁸ que eu era muito mais do que o sistema embranquece(dor) me dizia ser. A força que vinha do meu corpo, nos momentos que parecia não ter mais fôlego para suportar os exaustivos ensaios demarcava a certeza de que sempre somos autores de nossa própria resiliência, de nosso próprio retorno! As vezes caí, as vezes não abri os olhos para o caminho errado que estava prestes a peregrinar, no entanto, em todas estas vezes voltei, mais forte, mais confiante e certa de que nunca algo me tiraria a essência de ser exatamente como Deus houvera me enviado nesta vida!

⁷ Grifo da autora; liberdade assumida para escrita coloquial.

⁸ Expressão referida a medida da linguagem temporal coreográfica, uma vez que o tempo musical acontece com um espaço de tempo determinado, logo, o “cinco, seis, sete e oito” correspondem aos últimos quatro tempos de tal nota.

É uma decisão e uma afirmação dolorida, claro que é! No momento em que te vês única em uma sala de aula com trinta crianças/adolescentes, te vês literalmente sozinha, tendo em vista que ninguém entende o que tu passas, ninguém vive o que tu vives. De qualquer modo, também te vês como uma rocha, daquelas das mais sólidas, inconcebíveis de mover daquele local. Não pelo prazer de permanecer na inércia, mas pela força instalada da ponta do pé ao calcanhar, que não permite que nada lhe tire a vontade de continuar a acreditar na veracidade... na sua veracidade.

Me vejo⁹ porque há muito tempo não me via! E... veja bem... quando falo do “me ver” não me refiro ao me consolidar em frente ao espelho e através da minha aparência, acreditar estar me vendo. “Me ver” implica parar em qualquer lugar, e ter a certeza de tudo que sou, do caminho que percorri e, principalmente, ter orgulho, por carregar em meu corpo cada marca de uma história: a minha história!

Por fim, **me reconstruo**¹⁰ e conluo: Como é bom ter pessoas que despertem em nós esta sensação. Poder fazer do meu corpo o movimento da minha resistência no mundo é com certeza um dos maiores prazeres que desfruto nesta caminhada. As vezes pesa, dói e cansa... sim! Parece não fazer sentido estar aqui a fim de ter de provar todos os dias para os outros e para o mundo o quão importante e digna de respeito és.

No entanto, quando chego neste estágio, onde de fato me vejo como privilegiada (em, por exemplo, ser, entre meus três irmãos mais velhos negros/negras, a primeira a concluir a universidade), impulsiona-me a desejar alcançar o inalcançável, a fim de provar não só para os outros, mas para mim mesma, que a minha cor, o meu nariz, o meu cabelo, enfim, a minha identidade, não me fazem menos nem menor do que ninguém! Sim...SOU NEGRA e me orgulho disso! E que Deus e Povo Espiritual permitam que, na próxima vida, assim eu venha novamente!

⁹ *Idem* nota de referência 7.

¹⁰ *Idem* nota de referência 7.

1 “Entra pra ver, mas tira o sapato para entrar[...]”

Este trabalho começou a partir do meu interesse em sair da minha zona de conforto; entendi como necessário pesquisar outras questões que me trouxessem o inquietamento pelo conhecer.

Ressalto que, pelo cuidado e respeito que tenho com a minha dança (desenvolvido desde muito nova, assim como expliquei no capítulo anterior), retiro meus sapatos em forma de zelo e toque com o natural e energético. Assim como também, presumo o lugar do outro como sagrado e particular; logo, foi necessário despir-me de pré-conceitos e dos meus sapatos para que eu vivesse intensamente esta pesquisa – e ainda esteja vivendo.

Foi com esta cautela e vontade que adentrei nesta investigação, a fim de conhecer tudo aquilo que a partir do momento em que sai do Brasil, estive disposta a viver. Do inimaginável ao óbvio, do mais simples ao complexo... O mundo no qual eu estava me inserindo não era mais só meu, era nosso, e o meu lugar ali era de compreender, ou no mínimo conhecer, os sentidos que estes faziam para aquelas pessoas.

Sendo assim, comecei a pesquisa com uma eminente inquietação (que dialogava com várias outras): Se, e em que medida, as experiências em Danças Folclóricas – principalmente na manifestação do *Candombe* – influenciavam no reconhecimento étnico negro de Yully da Chaga? De toda forma, eu acreditava e carregava como hipótese principal que, sim, a manifestação do *Candombe* na cidade de Montevideu poderia enaltecer e instigar o (auto)reconhecimento étnico de pessoas que tem um envolvimento efetivo nesta atividade.

No entanto, ao decorrer desta trajetória de pesquisa, escolhi redimensioná-la, uma vez que questões logísticas que me impossibilitaram uma imersão maior no campo presencial de estudos, me levaram a orientar a presente investigação para um estudo de caso de caráter etnográfico.

Discutir etnia, e principalmente a questão étnica negra, implica em um vasto espectro de novas dúvidas e atravessamentos, o que, paulatinamente, irei apresentando ao longo do trabalho.

Escolhi dialogar com tal temática por acreditar que o meu lugar de fala, hoje, conversa abertamente com esta proposta, tendo em vista que venho de uma vertente folclórica que me apresentou a um novo mundo, quando nem eu mesma fazia ideia

do tanto que meu corpo poderia absorver daquele momento. Ou seja, considero-me “cria” de uma raiz que muito mais do que me constituir, delineou meus passos e, a partir das possibilidades que me foram dadas, acabei por percorrer caminhos que me trouxeram até este momento: aqui, hoje, agora, enquanto mulher, negra, bailarina e futura Professora de Dança formada em uma universidade pública!

Assim sendo, minhas justificativas para imergir em tal trabalho partiram de compreender e discutir as questões étnicas dentro do campo das Danças de Matriz Africana, posto que, por ser oriunda de tal mundo, tenho esta linguagem como fomentadora do meu reconhecimento étnico negro e, principalmente, como refúgio dos questionamentos e angústias da vida.

Dentro da universidade, considero tal poética a minha resiliência, uma vez que, em muitas ocasiões, até cotidianamente, não sentia que este era o lugar para eu permanecer. A dança, em especial as Danças de Matriz Africana, foi responsável por me manter forte e resistente, uma resistência brotada aqui dentro!

Quando escolhi dialogar com tal tema, encontrei poucos trabalhos que abordassem, especificamente, a questão étnica dentro da manifestação do *Candombe*. O que me fez perceber uma carência científica em grande proporção sob esta linhagem temática e, conseqüentemente constatar também a ausência de pesquisas embasadas e direcionadas para com a Cultura Popular.

A outra justificativa é exclusivamente para/com a Yully, enquanto meu sujeito. Pois, através do toque como a metáfora de um diálogo, ela foi capaz de despertar em mim inquietações tão pertinentes que me fizeram refletir sobre ela, o outro e eu – juntos, somos um; originários de uma mesma força que por anos foi dominada, e talvez ainda seja. Logo, me interessou conhecer esse corpo que, muitas vezes sem perceber, acende em outros corpos o desejo de dançar e viver o *Candombe*, assim como a provocação de aguçar um novo olhar sobre si mesmo.

Nesse sentido, caracterizo este trabalho como uma abordagem qualitativa (MINAYO, 1996) de um estudo de caso etnográfico; que é uma metodologia indicada para “quando a questão de pesquisa for do tipo “como” e “por quê”, quando a preocupação for com a compreensão e descrição do processo” (ANDRÉ 1995, p. 51). Ademais, por entender os atravessamentos presentes e legitimar os métodos etnográficos virtuais como estratégias de pesquisa, trago a Netnografia como aporte para seguimento em tal investigação, acreditando na mesma como “uma nova

metodologia de pesquisa qualitativa que adapta técnicas da pesquisa etnográfica para o estudo de culturas e comunidades emergindo através das comunicações mediadas por computador” segundo Kozinets (2002, p.2 *apud* POLIVANOV, 2013, p. 67).

Enquanto etnógrafa, imergi no contexto da manifestação do *Candombe* assim como na rotina diária de Yully por alguns intensos dias, a fim de desenvolver a investigação e hoje estar na condição de conclusão do trabalho. Além disso, destaco que a caracterização apresentada aqui, efetiva o trabalho integrado à linha de pesquisa chamada “Processos Históricos, Culturais e Políticos” do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. A referida linha de pesquisa objetiva descrever e dialogar sobre a cultura/história de uma específica dança e ou movimento de manifestação.

Sendo assim, apresento como objetivo principal desta pesquisa o de investigar e refletir acerca das possibilidades do (auto)reconhecimento étnico negro de Yully da Chaga no âmbito da manifestação folclórica do *Candombe* Uruguaio. Para isso, trago como objetivos específicos: mapear características específicas da manifestação, mediante um olhar etnográfico; analisar a presença do negro e sua atuação na manifestação do *Candombe* Montevideano; e por fim, observar e descrever práticas culturais do/com o sujeito de estudo (Yully da Chagas) em sua imersão no contexto da manifestação.

Desta maneira, a partir de uma revisão bibliográfica atravessada pela pesquisa de campo, empreendo aqui em uma organização textual cuja escrita aparece dividida em cinco capítulos, apresentados na seguinte disposição:

O primeiro capítulo, intitulado **Percursos Metodológicos: Notas para entender este trabalho**, compreende as escolhas metodológicas usadas durante esta investigação, os trajetos percorridos para o desenvolvimento da pesquisa, bem como algumas análises de dados observadas a partir da imersão no contexto do campo. Para me auxiliar na fundamentação teórica, trago como aporte os seguintes autores: Minayo (1996), Angrosino (2009), Roy (2017) e Marconi e Lakatos (1999).

Sobre uma condição em movimento: identidade, negritude e pertencimento é o segundo capítulo, no qual abordo os conceitos do título e as questões que os perpassam, sendo estas apontadas ao longo da escrita. Em relação aos autores, contemplo: Silva e Soares (2011), Munanga (2003), Bauman (2004) e Hall (2015).

O próximo capítulo, com o título de **O Carnaval Montevideano**, apresenta uma breve contextualização histórica, a fim de subsidiar uma ambientação do que se trata o manifesto popular. Para que em seguida, seja desenvolvida a discussão de maior aprofundamento – o *Candombe* – o qual, por sua vez, está imerso em tal contexto. Os autores que embasam este item são: Curiel (2013), Alfaro (2013) e Jesus (2013).

Logo, no capítulo **O Negro no Uruguai**, traço um panorama sobre os marcos históricos referentes à população negra que chegou ao Uruguai e os modos que encontraram para resistir, através da dança, música e religiosidade. Os principais autores estudados foram: Andrews (2011), Montañó (2008), Varese e Chirimini (2018), Lewis (2011), Somma (2013).

O quarto capítulo, chama-se **O Candombe: Herança e Legado nas ruas de Montevideú**. Neste, é discutido o seu panorama histórico, os personagens, as transições que houvera de sua origem até agora, os elementos e danças. Além disso, exponho o meu olhar enquanto etnógrafa desta pesquisa que, em diálogo com os dados coletados, começam a ser expostos juntamente com uma análise do campo. Os autores que me subsidiam nesta análise são: Ayesterán (1990), Varese e Chirimini (2002;2018), Arrascaeta (1997), Monteserin (2017) e Ferreira (1997; 2011).

“As personagens contam história...” é o capítulo dissertativo que complementa a discussão apresentada no capítulo anterior, elucidando os personagens que compõem a manifestação do *Candombe*. De uma maneira minuciosa, discorro características observadas e pesquisadas sobre cada personagem, dialogando com as ideias apresentadas pelos interlocutores. Os autores que uso como aporte são: Varese e Chirimini (2018), Rabelo (2014), Ayesterán (1990), Curiel (2013).

O capítulo **“El tambor habla, llama y convoca!”**, é destinado para reflexões acerca da presença do *tamboril* e da *Cuerda de Tambores* no *Candombe*, ressaltando a partir destes elementos a importância do negro para o contexto Cultural do país, bem como os principais ritmos que caracterizam a manifestação. Com isso, trago: Carámbula (2005), Ferreira (1997) e Rabelo (2004).

Prosseguindo, apresento **“La fiesta de las Llamadas!”**. Este capítulo traz um panorama sobre as principais expressões da manifestação do *Candombe*, nas quais estive presente. Para isso, descrevo e comento sobre a organização e desfecho dos

desfiles, de acordo com minhas observações durante a pesquisa de campo. Os autores citados são: Rodriguez (2014), Monteserin (2017) e Plácido (1966).

Após transcorrer todas as interfaces do trabalho, trago o capítulo cerne da investigação, destinado ao sujeito de pesquisa: **Yully da Chaga: “Recrear el personaje en mí es como recrear mi historia negra”**. Neste, tenho como objetivo apresentar o sujeito de estudo em sua complexidade, dialogar e apresentar sobre os diversos modos de olhar: dela, com ela, do outro para ela e a minha interpretação perante a isso. Os autores aludidos são: Santos (1983), Bauman (2004), Silva (2007) e Almeida e Cortez (2017).

Por fim, apresento as considerações finais no **Capítulo “Seguindo o Candombear... Rumo às Próximas Danças”**, no qual exponho minhas reflexões e compreensões gerais com a pesquisa, bem como as perspectivas que tenho em relação à continuidade deste trabalho.

Destaco que, em respeito à ética envolvida nesta investigação, foi elaborado um termo de ciência para os sujeitos entrevistados. Garantindo, desta forma, que estivessem cientes da pesquisa ao qual estavam participando e principalmente inteirados sobre o uso de imagem e som/voz. Logo, após o consentimento e assinatura de todos, optei por não omitir e nem criar nomes fictícios, trazendo assim, suas reais identidades. Os termos estão dispostos nos apêndices ao final deste trabalho.

Antes de encerrar esta introdução e permitir que você, enquanto leitor(a), possa debruçar-se neste contexto cultural que com tanto carinho descrevo a seguir, saliento que foi desenvolvido um **glossário** ao início deste trabalho com alguns vocábulos que são pertinentes e talvez muito específicos da manifestação. Sendo assim, optei por elaborar tal instrumento para que todos possam se sentir imersos e, principalmente, entendedores dos principais termos (muitos deles no idioma espanhol) que me propus a aqui abordar.

Desta forma, convido todos a disfrutarem de dada leitura e desejo que quando chegarem ao final, tenham dentro de si um pouquinho de todo amor e respeito que diversos corpos conhecidos e desconhecidos me ensinaram a ter com o *Candombe*.

¡Una buena lectura y a disfrutar... porque hoy es Día de Candombe!

2 PERCURSO METODOLÓGICO: Notas para entender este trabalho

2.1 “Eu precisava buscar, sair do meu terreno...”

O conhecimento é uma apreciação de um observador sobre a conduta do outro, que pode ser ele mesmo. No momento em que se vê isto desta forma, por um lado, descobre-se que o conhecimento é sempre adquirido na convivência.

Humberto Maturana

Já não era mais hora de sentar e esperar que surgisse algo tão motivador que me levasse ao êxtase e me trouxesse outra vez para a realidade. O olho já havia brilhado e tudo já estava, para mim, muito decidido: era conhecer o *Candombe* que eu queria!

O título deste capítulo é intitulado desta forma, pois foi uma das frases as quais retirei do meu Diário de Campo durante meu primeiro movimento, quando sai da inércia e fui viver o que balançava, internamente, meu corpo e minha alma. Tirava-me do chão saber que a partir daquele momento não seria eu, Naiane, e sim, eu, pesquisadora, Etnógrafa, ali; vivendo, percebendo e descrevendo aquele contexto, aquela cultura, aquele outro. Logo, acreditei: “eu precisava buscar, sair do meu terreno...”

Escolhemos para o desenvolvimento desta pesquisa o Estudo de Caso Etnográfico como a caracterização principal desta monografia, partindo por uma abordagem qualitativa a qual segundo Pasqualotti e Portella (2003) dizem ser: “a busca pela compreensão, ‘o como?’, preocupando-se em compreender os fenômenos que se refere ao mundo, os símbolos e significados”, ou seja, a explicação dos meandros das relações sociais, consideradas essência e resultado da atividade humana criadora, afetiva e racional, que pode ser apreendida através do cotidiano, da vivência e da explicação do senso comum. (MINAYO, 1996, p. 21).

A escolha deu-se por considerar pertinente e dialógico com a proposta a qual abarquei desde o início com o trabalho. Além de acreditar na potência e legitimidade que a metodologia aqui adotada tenha para/com a pesquisa científica.

A seleção pelo campo da Etnografia e, principalmente, por este modo de olhar o objeto/sujeito, concede-me a oportunidade de vivenciar outras culturas e realidades, podendo ter esta noção, a partir de minha própria vivência.

A partir disso, considero a primeira ida a campo como crucial para o meu entendimento com método (mesmo que após este processo, não reconheço a Etnografia como método e sim como um modo de perceber o ambiente), uma vez que o meu papel nas comparsas, ensaios, *Llamadas* e etc, era de observar; estar atenta a tudo o que meus ouvidos conseguiram alcançar e, principalmente, descrever o que ambos faziam-me refletir.

Por outro lado, Peirano (2014) diz que a Etnografia não é um método; e sim formulações de teorias a partir deste viés. Já na perspectiva conceitual é “uma maneira de estudar pessoas em grupos organizados, duradouros, que podem ser chamados de comunidades ou sociedades” (ANGROSINO, 2009, p. 16).

Dessa forma, o objetivo é de observar o modo de vida e os costumes habituais de tal povo, ou seja, a cultura. Expressando relações distintas dos signos e símbolos próprios significativos para tal contexto. Assim como Roy (2017) diz em sua obra:

Se a cultura fosse uma ‘coisa’ absoluta, objetiva, ‘aprender’ uma cultura se daria da mesma forma para todas as pessoas, tanto nativos como forasteiros, tanto adultos como crianças. Mas as pessoas têm todo tipo de predisposições e inclinações, e a noção de cultura como uma entidade objetiva, inflexível, só pode ser útil como uma espécie de “muleta” para auxiliar o antropólogo em sua invenção e entendimento [...] (p.36)

Deste modo entendo a posição, a partir, de Etnografia como um modo de ver um contexto, com base no que já experienciamos e temos como “bagagem” em nossos corpos e nossas vivências.

Em complemento, o Estudo de Caso Etnográfico é como estudo cujo o foco centra-se numa organização particular ou em algum aspecto dessa organização [...] os sujeitos são os atores sociais, ou o grupo natural, ou a microcultura: pessoas que interagem, que se identificam umas com as outras e que partilham expectativas em relação ao comportamento umas das outras, ou seja, partilham uma identidade de grupo (BOGDAN;BIKLEN, 1994, p. 91). Neste caso, entendo que nesta monografia, não tenho o foco em uma organização em si, porém, em uma pessoa que interage diretamente com tal contexto.

No entanto, por compreender que, minha coleta de dados também ocorreu no ambiente virtual, caracterizo esta pesquisa, também, com atravessamentos da Netnografia. A escolha por tal método, deu-se porque a distância física implicada entre

mim e Yully acabou por fazer-me refletir sobre como não perder o contato e, ao mesmo tempo, não imergir por grandes períodos no Uruguai, visto que eu estava em período letivo.

Sendo assim, acreditei na Netnografia; Etnografia Virtual, Etnografia da Internet e etc., como um mediador para relação estabelecida para a coleta, sendo este o modo de conviver com meu sujeito de estudo nos períodos em que estive longe.

.[...] Si el uso de las tecnologías visuales ha dado lugar a todo un repertorio de técnicas y 'métodos visuales', la conversión de Internet en un medio de investigación ha llevado a la constitución de lo que se ha llamado 'métodos online de investigación'." (ESTATELLA;ARDEVÓL, 2010, p.5)

Desta maneira, a partir da caracterização, apresento quais instrumentos de pesquisa que utilizei para desenvolver esta investigação e, como eles foram implicados:

Como já falado anteriormente, conheci a Yully, em outubro de 2016, período o qual eu também cursava a disciplina de Metodologia da Pesquisa II. A partir do meu interesse na temática, elaborei um questionário para ajudar-me neste início. Em seguida, durante o processo de orientação expressei o desejo de estudar a manifestação e o quanto tudo que estava passando desde o contato com Yully havia mexido comigo enquanto negra, bailarina e que reconhecia a dança como o fomento da minha ascensão negra.

No final de 2017, na disciplina de Projeto de Pesquisa em Dança, observei que o desejo em desenvolver a pesquisa, só estava crescendo e assim então, decidi confirmar meu estudo. No entanto, o calendário acadêmico encontrava-se irregular, por decorrência de greves e paralisações, o que repercutiu no processo de ida a campo.

Para que fosse possível, hoje, estar com o trabalho pronto, foi necessário antecipar alguns processos, como; a escolha do orientador, a ida a campo e conseqüentemente meu envolvimento com o tema. O que para mim, só agregou e jamais foi visto como um peso a mais.

Sendo assim, ainda na disciplina de Projeto de Pesquisa em Dança (entre novembro e dezembro), desenvolvi um documento para o Colegiado do Curso de

Dança, fazendo a solicitação de antecipação de meu orientador, já que pelas normas da universidade isso só seria definido no semestre seguinte.

Foi necessária esta antecipação, por conta de que as observações de campo teriam também que acontecer neste mesmo caráter – antecipadas - uma vez a escolha em estudar o Carnaval, implicava em participar e observar os ensaios e desfiles, que já estavam para ocorrer nos próximos meses (janeiro e fevereiro).

A partir disso, começou uma longa corrida contra o tempo! Não perdi mais o contato com a Yully, organizamos a viagem, comecei a ser orientada pelo Thiago (já que o Colegiado havia entendido o meu pedido e dado a concessão de obtê-lo), pesquisas via internet mais intensas, e no meio de dezembro, comecei a praticar o espanhol, através de um curso ofertado pelo Idioma Sem Fronteiras na UFPel, onde frequentei até o mês de julho de 2018.

2.2 Sobre a Etnografia

Por entender que a metodologia escolhida difere o modo como lidamos com os corpos e o ambiente, optei por aqui apresentar um panorama das diferenças encontradas por este contexto.

Em minhas duas idas a campo, convivi diretamente com Yully, enquanto meu sujeito. Observei e senti suas emoções, conheci aquele corpo na cena, ouvi o som que o chão fazia quando a *Mama Vieja* dançava, e principalmente aprendi a conviver; com alguém que por mais semelhante que pareça ser, é humano e detém de características distintas das minhas.

O estar presente e fazer parte daquele contexto, deu-me outra relação de entendimento acerca da manifestação, da rotina de Yully, dos contatos desenvolvidos por ela e etc., deu-me a clareza de algumas situações que só foram percebidas por conta da rotina diária que vivíamos. Fez-me assimilar a “importância do contato, das expressões faciais, do olhar e da comunicação gestual” (GROTH;FERRABOLI, 2009, p.10) que juntos, revelam muito!

Percebi nela, uma pessoa que por mais axé que contenha em sua vida, em muitos momentos, deixa-se balançar por situações que fogem do seu controle, fazendo com que aquela mulher cheia de força e determinação, se converta em um abismo de insegurança.

A experiência de viver diariamente com Yully, fez-me compreender a linguagem expressa em nosso corpo constantemente, uma vez que, esse corpo que somos fala, grita, chora e reage sem pronunciar uma palavra.

Foram 17 dias imergidos naquele contexto. Dezesete dias que aprendi a compreender a hora de falar e a hora de silenciar; afinal, não eram todos os dias que ela estava disposta a ser “observada”.

Entendi, que por mais que Yully resista para afirmar que a dança é parte de sua vida, ela só resiste. Porque quando a via entrar em cena, via uma gigantesca mulher se transformar em uma gigantesca força, emanando verdade – e talvez sua maior verdade!

A Etnografia me diz para: olhar, ouvir e escrever, para estar presente no campo, para viver aquele contexto, conhecer aqueles signos. Eu, digo que ao olhar o outro, eu olhei para mim; ao ouvir o som da dança da *Mama Vieja*, eu ouvi o som mais resistente que já houvera escutado; ao aqui descrever tudo que vivi, renovei-me e também entendi, a dança como minha maior fonte de persistência.

Penso que para Yully, a dança é vista como um motivador nas relações sociais que estão implicadas em sua vida, visto que a maioria das pessoas que gritavam por ela na rua, conheciam Yully: a *Mama Vieja*. É este contato dela com o movimento que a torna hoje, grande referência para história da manifestação, que fomenta a relação com o outro e coloca o próprio corpo em pesquisa.

Ressalto, que não haveria outra maneira de desenvolver esta pesquisa, que não fosse presencialmente. As bibliografias deram-me um grande aporte, no entanto, a relação corporal com aquele todo, me fez entender muitas coisas, assim como também, não generalizar a partir de um olhar específico. Afinal, o estudo do mesmo contexto de um nativo e o não nativo, tem muitas diferenças.

2.3 Sobre a Netnografia

O meio virtual é um lugar reconhecido como aproximador de relações, uma vez que eu, por exemplo, não perdi quase nenhum momento cerce da vida de Yully neste um ano de pesquisa, mesmo estando em outro país. No entanto, o contato virtual nos limita de muitas coisas. Eu apresento ao outro aquilo que eu quero, e ele vê de mim, aquilo que ele interpreta. Goffman (1999, *apud* GROTH;FERRABOLI, 2009, p.4)

explica que gestos revelam atitudes internas das pessoas, sendo este apresentado, na internet, através da escrita, abreviaturas e novos significados, dando ao usuário, o poder de controlar o que deseja mostrar ao outro.

Nessa pesquisa, alguns fatores implicavam neste contato, como o idioma, por exemplo, visto que nas idas a campo, era possível me expressar por mímica, dança e etc., quando a comunicação se tornava difícil, por conta de termos muito nativos, desconhecidos tanto por mim, quanto por ela (em relação a mim). Porém o ambiente virtual nos limita, muitas vezes nas expressões podendo também ser entendida de forma errônea.

Eu e Yully, mantivemos sempre um diálogo muito aberto, conversávamos sobre tudo, e mantínhamos contato por diversas redes sociais. Porém, percebi com esta investigação, algo muito cultural e que, de alguma maneira, apareceu de um modo bem marcante em nosso contato: diferente de nós brasileiros, os nativos Uruguaios são muito introvertidos e cautelosos com o que falam.

Sendo assim, a internet por mais que tenha sido um meio de comunicação que muito aproximou eu e Yully também serviu para perceber que este ambiente afastava não só corporalmente, mas também sentimentalmente. Por vezes, tinha a sensação que estava incomodando-a, por conta das respostas tão objetivas que me eram dadas.

Por outro lado - assim como a Etnografia – a Netnografia me ajudou muito a compreender momentos de escolhas, onde eu preferia não dar seguimento a um determinado assunto (muitas vezes, específico para o trabalho), por perceber Yully em um dia não tão favorável. Afinal, sou ser humano tanto quanto ela... e foi necessário entender estes momentos.

As experiências vividas me fizeram compreender que estudar a relação do outro para/com o mundo é um tanto complexo, principalmente quando esse outro não faz parte do nosso contexto habitual, onde podemos vê-lo, conversar e tocar a todo momento.

Dessa forma, entendo como necessário que saibamos não avançar “o sinal” e acabar por tornar-se um peso para o sujeito estudado, mantendo sempre presente a ética e a legitimidade da pesquisa que estamos a representar.

Logo, entendo que, diferente da Etnografia, a Netnografia ao mesmo tempo que me apresentou a um vasto vocabulário de opções de contato, também me delimitou o olhar para situações pontuais.

Yully tentou sempre manter-me mais informada possível, enviando links, vídeos, fotos e outros meios de compreensão da manifestação, porém, reconheço a internet como um lugar gélido, que por mais homogêneo que pareça ser, instala uma lacuna, um vazio entre os corpos.

2.4 Desbravando o Campo de Estudos

É importante entender o contexto onde se realizou a presente investigação e, para tanto, compartilho aqui o percurso de imersão no campo de estudos onde foi desenvolvida a pesquisa etnográfica:

No dia 4 de janeiro, subi no ônibus Pelotas/Montevidéu e ali tudo começava. Talvez e provavelmente já havia começado antes, no entanto, meu entendimento da responsabilidade a qual cabia-me, estava começando naquele momento.

Nesta primeira viagem, permaneci por exatos 13 dias, onde visitei comparsas, fiz entrevistas, observei os ambientes aos quais a manifestação perpassava, conversei com diversas pessoas, viajei para departamentos vizinhos de Montevidéu, ministrei uma oficina de Danças Afro Brasileiras em uma comparsa e principalmente convivi com Yully, uma vez que me instalei em sua casa durante todo este período.

Para este processo, utilizei de alguns instrumentos metodológicos, que me ajudaram a recolher os dados, a fim de que posteriormente fosse possível fazer a análise. Sendo assim, comecei pelas entrevistas semiestruturadas (MARCONI e LAKATOS, 1999) a fim de que ambos, tanto eu – enquanto etnógrafa - como o entrevistado, pudessem emergir em total extroversão durante o diálogo. Adjunto deste instrumento, agreguei registros áudio visuais (gravadores de voz e imagens/filmagens), para que seguidamente fossem feitas as transcrições e análise dos dados.

Prosseguindo, adentramos com a observação etnográfica, a qual no caso desta monografia se caracterizou por um papel de observador como participante, o que segundo Angrosino (2009) é um processo de aprendizagem por exposição ou por envolvimento nas atividades cotidianas ou rotineiras de quem participa no cenário da

pesquisa”, auxiliando a maneira de olhar para os signos e símbolos impregnados no fazer do sujeito.

Além disso, ao decorrer dos dias, dialoguei com outro instrumento, que me arrisco a nomear como um dos meus melhores amigos na investigação; o Diário de Campo. Este, é “o instrumento mais básico de registro de dados do pesquisador. Inspirado nos trabalhos dos primeiros antropólogos que, ao estudar sociedades longínquas, carregavam consigo um caderno no qual eles escreviam todas as observações, experiências, sentimentos, etc., [...] é um instrumento essencial do pesquisador”. (VÍCTORA, 2000, s/p).

Foi nele que compartilhei minhas mais diversas relações; descrevia o local, as sensações, o que eu observava, o que escutava, o que imaginava a partir daquilo que estava perante meus olhos, enfim, foi o lugar onde depusitei-me durante todos os dias que estive imersa nesse novo “lar”.

A partir disso, iniciei minha coleta de dados em uma entrevista com o atual presidente da Comparsa *Zumbaé*, (uma vez que era nesta comparsa que Yully era partícipe no momento) Anibal Pintos. A entrevista aconteceu na segunda vez em que eu estava indo no ensaio da comparsa, tendo em vista que preferi desenvolver uma observação inicial para posteriormente me envolver com as entrevistas.

A conversa foi interrompida diversos momentos, pois era dia de ensaio e a sede da comparsa é localizada em sua própria casa, no entanto, acredito que por mais breve e pontual que tenha sido o contato, consegui obter êxito na conversa.

Além disso, saliento que foi neste mesmo dia em que Anibal me apresentou ao seu pai, Aquiles Pintos, onde obtive e desenvolvi a conversa que trago nos capítulos posteriores, como um relato de observação.

No dia seguinte, viajei para *Ciudad del Plata*, onde lá segui com a coleta através da entrevista com os(as) interlocutores(as) Gustavo Verno e Lúcia Pintado. A escolha por entrevista-los deu-se pela questão de serem alunos de Yully e terem mais convívio em relação ao processo de aprendizagem do *Candombe* para/com ela, pois a mesma começou a ministrar oficinas através do projeto ao qual Gustavo Verno é diretor – *Encuentro Internacional de Folclore e Arte Popular América Unida*. Ambas as entrevistas aconteceram em suas casas, em ambientes calmos onde nenhuma intervenção implicou no andamento do contato.

Já no dia 13 de janeiro, ao acompanhar a Yully na observação do ensaio de *Zumbaé*, desenvolvi a seguinte entrevista. Desta vez, com a *Mama Vieja* mais antiga da comparsa, Dora González. A escolha da mesma deu-se primeiramente por ela ser negra e meu foco durante a primeira saída a campo, primava conversas com pessoas negras e partícipes da manifestação, ademais que justamente por estar a mais de 14 anos interpretando esta mesma personagem e na mesma comparsa, também foi um pretexto para tal comunicação.

Assim como na entrevista com Anibal, eu e Dora também desenvolvemos a conversa no interior da sede de *Zumbaé*, no entanto, ela pediu para que deixássemos o máximo a sós possível fechando todas as portas que davam acesso ao ambiente.

Posteriormente e após passar muitos dias, desenvolvi minha entrevista com a irmã de Yully, Maria Inés da Chagas Cabrera. Minha escolha por entrevistar tanto ela quanto a Yully quase nos últimos momentos antes de voltar para Pelotas, partiu do entendimento de que eu estaria mais à vontade e habituada ao contexto, após conhecer tantos outros locais e pessoas, assim como, mais à vontade com ambas, visto que “as entrevistas são uma extensão lógica da observação” (ANGROSINO, 2004, p.61).

Sendo assim, desenvolvemos a entrevista na sala da casa de Maria Inés, em um momento em que Yully havia saído. A conversa foi muito tranquila, em silêncio no ambiente como um todo, o que permitiu um bom prosseguimento da comunicação.

Já a última entrevista foi com o próprio sujeito de estudo, Yully Fabiana da Chaga Cabrera no dia 17 de janeiro. Desde o início a mesma se pôs muito nervosa, antes mesmo de ligarmos a câmera estava inquieta e perguntando se seria muito difícil o que eu iria lhe perguntar.

No entanto ao começarmos, ela foi se acalmando e a conversa ocorreu muito fluída e sem interrupções. O local escolhido foi na sala da casa, exatamente onde também havia desenvolvido a entrevista com Maria Inés.

Salienta-se que durante os 13 dias os quais estive no Uruguai, todos contabilizei como coleta de dados, tendo em vista que os momentos onde não estava por desenvolver as entrevistas também faziam parte deste processo, uma vez que a observação participante foi destaque de tal investigação. Camargo (2011) legitima este tipo de instrumento, dizendo que para a descrição etnográfica, a técnica da observação participante direta vai fornecer elementos e informações para o

desenvolvimento da “experiência próxima” do pesquisador com o sujeito, para a construção da análise etnográfica, ou seja, a aproximação e a impregnação do etnógrafo em tal contexto, a partir dos signos e significados da comunidade estudada.

Destaco que dentre todas as entrevistas que estavam previstas em meu cronograma de viagem, apenas uma foi negada. Uma vez que havia um interesse grande em conversar com a coreógrafa do *Cuerpo de Baile de Zumbaé*, que também era negra e participe da comparsa a muitos anos, visto que é membro da família Pintos. No entanto, após duas tentativas de contato presenciais, a mesma pediu por não ser entrevistada pois não se sentia à vontade.

Desta maneira prossegui com o levantamento dos dados, retornando a Montevideu em uma segunda ida a campo, ocorrida de 8 a 13 de fevereiro de 2018. Meu objetivo nesta imersão, foi de conhecer as *Llamadas Oficiales*, me aproximar ainda mais do meu sujeito de estudo e observar os signos elementais do *Candombe* nesta nova atmosfera – o Desfile das *Llamadas Oficiales*.

Todavia, destaco esta viagem como o primeiro desafio motriz o qual passei nesta vivência enquanto pesquisadora, uma vez que eu já estava em aulas na universidade e estava indo somente para ver os desfiles e logo retornar.

No entanto, como de hábito, quando chove, as *Llamadas Oficiales* não acontecem e são transferidas de um final de semana para o outro (nunca para o dia seguinte) logo, se isso ocorresse eu teria de voltar a Pelotas sem ver nada, e possivelmente não conseguiria voltar na outra semana, tendo como justificativa principal a questão financeira.

Todos os meios de comunicação do Uruguai já anunciavam o possível cancelamento, porém, eu estava por viajar em duas horas. Sendo assim, conversei com Thiago, enquanto meu orientador, confirmei com a Yully a possibilidade de transferência, e juntos chegamos à conclusão de encarar a incerteza.

Fui durante todo trajeto Pelotas/Montevideu averiguando previsão do tempo e novas notícias acerca do assunto que a imprensa liberava, mas, perdi o sinal no meio da noite e apenas rezei para que tudo desse certo.

Ao chegar em Montevideu no dia 8 de fevereiro pela manhã (era o primeiro dia de desfile), Yully me encontrou e disse que o concurso daquele dia estava confirmado, porém o do dia 9 (que era o dia que ela desfilava) só seria decidido mais tarde, uma

vez que a previsão do tempo era de muita chuva. Assim como um dos jornais do Uruguai anunciava:

Ante la posibilidad de lluvias para este viernes 9 de febrero, día del desfile de las Llamadas, las autoridades del departamento de Festejos y Espectáculos de la Intendencia de Montevideo mantendrán en la tarde de este miércoles una reunión con representantes de la Asociación Uruguaya de Candombes (Audeca) y de Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (Daecpu) para evaluar la situación. (Fonte: El Observador Uruguay)

A confirmação oficial do cancelamento só saiu no final do dia 8 de fevereiro (quinta-feira), quando já estava por acontecer o primeiro dia de desfiles. Foi um misto de terror e alívio ao mesmo tempo, pois primeiro veio o choque de que haviam sido canceladas e logo em seguida, o alívio de que haviam transferido para o dia seguinte (10, sábado).

Hoje, vejo que só passei a viver aquela viagem após estas informações, pois por mais solucionável que parecia ser, a única coisa que passava em minha cabeça, era de que tudo havia se perdido e eu teria de esperar mais um ano para fazer a investigação, pois não existiria a possibilidade de falar sobre algo, sem vê-lo no ato de sua maior expressão.

Destaco, que estes dois momentos principais de coleta, também foram demarcados por outros pontos, relacionados a visitas em diversos contextos que dialogam com o tema principal da investigação, assim como já descrevemos anteriormente. Para isso, trago algumas fotos abaixo as quais representam alguns destes momentos:



Figura 6 - Eu e Maria Inés, no ônibus da comparsa *La Dominó*. Fonte: ROSA, 2018



Figura 5 - Observação na *comparsa Mi Morena* no ensaio dia 11 de janeiro. Fonte: ROSA, 2018



Figura 8 - Segundo dia das *Llamadas Oficiales*. Eu e Yully; 10 de fevereiro. Fonte: ROSA, 2018



Figura 7 - Desfile de *comparsas* na *Ciudad de la Costa/Uruguai* dia 12 de fevereiro. Fonte: ROSA, 2018



Figura 10 - Observação no ensaio da *comparsa Zumbaé* dia 10 de janeiro. Fonte: ROSA, 2018



Figura 9 - Eu e integrantes da *comparsa Reencontro* do *Departamento de Duranzo*, dia 7 de janeiro. Fonte: ROSA, 2018

Paralelamente a todos estes acontecimentos, no dia 10 de fevereiro, um dos dias das *Llamadas Oficiales* (o dia que foi transferido), ao ir observar a organização da *comparsa Zumbaé* para o desfile, fui solicitada por Maria Inés para ajudar nas maquiagens do quadro da *gramilla*, tendo em vista que haviam poucas pessoas para desempenhar tal papel e possivelmente não conseguiriam terminar a tempo hábil do desfile.



Figura 11 - Eu pintando uma das integrantes da comparsa *Zumbaé*. Fonte: Yully da Chaga, 2018

A minha função era pintá-los a fim de torná-los *lubolos* (brancos pintados de “negros”), tendo em vista que de 12 integrantes, apenas 4 eram negros. Sendo assim, tratei logo de começar e assim fazer parte daquele processo como um todo.

Foram mais ou menos cinco horas caracterizando um por um, a cor se dava através de duas barras compactas – uma preta e outra marrom –, que ao entrar em contato com a água formavam uma pasta. Com a esponja era necessário umidificar um pouco em cada cor até que atingisse o tom mais próximo da “pele negra”, o que ao meu ver, acabava por parecer muito mais um intenso bronzeado.



Eu pintando uma das integrantes da comparsa *Zumbaé*. Fonte: Yully da Chaga, 2018

Optei por destacar este acontecimento entre as observações, pois quando fui convidada para ajudar, pensei que acabaria prejudicando meu próprio trabalho, no entanto, ao passar daquelas cinco intensas horas ali, refleti que não haveria outra forma de estar mais íntegra em tal contexto que não fosse experimentando-o. Foi a partir deste momento que pude aproximar-me melhor dos integrantes da comparsa, conversar, entender como algumas coisas acontecem e principalmente como cada um reagia ao final da pintura ao se ver enquanto representações de negros.

Quando terminava e eles se olhavam no espelho, escutava frases como: “*Por Dios, soy negra!*”, “*mira que me quedé bronceada*”, “*que hermosa color, me gustaria ser así*”, entre outras expressões, assim como também observei pessoas que ao olharem-se, fizeram caras de espanto e tentavam discretamente tirar um pouco da tonalidade que apresentavam estar. Considero que estes foram uma minoria, um ou dois. No entanto, observar tais reações era sempre o de melhor nesse movimento.

Logo, entendo e percebo que a coleta de dados presencial foi crucial para desenvoltura de tal pesquisa, no entanto, a continuidade dada através do recurso da etnografia virtual também foi um grande subsidio para o encadeamento final da investigação, uma vez que a vinculação destas “metodologias” com o aporte teórico e as observações, abarcaram em um contexto de apreciação dos fatos apresentados.

Apresentado o capítulo da metodologia desta pesquisa, seguem, a partir daqui os capítulos mais dirigidos à reflexão teórica e de análise etnográfica do campo de estudos, a partir dos diferentes dados coletados e demais informações que atravessam a presente investigação.

3 SOBRE UMA CONDIÇÃO EM MOVIMENTO: IDENTIDADE, NEGRITUDE E PERTENCIMENTO

Identidade é algo em processo, permanentemente inacabado, e que se manifesta através da consciência da diferença e contraste com o outro, pressupondo, assim, a alteridade. Ou seja, “o sujeito se constrói a partir de marcas diferenciais provindas dos outros”. Assim, a identidade é sempre construída em um processo de interação e de diálogo que estabelecemos com os outros.

Viviane Barboza Fernandes & Maria Cecília Cortez Christiano de Souza

A primeira reflexão teórica a que me proponho neste trabalho trata de um tema bastante caro para mim. Neste sentido, proponho-me a discutir no atual capítulo um dos temas norteadores e impulsionadores desta pesquisa, tratando de uma ideia geral sobre o que é Identidade e mais especificamente Identidade Étnica Negra. Tal reflexão entende que, ainda, para muitas pessoas, este tema ainda é tratado como um tabu ou então pouco reconhecido/compreendido, resultando em certo preconceito com o estudo e entendimento de dada temática ou generalizando-a ao senso comum.

Sabe-se que Identidade vai muito além do que o próprio nome possa suscitar. Por vezes, há a compreensão de certa ideia de imobilidade, de ser algo fixo e ter isso como dado. Neste estudo, a partir das leituras empreendidas e segundo o que penso e acredito, defendo a noção de que não somos algo e sim estamos algo - constantemente. Dessa forma, destaco o termo e a concepção de Identidade como exemplo fidedigno de tal compreensão, uma vez que não a concebo mediante a perspectiva de “trocas de Identidade” e, sim, processos identitários aos quais nossas vivências e experiências nos instigam a passar, fazendo-nos pensar sobre redescobrimientos e reafirmações.

Entendo que a reafirmação de nossa Identidade, naturalmente torna-se mais aceitável e entendível, quando temos algo para ajudar-nos a compreender, como por exemplo, os diálogos sobre questões étnicas. Tendo em vista que quando falo ou escuto abordarem o tema Identidade Étnica Negra, coloco-me a refletir sobre como é isso para a sociedade em que vivemos: Será mesmo que ela (sociedade) entende da mesma forma que nós, negros e negras, a entendemos? O quanto o seu auto reconhecimento, ou então, o não reconhecimento é capaz de influenciar no decorrer da sua vida? Estas questões permeiam o meu dia-a-dia há alguns anos e, em especial, após meu ingresso na universidade, oportunizando a reflexão diária sobre o tipo de educadora que estou me tornando.

De todo modo, quando me coloquei a buscar sobre tal tema, nas redes virtuais e bibliográficas, observei que a mídia, principalmente, tem uma tendência de equivalência muito presente e apresenta-nos enquanto nação como um “lugar de todas as cores” ou país de “todas as raças”, entre outros termos. De qualquer maneira, eu, enquanto negra e pertencente a este lugar de fala, questiono tais colocações. Além disso, afirmo que, por mais miscigenados que sejamos, a realidade passada e vivenciada por mim não dialoga com tais afirmações.

Também destaco termos que contemporaneamente vem sendo discutidos como reflexo de posicionamentos preconceituosos. Como o termo “raças”, uma vez que a sua utilização, em muitos momentos, o limita por senso comum ou é abordado erroneamente, como na afirmativa “somos todos de uma única raça humana”.

Na perspectiva de Silva e Soares (2011), o termo *raça* é uma herança de um período colonizador que primava por entender a população por diferentes tipos de “raças humanas”. Deste modo, era entendido que ao referir-se aos negros que haviam sido escravizados, a hegemonia acabou por classificá-los como outro tipo de raça. Ou seja, uma caracterização entre “raça superior” (brancos) e “raça inferior” (negros), na qual a segregação legitimava a “raça superior” como grupo dominante.

Ao analisar os dados apresentados até aqui, entendi que este modo de pensar acerca do termo “raça” não se extinguiu, tendo em vista que ainda está presente e reverbera em muitos discursos. Por outro lado, há uma concepção errônea em relação ao termo, através da qual a “raça” é determinada a partir de uma fundamentação pautada pela aparência – cor de pele, cabelo, formato do nariz e etc. – ou seja, o estereótipo/fenótipo.

Em suma, entendo que o termo *raça*, ainda que herdado de um período histórico passado, continua sendo utilizado de forma preconceituosa para diferenciar o grupo dominante do dominador.

A invalidação científica do conceito de raça não significa que todos os indivíduos ou todas as populações sejam geneticamente semelhantes. Os patrimônios genéticos são diferentes, mas essas diferenças não são suficientes para classificá-las em raças. O maior problema não está nem na classificação como tal, nem na inoperacionalidade científica do conceito de raça. Se os naturalistas dos séculos XVIII-XIX tivessem limitado seus trabalhos somente à classificação dos grupos humanos em função das características físicas, eles não teriam certamente causado nenhum problema à humanidade. Suas classificações teriam sido mantidas ou rejeitadas como sempre aconteceu na história do conhecimento científico. Infelizmente, desde o início, eles se deram o direito de hierarquizar, isto é, de

estabelecer uma escala de valores entre as chamadas raças. O fizeram erigindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Assim, os indivíduos da raça “branca”, foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor clara da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, etc. e conseqüentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra mais escura de todas e conseqüentemente considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e portanto a mais sujeita à escravidão e a todas as formas de dominação. (MUNANGA, 2003, s/p.)

Em contraponto, por conta das transformações da sociedade, há uma discussão contemporânea que compara e converte a expressão “raça” para “etnia”, uma vez que esta não carrega consigo a mesma ideia referente às diferenças nas características biológicas (genéticas ou fenotípicas) entre populações.

Fazendo uma analogia, sabe-se que no mesmo período em que foi cunhado o termo “raça”, diversas nações da África - vulgo etnias – atravessavam, obrigatoriamente, um vasto Oceano para servirem como mão de obra escrava. Logo, ao falar em África, falamos de algo muito extenso. Por mais que se remeta ao mesmo continente, temos diversas peculiaridades, com rituais, idiomas e costumes distintos. Ou seja, etnias diferentes, oriundas de tantas Áfricas (OLIVEIRA & AZENHA, 2016). Neste sentido, Silva & Soares (2011) trazem:

Estudiosos confirmam que os africanos foram retirados de seus grupos de origem e colocados na condição de escravos, como se eles não tivessem origem, leis, direitos e deveres nas suas nações em África. A aculturação dos negros foi um processo em que os colonizadores tentaram provar, para a obtenção de poder ideológico e econômico, que além da superioridade de seu grupo sobre o grupo dos africanos (ou egressos de África), o indivíduo que partilhasse de qualquer elo consanguíneo ou cultural do grupo dos dominados era menor, isso tanto do ponto de vista religioso, psíquico mental, linguístico, social e biológico. (p.106)

Já a palavra Etnia é originária do termo grego *ethnos*, que aponta: “é o que entendemos não só como um conjunto de pessoas da comunidade. É o pertencimento do grupo, independente dos laços consanguíneos e a construção de ações coletivas” (SILVA & SOARES, 2011).

Com isso, é possível perceber que falar de Identidade exige uma grande cautela, visto que, o processo de empoderamento e apropriação conceitual, é complexo e desafiador. Para isso, Hall (2015) explica:

O próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre as alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentadas. (p. 8)

Para o autor, o sujeito de hoje não mantém uma Identidade fixa, essencial ou permanente, uma vez que a mesma é construída historicamente e não biologicamente, a partir de nossas vivências, experiências diárias e principalmente os sistemas culturais que nos cercam.

Outrora, a Identidade e o processo de apropriação da mesma não estão interligados somente àquilo que somos ao nascermos e por definições biológicas. Por outro lado, ela é configurada em acordo com as escolhas que fazemos para nossas vidas; nas tarefas diárias que desenvolvemos ao longo de nossa história, permitindo-nos a transformação a cada ápice de atravessamentos de nossas trajetórias. Por exemplo: não é regra que eu ao nascer negra, cresci entendendo, reafirmando e me constituindo enquanto tal. Isso foi um processo! Assim como está sendo e será durante todo meu ciclo vital.

Acontece que, a partir das relações que desenvolvo com os mais distintos locais e pessoas, passo a me perceber de alguma forma. O outro sempre acaba por germinar algum questionamento em nossas reflexões, seja ao pertencimento ou ao não pertencimento ou a aquele *habitat*.

Bauman (2004) discute, através do conceito de “modernidade líquida”, que a Identidade na contemporaneidade é algo transitório, que faz um sujeito agir de diferentes formas em diferentes lugares, mas apontando que estas distintas formas constituem o todo. Além disto, argumenta que o “pertencimento” e a “Identidade” não são fatores levados intactos do início ao fim da vida, como uma rocha que nos mantém presos a aquele mesmo lugar por todo tempo.

A partir dessa perspectiva, entendo que o fato de mudarmos e refletirmos acerca de nossa Identidade permite que possamos nos conhecer e entender mais sobre nossa cultura, nossas raízes e principalmente sobre nós mesmos.

Ressalto que vivemos em uma sociedade que (assim como falado anteriormente) segregou, há muito tempo atrás, a “raça branca” e a “raça negra”, como

raça superior e raça inferior, respectivamente. No entanto, ao refletir sobre o lugar ocupado pelo negro na sociedade atual, deparamo-nos com situações críticas, onde estes ainda recebem menos em seus empregos pelo simples fato de serem o que são: negros. Uma sociedade que, atualmente, mata milhares de jovens negros nas periferias das grandes metrópoles do nosso país, apenas porque a cor da sua pele é um indício de que sim: “ele poderia ser suspeito de qualquer crime que viesse a ocorrer, logo, é melhor prevenir”. Sendo assim, o que me faria, de fato, querer reconhecer-me enquanto negra, ou então, ter orgulho daquilo que ao me olhar no espelho, já estava dado?

Reconheço que, durante muitos anos, meu processo de constituição de Identidade esteve em uma constante variável, estagnava e voltava; e assim eu vivia sempre em busca daquilo que a sociedade, da qual me considero parte, também impunha: o embranquecimento.

Em muitos momentos, assumo, o peso quase foi maior para este lado, visto que é muito difícil reconhecer-se/assumir-se quando tudo à sua volta diz o contrário. Em muitos momentos, fui impulsionada para uma busca do pertencimento mais fácil e menos doloroso, tentando aproximar-me daquilo que é imposto como padrão na sociedade e ofuscando o fato de ser negra.

Nesse sentido, Bauman (2004) diz que a “ideia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa”, ou seja, algo que vamos buscar durante toda nossa vida; porém, enquanto não nos aceitarmos, de fato, como somos, a busca pelo pertencimento tornar-se-á vazia. Por mais que, visualmente, eu esteja pertencendo a algo neste momento, o meu interior está “despertencendo” a tudo, inclusive a mim mesma.

Entendo que as experiências que me permearam até hoje, os encontros e reencontros que a dança me apresentou, e em especial as Danças de Matriz Africana foram os principais motivadores – silenciosos – para a formação da minha Identidade e de minha negritude. Não enquanto condição de ser/estar negro e, sim, de pertencer integralmente a tal grupo. Ainda que perpassando por diversos momentos, grupos e lugares, foram estes múltiplos contextos que me constituíram e gradualmente continuam me formando. Em diálogo com isso, Candiotto (2017) diz que:

A dança é um processo de construção identitária da mulher negra e o seu reconhecimento como pertencente a um grupo social. Pretendo lançar um olhar para os elementos históricos e contribuir para a percepção da beleza negra como um corpo que dança entrelaçado por memórias e culturas, recuando na história da África [...] (p.2)

Por conseguinte, ao tratar de um conceito mais específico sobre Identidade Étnica Negra, debruço-me em outro ponto crucial que também está implicado na questão norte deste trabalho desde o seu “nascimento”, visto que o dizer-se e reconhecer-se negro está envolto totalmente por este conceito de Identidade discutido até agora. Para isso, trago Coelho (2014) que explica:

O que chamamos de identidade negra é o resultado do processo em que o indivíduo se torna negro no dia a dia, pois a sua construção identitária é um desafio diário, acontece conforme seu modo de vida, seus hábitos, seus grupos de pertencimento, sua família e suas escolhas. Também estão na construção do ser negro aspectos como o enfrentamento aos preconceitos e aos dilemas históricos, que somente aquele de pele negra pode sentir na carne. (p. 22)

Considero e entendo que o “ser negro” é um processo longo, que percorre anos e anos em nossa sociedade, e que, atualmente, está submerso em nossa contemporaneidade de uma maneira intrínseca, dialogando diretamente com aquilo que fazemos e da forma como nos vemos, onde vivemos e etc., sendo, conseqüentemente, para alguns, um processo simples e mecânico, enquanto para outros, se configura como uma árdua jornada de luta, resistência e resiliência diária.

Outra questão importante a que o trabalho se propõe a refletir, é sobre quão importante torna-se o nosso reconhecimento, a partir de forças que outros corpos podem nos transmitir, uma vez que, por saber que a Identidade é efêmera e ao mesmo tempo singular, desperta-me a seguinte inquietação: qual é a probabilidade da ascensão do meu processo identitário, enquanto sujeito, ocorrer após eu conhecer ou perceber outra pessoa?!

Quando conheci Yully, não estava em um momento de questionamentos. No entanto, o “ser eu” estava em segundo plano, uma vez que as coisas passaram a ocorrer em minha vida de forma muito mecânica, sem sentir, ou me fazerem refletir. Porém, hoje, quando me vejo aqui, falando de quem sou, do que vivo, do meu povo, da minha verdade, faço a mesma pergunta que minha mãe, ontem à noite, fez enquanto jantávamos: **“Nai, o que te fez pesquisar isso?”**

Eu ri, e respondi: “Eu também não sei, mas sei que era para acontecer!”. Depois de alguns minutos - talvez pela décima vez - comecei a refletir novamente sobre a pergunta dela, e concluí que talvez eu não encontre, agora, uma resposta que me direcione a um caminho verídico e explicativo, à uma resposta final.

De qualquer maneira, percebi que a transição pela qual estou passando, após o começo desta pesquisa, trouxe-me de volta para minha estrada. Por mais que há alguns anos houvera errado o caminho, estava na hora de retornar! E não só isso, também era hora de ajudar outras pessoas a este ponto: voltar. A pesquisa me mostrou que estava na hora do reencontro comigo mesma, com meu povo, com minhas origens. De conversar com o outro tão semelhante e tão diferente, e ver-se em cada detalhe... E, a partir disso, concluir: “não estou sozinha!”.

Inês Coelho, em sua pesquisa, ao falar sobre o processo de reconhecimento que o indivíduo perpassa durante sua trajetória de vida, diz que o sujeito está inteiramente ligado a motivações desencadeadas nos diferentes espaços, entendidas como “molas de inspiração”. Bem como também discute a questão de que, naturalmente, interligamos este processo a construção variante de nossa Identidade, a qual se constitui a partir de nossos contatos, experiências e relações.

[...] a formação da identidade pessoal dos sujeitos está vinculada à experiência de reconhecimento, isto é, somente no momento em que um indivíduo se vê em outro indivíduo é que esse toma conhecimento de suas particularidades e de sua própria condição enquanto sujeito. (COELHO, 2013, p.114)

Por fim, concluo este capítulo – se é que é possível concluir algo que não pede uma conclusão – percebendo que, por mais simples que pareça ser este “retorno” e processo de “volta” para/consigo mesmo, os pesos e desapegos tornam-no muito mais complexo que o de simplesmente “ir”. Por outro lado, observo que é possível torná-lo mais agradável quando, conosco, carregamos pessoas que, assim mesmo como Inês diz, projetem em nós a função de uma mola que nos alavanca a cada tropeço, em busca daquilo que de fato somos, ou estamos!

Em suma, vejo que a resposta para a pergunta de minha mãe está nesse caminho, de resiliência entre mim e a Yully, por nós, e por todos.

4 O CARNAVAL MONTEVIDEANO

Montevideo inventa un carnaval que a su vez la reinventa. La articulación entre ambos fenómenos es fascinante y, después de casi dos siglos, hoy sigue oficiando como eficaz vehículo para la producción y la reproducción de un relato uruguayo.

Milita Alfaro

O presente capítulo tem como objetivo apresentar e dialogar com as perspectivas obtidas acerca do Carnaval de Montevideú. Destaco que não tenho este tema como meu objeto principal de pesquisa, visto que minha intenção e principalmente imersão, foi em apenas uma das suas vertentes e não em sua integralidade e diversidade. Assim, debruço meu olhar e minha escrita mais específica em um capítulo posterior, abarcando no presente uma visão mais abrangente de tais percepções obtidas através das observações de campo, em diálogo com a literatura referencial do assunto.

Sendo assim, começo esta passagem com um breve panorama sobre a festa popular do carnaval, caminhando, logo em seguida, para o estreitamento da conversa em busca do tema central da pesquisa – o *Candombe* Uruguaio.

Introduzo este diálogo embasada por Curiel (2013), o qual diz que as manifestações implicadas no Carnaval Uruguaio são como produtos do conjunto de diversas correntes migratórias herdadas, em grande maioria, dos europeus e dos africanos. Estas, ao chegarem no Uruguai, acabaram por sofrer múltiplas modificações culturais em seus corpos, rituais e concepções, sendo transpassados por uma amálgama de cores, danças, música, gastronomia, entre outros aspectos. Consolidaram-se posteriormente situações de distanciamento de suas essências originárias através de mútuas influências.

A partir desta migração, diversos ritmos e diferentes culturas agregam o país, transmitindo uma ideia de polissemia de diversidades, principalmente europeias e africanas. Em meio a esta pluralidade, destacam-se alguns representativos dos festejos de rua no carnaval Uruguaio, como a *Murga*, *Humoristas*, *Parodistas*, *Revistas*, *Candombe* e as Escolas de Samba. O primeiro festejo reconhecido como carnaval no país foi a *Murga*, que Curiel (2013) relata que, por ser descendente da Europa, foi a primeira a expandir-se, sendo vista com uma maior aceitação pela sociedade.

Alfaro (2013) diz que inicialmente o carnaval da capital era reconhecido como verídico arquétipo da barbárie, onde a população em geral de Montevidéu vivia durante três longos dias de violentas brincadeiras e três longas noites de fruição nos bailes de mascarados que ocorriam em clubes sociais.

La fiesta era entonces sinónimo de tres días de verdadera locura: gritos, risotadas, desenfreno gestual y verbal, parodización de los símbolos de poder, suspensión temporaria de las reglas del trabajo y de las jerarquías, relativización de roles merced a las reencarnaciones y metamorfosis que habilita el disfraz... Tales fueron algunas de las claves de aquel carnaval que los contemporáneos definieron como "heroico" y que remite a los excesos de un juego "bárbaro" y nivelador. Como síntesis de aquellas jornadas, basta evocar los baldes y latones de agua cayendo a torrentes desde todas las azoteas de la ciudad, y las feroces guerrillas en las que nuestros antepasados echaron mano a una variada gama de proyectiles, cuanto más contundentes mejor. (p. 6)

Em suma, podemos dizer que o carnaval da "barbárie" ao qual o autor se refere seria análogo ao que também passou com o processo identitário de nosso carnaval brasileiro, uma vez que seu primeiro movimento também foi pelo viés de ocorrências como essas, assim como Jesus (2013) explica:

Considerado o primeiro modo de expressão carnavalesco no Brasil, o Entrudo chegou ao país no século XVII, importado, segundo Mello Morais filho, dos Açores e, de imediato, teve aceitação por parte do público brasileiro. No início não havia nem música nem dança, mas muita correria, perseguições, sujeira e violência, merecendo por parte das autoridades rígido controle e até ocasiões de proibição. (p.70)

Posteriormente a isso, e após diversas transições e adaptações aos novos períodos, o carnaval barbárie acabou modificando-se paulatinamente, e resultando, após alguns anos, na festa que se vive hoje. Em Montevidéu, isso se deu a partir da aparição de "comparsas e agrupaciones", as quais pouco a pouco modificaram o conteúdo apresentado na festa popular.

La transición del Carnaval responde a un gran proceso de imposición de modelos europeos de orden y modernización sobre una turbulenta ciudad portuaria. Se buscaba modificar las prácticas de barbarie y las prácticas culturales africanas eran consideradas el centro. Sin embargo, em lugar de eliminarlos, em Carnaval moderno acabó incorporando los ritmos y las canciones provenientes de África como la parte central y más popular de la tan esperada festividade anual. (VARESE; CHIRIMINI, 2017, p. 18)

Atualmente, o carnaval em Montevideu é aberto pelo *Desfile Inaugural*, o qual abarca todas os conjuntos (*agrupaciones*) representativos do carnaval e também os carros alegóricos e as intituladas *reinas* (rainhas). Uma semana depois, é dado o início do período carnavalesco mais esperado pela população montevideana. São as conhecidas “*Llamadas Oficiales del Candombe*”, que levam milhares de pessoas durante dois dias aos bairros *Sur* e *Palermo*

Cabe ressaltar que após o ano de 2009, a UNESCO¹¹, ao reconhecer tal manifestação como *Patrimonio Inmaterial de la Humanidad* – fez com que o movimento deixasse de ser um espólio considerado apenas pelos descendentes da diáspora negra, passando então a ser “de todos”, transcendendo assim em uma fomentação da cultura e referência na afirmação étnica, assim como apresentamos no próximo capítulo.

Por outro lado, o Carnaval Uruguaio tem a característica de perdurar por diversos dias, o que o faz ser considerado **o maior carnaval do mundo**, sustentando sua duração por quarenta dias consecutivos, entre aparições em Tablados, *Llamadas Oficiales* e *Teatro de Verano*¹². Sua expressão é demarcada do final do mês de janeiro ao meio do mês de março.

A fama dada a tal manifestação e principalmente o seu longo período de duração ocasiona em uma aproximação de referências com a contemporaneidade de outros países, visto que a cada edição são agregados inovações e elementos que os mantem imersos em um processo de resistência para/com a Cultura Popular.

Entendo que para dialogar com a temática deste capítulo não faltam materiais, conceitos e transições. No entanto, justifico a breve ambientação, tendo em vista que meu foco maior não seja o carnaval como um todo, mas sim a relação do *Candombe* neste contexto.

¹¹ Sigla da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

¹² *Teatro de Verano Ramón Collazo* é o nome dado a um espaço ao ar livre, situado em Montevideu, em que anualmente acontecem os concursos de *Candombe* dentre uma vasta programação de outras atividades. Algumas pessoas dizem que o espaço é considerado o **templo do carnaval de Montevideu**, tendo em vista que existem *agrupaciones* dos mais distintos gêneros que ensaiam o ano todo, a fim de concorrer no *Teatro de Verano*.

5 O NEGRO NO URUGUAI

[...] el mismo cuerpo que se retorció bajo el peso de la caña de azúcar, o de los barriles de ron o agua, o de años y años de lavandería en las orillas de los ríos, el mismo cuerpo que trabajaba contra su voluntad, sin recibir salario alguno y bajo una dureza sin igual, enfatizaba, a través de la danza, una noción distinta de sí mismo.

Georg Reid Andrews

Início tal reflexão discorrendo sobre alguns séculos atrás, quando, através do *Rio de la Plata*, milhares de negros africanos, trazidos forçadamente, chegaram ao Uruguai por volta do século XVIII. O seu destino era trabalhar como escravos na região e, mais especificamente, na capital Montevideu, onde o índice de imigrantes foi ainda mais alto.

Oscar Montaña (2008) afirma que a mão-de-obra escrava foi operada não somente na capital, mas também nas zonas rurais, onde os negros acabaram por ter uma condição de vida ainda mais precária, assim como a população de etnias africanas, que chegou a 30% durante o período escravocrata, deixando, através de suas forçadas produções, grande acúmulo de patrimônio, redundando no fortalecimento da capital. Todavia, as informações relacionadas à porcentagem de africanos que residiam em Montevideu não são fixas e nem precisas, já que documento algum registrou a ocorrência.

A população negra que residiu na Capital Montevideana e nas Fronteiras com o Brasil foi instalada na região para apenas um fim: o trabalho. O objetivo visava uma exploração de homens e mulheres em atividades como serventes, agricultores, guardas de faróis, artesãos, entre outras ainda mais drásticas e desgastantes. Juan Antonio Varese e Tomás Oliveira Chirimini (2018) afirmam em seu livro *“Candombe”*: *“No hubo lugar adonde los negros no llegaron y no hubo actividad que no aprendieran.”*

Nesse mesmo sentido, entende-se que as pesadas implicações de trabalho eram destinadas às mulheres, tendo em vista que, por este período, ainda prezar a imagem da mulher como frágil, era corroborativa a ideia de que as árduas tarefas acarretariam em um tempo de vida menor. Além disso, eram vistas como objetos de manobra e de sexo, sendo abusadas e maltratadas sexualmente pelos seus *“amos”*, os quais, para nós brasileiros, entende-se como os seus *“senhores”* ou *“donos”*.

Montaña (2008), entende que esta é a fidedigna herança que Montevideu esconde, visto que ao decorrer dos anos, a construção e edificação cultural

influenciada pela raiz africana e seus descendentes foi desassociada, sendo entendida como sucessão da cultura europeia, já que esta ainda era um modelo para o período colonial.

Este fato é notável nos atuais dias, como o exemplo das *comparsas*, quando em grande suma não abordam a história e origem da manifestação em meio ao contexto onde estão inseridas, perdendo, diariamente, a representação e a originalidade que ainda restou de um período tão massacrante.

Marvin A. Lewis (2011), apresenta a hipótese de que, atualmente, o *Candombe*, ao tornar-se algo vislumbrado para o comércio, reverbera em um afastamento brutal de sua origem:

Cuanto más se aleja el candombe de la norma negra hacia la ideología étnica del blanqueamiento, más cómodos se sienten los uruguayos con la imagen que proyectan al mundo como sociedad sin influencia africana discernible. (p. 59)

Neste mesmo contexto, ele também faz uma referência ao escritor Isidoro de Maria (1888) que diz que o *Candombe*, desde sua concepção no Uruguai, foi considerado diferente para os brancos e para os negros. Enquanto para os brancos o *Candombe* era apenas um simples espetáculo, para os negros era considerado um ritual de seus ancestrais. Logo, problematiza-se a possibilidade dessa distinção ser um resultado da mercantilização da cultura negra, o que também associo como decorrência de um período de décadas de silenciamento e opressão que reverbera até os atuais dias.

O período escravagista no Uruguai, assim como em outros diversos países da América Latina, foi marcado pela transferência, da forma mais brusca possível, de homens e mulheres de diversas regiões do Continente Africano, uma vez que corpos, costumes e idiomas diferentes, passaram a imergir neste contexto. No entanto, apesar das tragédias, dores, pesos e silenciamento que o período se debruçava, a história do povo negro nunca deixou de encontrar-se em meio a tambores, danças e alegrias (SOMMA, 2013, s/p). Alegrias essas entendidas como o único modo encontrado para rememorar o cerne de suas vidas, uma vez que, ainda que existisse uma esperança em retornar ao seu continente, em algum momento, todos aqueles que aqui chegavam - e quando me refiro aqui, falo de América Latina - sabiam que ao seus não voltariam mais. Pelo menos não em matéria/corpo!

Em seu livro, Lewis (2011), diz que foi em 1946, quando o escritor José Roberto Suárez (1946), escreveu e publicou um poema (que se acredita ser um dos primeiros

poemas a tratar de tal manifesto), que através da tenuidade e leveza, explanava a verdadeira tristeza escondida em cada fragmentação do dançar do *Candombe*. Suárez trouxe, entre a brandura da poética e a crueldade do período apresentado, a realidade da dança negra, onde complementa o pensamento proferindo: *“la voz poética, es una máscara, un disfraz que esconde los verdaderos sentimientos de los artistas.”*

*“...Una danza...
Que en los días de bonanza
Era expresión de alegría
que bailaba con ternura
que sólo él comprendía...”*

(Fragmento do Poema de Suárez - 1946)

A máscara a qual Suárez se refere está nas entrelinhas da *“bonanza”* que nunca existiu, uma vez que todos os dias eram dias de trabalho e de luta para resistir. Acreditando que por mais que houvessem desfiles pelas ruas, onde cada grupamento de escravos, dispostos em cortejo, levavam seus rituais por meio empírico, transmitidos pelas danças e músicas (ecoadas dos tambores). A *“expresión de alegría”* cessava ao ter de retornar para casa de seus *“amos”* e suas inesgotáveis tarefas, perfazendo uma fissura e um rastro de grandes proporções em uma história de um povo que nada para *“os outros”*¹³ devia, fissura essa *“que sólo él comprendía.”*

Com base nesse diálogo inicial, entro na questão cerne deste capítulo, onde abarco a partir de um olhar, sob o viés da dança, em uma abordagem etnográfica. A ideia é de discutir e primordialmente conhecer o mundo que cerca uma das manifestações populares de maior visibilidade para com a Identidade Nacional e Cultural do Uruguai.

Desta maneira, posteriormente a chegada e ambientação dos novos rumos que a vida dos, agora denominados, *“esclabos afro-uruguayos”* tomaria dali em diante, o próximo passo dado neste processo histórico, desencadeou através da necessidade encontrada pelos negros em reaver e aproximar-se de suas raízes, uma vez que a influência cultural presente no *“novo ambiente”* tornava a convivência envolta de um distanciamento de suas origens e implicando na adaptação cultural do novo momento que estavam por passar já há algumas décadas em Montevideu e arredores.

Sendo assim, após uma longa passagem temporal, são criadas as salas de nações, o que segundo Luis Ferreira (1997) seriam como espaços organizados por

¹³ Termo relacionado no texto ao grupo dominante deste período.

cada nação ou tribo africana em um caráter de associação que previa ações relacionadas a discussões próprias de tal povo, como o exemplo das possibilidades de melhoria de vida do escravo. Além disso, o objetivo das salas era de promover um fomento no apoio social e cultural ao negro, consolidando uma condição de vida no mínimo, plausível, nesta nova concepção de lar ou Novo Mundo.

Manuela Rodríguez (2006) complementa a informação sobre esse período através da perspectiva que as salas de nações também eram espaços onde eram praticados os rituais religiosos, permitindo que os negros, ainda que de forma branda e de resignação, reconstruíssem e materializassem o seu sincretismo de acordo com a cultura de cada tribo/nação; corroborando, conseqüentemente, em um local de forte expressão de dança, música e religiosidade.

Ressalta-se, dessa maneira, que a centralização dos africanos em cada nação, dava-se por afinidade de crenças, idioma, costumes e etc, o que reverberou posteriormente na criação dos *conventillos* e, logo, na definição dos diferentes tipos de “*toques madre*”¹⁴ do *Candombe*:

[...] la fuerza que residía e irradiaban las salas de nación, y de hechos tan importantes —aunque no tan comunes— como los casamientos de «esclavos» o «libertos», se iba edifi cando la resistencia cotidiana, concreta, con que se lograba la sobrevivencia en el día a día. Las situaciones límite eran sobrellevadas con el canto, la danza, la relación con sus deidades y la mínima vida marital que se les permitía. (FREGA; CHAGAS; MONTAÑO; STALLA, 2008)

Segundo Varese & Chirimini (2018), era comum que as salas de nações instalassem suas sedes em antigos casarões, localizados ao redor (na costa sul) de Montevideú, denominado por *Paseo del Recinto*. Local que durante todos os domingos continha suas ruas ocupadas com os mais distintos toques e danças de *Candombe*, provenientes de práticas e rituais africanos realizados no interior das salas de nações durante os dias da semana. Logo, o *Paseo del Recinto*, tornava-se a atração da capital, visto que pessoas das mais diversas classes sociais visitavam e apreciavam a conhecida “festa dos negros” já que na época somente estes, poderiam sair às ruas para “*candombear*”¹⁵.

¹⁴ Vide o glossário no início deste trabalho.

¹⁵ Vide o glossário no início deste trabalho.

Los domingos el Paseo del Recinto era una verdadera romaría, en donde las niñas de distinguidas familias de la sociedad iban acompañadas por sus padres, familiares y ganales pretendientes. Todos concurrían a disfrutar la fiesta de los negros en la costa sur. Fueron constantes paseanderos del Recinto ilustres hacendados, políticos, hombres de letras y jenarcas de la época. (p. 11)

Outra característica das salas de nações, foi a prática habitual de eleger o Rei e a Rainha para representação de grupo, tendo em vista que só poderiam ocupar tais cargos, o escravo(a) mais velho(a) de cada nação.

Por outro lado, Marcela Monteiro Rabelo (2014) destaca que nem todos os escravos descendiam da mesma tribo africana (uma vez que, bem como falamos anteriormente, o ambiente aqui mencionado agora era ocupado por África(s)), resultando em uma interdição para criação das salas de nação quando, alguma tribo era representada por uma minoria de descendentes. Desta maneira, criaram-se as *confradías* (MONTESERIN, 2017, p. 55), cujas características - diferente das salas de nação - eram organizadas e dirigidas pela igreja católica onde somente atos religiosos poderiam ser praticados.

A fim de possibilitar uma maior ambientação acerca do tema, trazemos Rabelo (2014), que destaca alguns pontos importantes relacionados ao papel das *confradías*:

[...] faziam parte destas confrarias as amas que eram obrigadas a acompanhar suas donas nos cultos católicos. Entretanto, apesar do caráter opressor destas instituições, os escravos encontraram nelas formas de cultuar seus deuses sincretizando os santos católicos *San Benito* e *San Baltazar*, configurando este espaço como um importante instrumento de resistência para os escravos, onde se resolviam situações pontuais e muitas vezes negociava-se a liberdade de algum deles. (RABELO, 2014, p.37)

Entendo que o período ao qual me refiro nestas últimas passagens, fora uma importante marca da história para a Identidade Nacional do país. Além disso, deliberava o início de uma longa jornada de cultura, dança e música.

Ainda, percebendo que, a opressão estivera diretamente ligada a todo processo, apreendo também um possível início de autonomia - ou tentativa - já que conseqüentemente, acabaria por resultar em vastas conseqüências. Outrora, também se entende pelo período onde o negro começou a implantar sua cultura e seu processo Identitário na memória do país, mesmo que silenciosamente.

6 O CANDOMBE: Herança e legado nas ruas de Montevideú

Danzar no es solamente hacer gestos. Es dotar al espacio con una posibilidad de imágenes precisas, de volúmenes armónicos, en un tiempo y un ritmo coherentes con la proyección de la luz y sombra que cae con el acento del propio cuerpo. Y esta ley la cumplen con ejemplar rigurosidad los danzantes folk del candombe afroporteño.

Lauro Ayesterán

Com este capítulo, pretendo explicar e discutir a concepção e as noções mais específicas sobre o *Candombe*, a partir das idas a campo realizadas durante o processo desta monografia e das diversas referências teóricas estudadas no processo. O objetivo que tenho é de que, em diálogo com os autores, seja possível apresentar as principais ideias e corroborar, de alguma forma, para as pesquisas acerca da cultura popular dentro do âmbito universitário.

Dessa forma, começo contando-lhes que Juan Julio Arrascaeta (1997) explicou que, na sua visão, o *Candombe* não é e nem nunca foi simplesmente uma dança, mas sim uma forma artística que ajuda a definir a Identidade Nacional Étnica do país do Uruguai, onde deixou marcado na história da escravidão a luta pela liberação através de um ritual que vincula “*los hablantes a la mítica patria africana*”. Bem como Monteserin (2017) também diz que “*el candombe aparte de ser una forma de resistencia de la comunidad contra la hegemonia o contra situaciones adversas, también se trata de una arma de defensa de la identidad y del espacio de la performance.*”

Já partindo para um olhar mais científico, relacionado ao tema principal do estudo e sua etimologia, Andrews (2011), indica que a nomenclatura correspondente à função do *Candombe* aparece somente por volta do início do século XIX, em um jornal na cidade de Montevideú, o qual informou sobre as festividades¹⁶ promovidas pelas salas de nações que aconteceriam nos próximos domingos e feriados. No entanto, ao buscar outras definições para a palavra, percebi que muitos autores e concepções bibliográficas dialogam de formas inerentes.

Sendo assim, escolhi por trazer algumas possibilidades, a seguir, para que ao decorrer do texto, se possível for, desenrole uma compreensão mais aproximada do que, originariamente, provenha a etimologia:

¹⁶ Grande festa, ato de comemoração normalmente religiosa ou cívica.

Logo ao começar a pesquisa, a primeira definição que encontrei, foi do músico e historiador Ferreira (1997), em seu livro “*Los tambores del Candombe*”, onde, após conhecer as outras possíveis compreensões, entendi que a dele é um pensamento abrangente para as mais diversas origens:

Candombe designaba entonces las ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen. (p. 6)

A seguir, me deparei com a concepção apresentada por Ruben Carámbula (1995) que, diz:

El término es genérico para todos los bailes de negros: sinónimo pues, de danza negra, evocación del ritual de la raza. Esta voz, surgió probablemente de la onomatopeya rítmica, característica de la selva. Su espíritu musical trasunta las añoranzas de los infortunados esclavos, que de súbito se vieron transplantados a América, para ser vendidos y sometidos a duras faenas. Eran almas doloridas, que guardaban incurables nostalgias del solar nativo, y buscaban liberarse con la danza. (p. 13)

Já o olhar de Montaña (2009) é apoiado na concepção de Néstor Ortiz Oderigo (2007), o qual aborda a denominação, a partir de sua etimologia, da seguinte maneira:

Palabra derivada del prefijo “ka” de Ndombe (negro) del idioma Kimbundu, rama de las lenguas bantúes que se hablan en el Congo en Angola y en distintas zonas de Sudáfrica (MONTAÑO, 2009, p. 30).

É importante ressaltar também que Oderigo (2007) complementou seu pensamento, dizendo que para ele o *Candombe* é um gênero popular uruguaio que se torna uma peça ou uma obra musical cuja melodia é acompanhada ritmicamente pelos tambores¹⁷.

Transcorrendo historicamente esta linha do tempo - desde o início ritual do *Candombe* -, entende-se que a prática da manifestação desempenhava sua maior potência entre o período do Natal e o Carnaval, partindo do pressuposto que neste espaço de tempo está implicado o dia 6 de janeiro, conhecido nacionalmente como o *Dia de San Baltazar* ou *Dia de los Reyes*.

De acordo com Lauro Ayesterán (1990), o motivo que leva o dia 6 de janeiro a ser tão significativa para o folguedo, é desencadeado a partir da religiosidade

¹⁷ Ao decorrer do texto, será disposto um subcapítulo que fará alusão e explicações diretamente sob tal elemento.

sincretizada pelos negros no período escravagista, sendo a religião a única esperança que lhes fazia resistir e lutar contra a desumanidade imposta.

Foi em *San Baltazar* e no santo negro *San Benito de Palermo* que os negros mantiveram a legitimidade do arsenal de sua fé e, exatamente por essa crença que através de um cortejo¹⁸, levavam o som dos tambores e a intensidade das danças africanas para as ruas de Montevideú sempre nos dias 6 de janeiro. De toda forma, Gustavo Goldman (2008) explica que:

En la documentación disponible aparecen claras diferencias entre las dos: mientras que la devoción a San Benito de Palermo aparece relacionada casi exclusivamente a actividades de la cofradía dentro de la iglesia y al culto católico, la devoción a San Baltazar incorpora otras instituciones externas a la iglesia (las salas de nación) y prácticas que parecen tener una vinculación con imágenes de africanidad que alimentarán a un catolicismo popular. (p.12)

Enquanto etnógrafa desta pesquisa, percebi em minhas primeiras idas a campo a diferença existente entre os dois polos festivos: *San Baltazar* e *Llamadas Oficiales*, uma vez que a discrepância visual é nítida, relacionando com a leveza e naturalidade encontrada em um dia e a intenção de transformação e influência política no outro. Resultado de um sistema propiciante para o país, visto que hoje, a manifestação é vista como atração turística efetiva para o Uruguai.

A prática do *Candombe* e as devoções em dias e datas festivas é uma característica encontrada até hoje nas ruas de Montevideú, principalmente no 6 de janeiro, uma vez que, por mais que a evolução histórica de tal folguedo se encaminhe para o distanciamento de sua raiz, o movimento de manifesto e a devoção ao *San Baltazar* ainda são marcas mais destacadas do ato na data mencionada.

Ainda dentro deste processo de transformação da manifestação, Ayesterán (1990) explica que houve um período ao qual o *Candombe* foi perdendo suas referências e aos poucos foi deixando de ser visto e praticado nos mais distintos espaços. Washington Gularte (1993) nomeia esta passagem como “*la desaparición del candombe*”, tendo em vista que a fase sucedia e conversava com o mesmo período ao qual havia sido decretado definitivamente a abolição da escravatura no Uruguai, onde as guerras e enfrentamentos acabaram resultando na morte de muitos negros, segregando conseqüentemente a organização e a sua prática na segunda

¹⁸ O cortejo tem como concepção transmitir a ideia de uma fila de pessoas que acompanham procissões e/ou romarias nas ruas promovendo uma sociabilidade. (OLIVEIRA, 2014)

metade do século XIX. Assim, a liberdade dada aos escravizados teve uma vasta consequência, a partir do momento em que a troca pelo documento de liberdade era dada com a concessão dos negros de integrar-se ao exército, servindo como frente para as guerras e batalhas.

Outro fator que corroborou com o declínio da manifestação foi o infeliz resultado do período escravagista. Varese & Chirimini (2018) consideram ser este o período onde as más condições ofertadas aos negros ocasionaram diversas mortes em virtude de doenças contraídas e pelo avanço descomunal de idades de alguns “libertos”.

Partindo então desse ponto de vista, Lewis (2011) distingue três diferentes fases na constituição histórica da manifestação, sendo configuradas da seguinte maneira: A **primeira fase** é caracterizada como a mais autêntica de dada manifestação, quando o *Candombe* era reconhecido pela renovação dos laços culturais africanos, realizado todos os domingos nas ruas de Montevideu. Gularte (1993) também legitima este período mas acrescenta que identifica a primeira fase como a mais secreta, onde a dança africana praticada no ritual religioso do *Candombe* só era conhecida pelos praticantes iniciados em suas nações, através do típico e popular toque do tambor, a fim de executar suas danças africanas como *la calenda*, *la bámbula*, *la chica* y *la semba*, as quais tradicionalmente teriam sido as principais desencadeadoras da manifestação.

Logo após, a **segunda fase** é nomeada por Lewis (2011) como “*época del sincretismo africano y europeo*”, por consequência de ter sido o período marcado por um grande número de miscigenações interculturais, realizando uma amálgama de danças africanas e danças europeias, adaptando e adicionando elementos coreográficos de divergentes origens, “*es precisamente donde se ‘forma el Candombe’ como expresion afro-oriental’.*” (2011, p.58).

Outro marco importante deste período é o início do aparecimento dos *conventillos*¹⁹ (localizados nos bairros Sur, Palermo e Córdon) os quais, após o término das salas de nações serviram de moradia para os agora, afro-uruguaios e também de espaços para a realização a manifestação.

Podemos afirmar sin duda, que una de las mayores escuelas del candombe se concentraba en los famosos conventillos. Esta escuela diferente a tantas otras conocidas popularmente, era espontánea e intuitiva. No existía un profesor propiamente dicho y el aprendizaje se realizaba por contagio del

¹⁹ Vide o glossário no início deste trabalho.

ambiente en que vivían. En el conventillo han vivido grupos de personas y sus descendientes. En algunos casos se han agrupado gran cantidad de negros por centenas de años. (Gularte, 2011, p. 35)

Em suma, ressalta-se que explicação mais compreensível que se entende para este momento é que agora as nações já não eram mais compostas e praticadas somente por etnias africanas, ou seja, o *Candombe* passava por mais uma metamorfose, a que segundo Carámbula (1995) demarca para ele o período mais significativo dentro da evolução histórica do folguedo, uma vez que foi a partir de tal passagem que a manifestação começou o seu processo de aculturação.

Por conseguinte, a **terceira etapa** é consolidada como a fase do “*Candombe actual*”, que ocorreu após o declínio da manifestação, desaparecendo com a estrutura principal desta grande festa. Varese & Chirimini (2018) discorrem sobre este período como uma etapa de mudanças na configuração da manifestação, onde os jovens que já nasceram libertos optaram por, a fim de esquecer a tristeza que seus antepassados houveram sofrido, abandonar as práticas habituais de seus povos e reconstruí-las posteriormente, embasando-se nos costumes e danças europeias, “*se oscureció su significado ritual y permaneció como una ceremonia vacía, un simple remedo del pasado*”.

A criação e crescimento das comparsas foi um grande marco para tal mudança, uma vez que, segundo a perspectiva de Ferreira (1997), a estrutura organizacional destas está em processo há mais de um século, como forma de sincretismo cultural africano e europeu. As *Comparsas de Negros y Lubolos*²⁰ foram criadas e desenvolvidas dentro dos *conventillos* inicialmente, sendo posteriormente levada às ruas de Montevidéu, desenvolvendo também novos personagens (*Gramillero*²¹ e *Mama Vieja*) por sucessão dos Reis e Rainhas já existentes nas salas de nações.

Deste modo, considero importante salientar que o processo de aculturação, nomeado por Carámbula (1995), ocorreria de forma mais intensiva quando no período em que se passa a ditadura no país, os *conventillos* são demolidos, fazendo com que os habitantes e referências daqueles locais passassem a viver em diferentes bairros tanto de Montevidéu como arredores. Logo, a dispersão dos sujeitos, acabara por difundir a tradição da manifestação, tendo em vista que o processo de aprendizagem

²⁰ *Lubolos* é o nome usado para referir-se as pessoas brancas que se “pintam” de negros para desfilarem nas comparsas.

²¹ *Vide* o glossário no início deste trabalho.

passou a ser disseminado entre qualquer pessoa. Monteserin (2017) explica que existe a hipótese de que a destruição dos *conventillos* tenha sido um possível agravante para o início do esquecimento de parte da história afrodescendente, uma vez que estes ainda eram espaços *“de reunión y vida cotidiana de la comunidad, el lugar donde crecieron los afrodescendientes y donde se gestó el Candombe.”*

Com base em tais constatações, entende-se e percebe-se que o processo histórico evolutivo do *Candombe* teve um caráter de transformação, visto que apesar de decurso doloroso existente na memória desta manifestação, hoje ainda é uma raiz viva em espécie de fomento ao Folclore Uruguaio. Nesse mesmo sentido, Monteserin (2017) diz que este processo de mudanças em desenvolvimento ou pequenas transmutações, são características do conceito tradição, uma vez que *“ninguna práctica puede mantenerse inmóvil y estática ante los cambios sociales, económicos y culturales que la acompañan. Así como también las propias interpretaciones de quienes reciben ese conocimiento, van variando.”*

No entanto, apesar de compreender e vislumbrar a partir dos autores as três fases transcorridas pela manifestação, penso na possibilidade de todo processo mercantil e capitalista no qual o contexto do carnaval de Montevidéu se encontra atualmente e, mais especificamente a manifestação, se não estaríamos em tempo de desenrolar uma quarta fase²², visto que, ao decorrer deste percurso outras questões permearam e institucionalizaram o *Candombe* ainda mais reconhecido.

O reconhecimento da manifestação como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, decretado pela UNESCO, acredita-se ser um motivo fomentador para expansão do folguedo. Uma vez que, tal atividade desencadeou a obtenção da certificação de preservação das principais características tradicionais, como os toques-madre, os personagens e principalmente a oralidade enquanto precursor da aprendizagem de geração para geração, fomentando o folclore e a cultura popular.

Fora isso, outra questão que vislumbra do processo de desenvolvimento da manifestação é compreendido quando hoje nota-se que o *Candombe* deixou de ser um eixo pontual de Montevidéu e sim de diversas outros departamentos do país, como

²² Considero este dado, um dos principais dados levantados nesta pesquisa, visto que com base em minhas idas a campo, pude constatar que as características relacionadas a terceira fase (última fase encontrada pelos historiadores), já não correspondem ao que vi durante as observações. Dessa forma, trago este dado e o entendimento, de uma melhor forma em minhas **considerações finais**.

Durazno, Cerro Largo, San José de Mayo, entre outros, resultando em uma visibilidade de grande aporte para o país tanto internamente como no exterior.

Picún (2015) diz que a transição que a comunidade afrodescendente houvera passado após a demolição dos *conventillos* permitiu uma nova integração e expansão da manifestação, isto é, visibilidade em outros lugares, o que conseqüentemente dialogou com o seguimento de tal processo de expansão que aos poucos foi se dando por diversos outros locais, sendo hoje conhecido e já visto por talvez a totalidade do país.

Em minha saída a campo, percebi que atualmente as comparsas são compostas, boa parte, de integrantes brancos. Inclusive, com maior quantidade de brancos do que de negros! O que logo entendo como resultante de toda esta transição a qual acabo de mencionar.

Seguindo na perspectiva de Brena (2015, p. 79 *apud* MONTESERIN, 2017, p. 127) “*esta situación presenta um paisaje donde lo particular se convierte em nacional, passando de um panorama multicultural a uno intercultural donde grupos diversos están intercambiando*”. Ou seja, o *Candombe* deixa de ser algo único e exclusivo da comunidade afrodescendente e passa, então, a ser vivido por todos aqueles que com ele se identificam, seja pela dança, pela música ou pelo simples ato do movimento enquanto folguedo por si só, fazendo uma “união” entre negros e brancos” ou visualmente isso.

Ao questionar uma de nossas interlocutoras sobre esta mescla que é vista atualmente e principalmente da evasão de negros na manifestação, obtivemos o seguinte relato:

Creio que é inclusão, porém o real e o mais forte é os bairros “mãe” que são *Sur e Palermo* onde estavam os *conventillos*, e as pessoas que viviam ali tinham essa vivência mais forte. Mas também penso que muito do que viveram não transmitiram para sociedade, ou transmitiram pouco e se foi [...] quando a transmissão de conhecimento não se vai em geração em geração, e não se expande se perde. Então creio que isso é o que aconteceu com o *candombe*, um modismo e não uma continuação da verdadeira história. (informação verbal)²³ (tradução feita pela autora)

[...] os *conventillos* que se deu o *candombe* “mãe” não havia somente negros e aí se foi mesclando [...] a população negra no Uruguai não é grande, então se tivesse somente negros no *candombe* não teria [...] as grandes comparsas que tem hoje, não teria gente. (informação verbal)²⁴ (tradução feita pela autora)

²³ Trecho retirado da entrevista com Maria Inés no dia 17 de janeiro de 2018.

²⁴ *Idem* nota de referência 24.

Em diálogo com esta perspectiva, Brena (2015) esclarece que hoje a associação que as pessoas têm com a manifestação torna-se muito mais superficial, ou seja, não existe um cuidado com a aproximação da sensibilidade da situação histórica impregnada em todo movimento vivo de tal ato.

Outrora, destaca que a possível evasão de negros de tal contexto é decorrente de alguns fatores como, por exemplo, o fato dos departamentos²⁵ tem populações mínimas de afrodescendentes, e também pela marca histórica, resultante em fissuras e rastros que o período colonizador houvera deixado impresso sob a visão do negro, corroboram pôr o distanciamento dos próprios de tal manifestação, uma vez que, para muitos, o movimento ainda é visto como um ato profano.

Em uma conversa com Yully, ela trouxe tal tema em sua fala, após conversarmos sobre a condição do negro no país, e principalmente a presença nas atuais comparsas de *Candombe*. Descrevi tal percepção em meu diário de campo da seguinte forma:

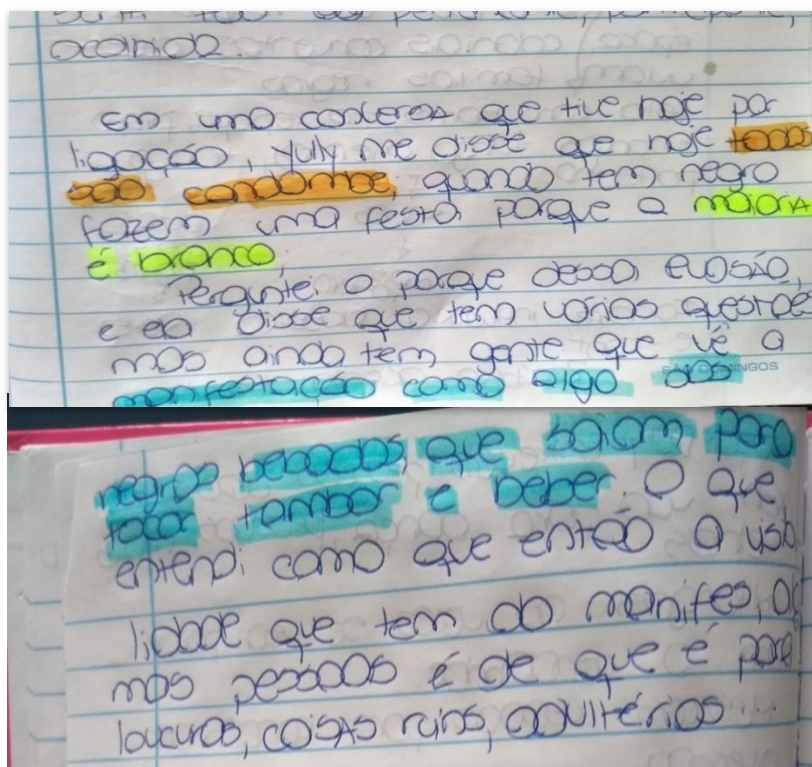


Figura 12 - Diário de Campo, dia 04 de setembro de 2018. Fonte: ROSA, 2018

“Em uma conversa que tive por ligação, Yully me disse que hoje todos são candombe; quando tem negro fazem uma festa porque a maioria é branco. Perguntei o porque dessa evasão e ela disse que tem várias questões, mas ainda tem gente que vê a manifestação como algo dos negros bêbados que saíam para tocar tambor e beber. O que entendi como que então a visualidade que tem da manifes., para as pessoas é de que é para loucuras, coisas ruins, adultérios.”

²⁵ Departamentos, na estrutura geopolítica do Uruguai, são análogos aos Estados, para o Brasil.

Em decorrência destas questões, passei a refletir sobre as diferenças existentes nos diálogos que desenvolvi com meus interlocutores e também com as imagens transitórias que captei nas observações. Visto que analiticamente segregamos a era atual do folguedo em dois grupos: os que prezam pela tradição e essência afrodescendente e aqueles que prezam pelo novo, abarcando em questões contemporâneas, transitando a manifestação juntamente com as mudanças políticas, sociais e econômicas, fazendo com que o até então ritual seja alterado para a performance enquanto um espetáculo juntamente das adições de personagens, elementos, entre outras características. Bem como trazemos alguns relatos coletados:

Eu vejo o *candombe* muito espetacularizado, não? Acho que no momento em que se define as *vedettes* de *candombe*, já a partir daí começa a ter modificações fortes, é [...] não sei se para bem ou mal, porém se distanciando de uma essência muito importante, não? [...] creio que os que sofrem são como Yully ou eu mesmo; os que entendem *candombe* de outro lugar, e não para televisão, teatro e sim como manifestação popular [...] creio que o que é mais difícil [...] o dano fica quando se faz algo sobre determinada manifestação como um espetáculo, por exemplo e não tem cuidado com o quanto se estuda e ter presente a raiz, se eu tenho presente isso, posso fazer espetáculo, mas se faço um espetáculo e sigo, sigo fazendo sem ter cuidado com o que falo, deixo muito para trás o sentido do folclore e creio que isso é o que mais me preocupa [...] lamentavelmente hoje os meios de comunicação não se dão conta que somos um país muito pequeno ao lado de 2 países muito grandes, temos Brasil e Argentina, e o Carnaval de Brasil influencia muito para nós, e os meios de comunicação da Argentina influenciam muito, os programas de televisão como reality shows com dança, e isso confunde muito a comunidade, as pessoas entendem que as coisas são assim e não há uma argumentação histórica. (informação verbal)²⁶ (tradução feita pela autora)

[...] *candombe* agora é muito comercial! [...] tem dois caminhos: tem pessoas que buscam a tradição, buscam levar *candombe* como é, como uma dança ancestral que tem a anos, que os escravos deixaram, e tem pessoas também que usam para algo comercial, tem tanta inclusão, não somente dança os negros, nos leva a ter fins de lucro em alguns casos. Mas também quando fazem as *llamadas* de inverno, outros eventos, que *llamadas*, são mais espontâneas, *candombe* é mais natural, pode entrar para dançar, pode dançar com a comparsa, não é um concurso que só dança a comparsa e é mais devagar, essas são as que melhor se vive. (informação verbal)²⁷ (tradução feita pela autora)

Monteserin (2017) explica este mesmo pensamento dizendo que em suma, hoje estamos uma modernidade que compreende um “*Candombe-ritual y un Candombe-espetaculo*” o que posteriormente ela explica pela seguinte perspectiva:

²⁶ Trecho retirado da entrevista com Gustavo Verno no dia 12 de janeiro de 2018.

²⁷ Trecho retirado da entrevista com Maria Inés no dia 17 de janeiro de 2018.

“el primero está asociado a la ejecución realida los sábados y domingos em los diferentes barrios de Montevideú, de forma espontânea sin previa organización [...] En estas salidas no hay reglamentos ni requerimentos em cuanto a la vestimenta, la cantidad de tambores, personajes, formalidades.” Ou seja, como por exemplo, as *Llamadas de San Baltazar* ou qualquer outra que aconteça ao natural na rua, a qual não tem o montante como objetivo implicado, o viver é mais espontâneo.

Já do lado oposto a este *Candombe-ritual*, Monteserin (2017) diz que está o *Candombe-espetáculo*, o qual seria o que é apresentado todos os anos na época do carnaval do Uruguai, posto que, a partir do momento em que a manifestação se tornou pertencente aos diversos eventos competitivos, teve como consequência algumas modificações.

Com base em todo este diálogo abordado pela teoria e a análise dos dados coletados, entendo que a posição que a manifestação se apresenta hoje é de transição anual. Isto porque a tendência é de que a contemporaneidade influencie ainda mais os dirigentes e partícipes de tal movimento a atualizarem seus contextos, por conta de uma adaptação a um “novo momento” a fim de cumprir o regulamento imposto pelos organizadores das *Llamadas Oficiales*, uma vez que “se incorpora como obligatorio que las comparsas que no cumplan com el recorrido quedarán eliminadas.” (MONTESERIN, 2017, p. 119).

A partir disso, entendo que, possivelmente, tais atos e tal transição está por distanciar muito o *Candombe* de sua raiz negra, a fim de torná-lo um objeto turístico e consequentemente econômico, virtuoso, com ênfase em cor, dança e música. No entanto, esta aproximação do ideal do folguedo para o país possivelmente está por deixar uma atmosfera de angústia e inquietude para aqueles que durante muitos anos tiveram um cuidado e uma sensibilidade com um legado deixado como grito de resistência por corpos que materializadamente não estão mais neste plano.

Tal condição faz com que muitas destas pessoas que são consideradas referência na manifestação – assim como Yully – acabem por se distanciar de tal contexto, uma vez que não se enxergam como pertencentes. Esta característica também foi observada no relato de uma de nossas conversas:

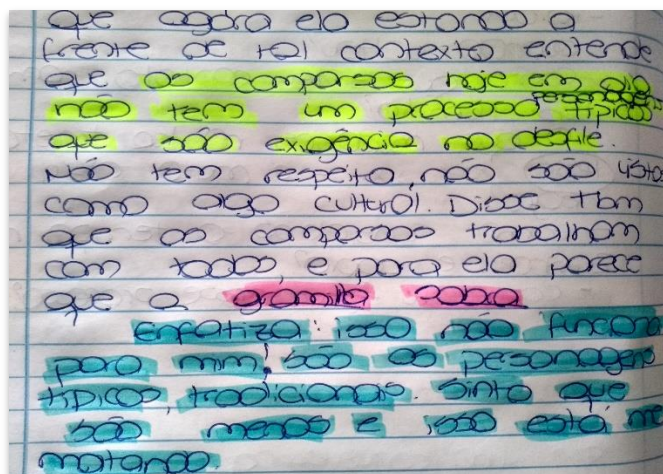


Figura 13 - Diário de Campo, dia 04 de setembro de 2018. Fonte: ROSA, 2018

“[...] as comparsas hoje em dia não tem um processo de personagens típicos que são exigências no desfile. Não tem respeito, não são vistos como algo cultural. Disse também que as comparsas trabalham com todos, e para ela parece que a gramilla sobra. Enfatiza: isso não funciona para mim, são os personagens típicos tradicionais. Sinto que são menos e isso está me matando.”

Em tal posicionamento, Yully expressa seu olhar atual sobre como estava se sentindo ao interpretar o personagem da *Mama Vieja* nas comparsas que desfilou nos últimos anos, onde percebe que as mesmas lidam com os personagens típicos sem muito cuidado, dando ênfase e atenção a outros quadros que não deixam de ser importante – uma vez que são íntegros a manifestação equivalentemente a qualquer outro.

No entanto, é necessário entender que os considerados personagens típicos da manifestação são apenas três: *Mama Vieja*, *Gramillero* e *Escobero*²⁸. Deste modo, estes são os que para além de também sofrerem influências sob a transição aqui abordada, hoje são vistos por ela – Yully – como personagens menores ou irrelevantes para um grande número de comparsas. Contudo, a visão que a mesma passou a ter há alguns anos, em relação ao papel dos personagens típicos dentro do *Candombe* é de que eles têm de ser vistos e entendidos como “*um relleno, que tienen valor, que tienen la historia, que cuentan la historia!*”.

²⁸ Vide o glossário no início deste trabalho.

7 “As personagens contam história...”

... e diversas histórias são contadas!

Não pela oralidade – ou talvez não somente pela oralidade – mas pelo corpo que dança para dizer o indizível, para comunicar a todos que a manifestação mais negra do Uruguai está nas ruas! Do *Cuerpo de Baile* aos *Tamborileros*: a energia que circula do início ao fim dos desfiles é tão escura quanto à dor da escravidão, mas traz consigo um cheiro de terra... de terra molhada de sangue e suor, que gerou vida, trabalho e cultura para uma nação inteira.

Como abordei anteriormente, a terceira fase da evolução da manifestação do *Candombe* foi marcada pelo aparecimento mais concreto das comparsas de negros, que agora faziam parte do Carnaval Uruguaio. Segundo Varese & Chirimini (2018), o surgimento dos grupos de *negros lubolos* também foi um marco de vasta relevância para a história da manifestação. *Negros lubolos* era a nomenclatura dada para pessoas brancas, das mais distintas profissões e procedências, que se pintavam de “negros” para sair às ruas a fim de representar a prática do *Candombe* e inteirar-se dos costumes e crenças existentes nas célebres salas de nações. Destaca-se, que nesses grupos, era proibido a participação de mulheres e negros.

A partir disso, a manifestação foi aos poucos tomando outras proporções, sendo parte cada vez mais da festa do Carnaval do país, recebendo a cada ano ainda mais incorporações de elementos e características novas e peculiares, herdadas de outras distintas manifestações folclóricas e populares de outros países, que segundo Rabelo (2014) a influência mais latente resulta na fusão entre os ritmos do samba e da salsa que aos poucos foram sendo agregados ao folguedo principalmente em relação aos seus personagens típicos e suas movimentações.

Nesta perspectiva, não se encontrou registros que assentassem o real motivo pelo qual tantos outros personagens foram incorporados na manifestação, uma vez que ao mesmo tempo, instigado-nos a hipótese de que tal fato tenha ocorrido justamente pela semelhança imagem/visual existente entre a prática e o ideal do praticante.

Atualmente os personagens que compõem a uma comparsa são, via de regra: *o portaestandarte, os portabanderas, os portamedia-luna e portaestrella, as bailarinas, Mama Vieja, Gramillero, Escobero, Vedette, Bailarín e os Tamborileros.*

Apesar de todos serem importantes e fazerem parte de momentos peculiares para a manifestação, existem os personagens que são considerados “*personajes tradicionales*” os quais segundo Rabelo (2014), fazem parte das representações dos característicos antigos *Candombes*. Estes são a *Mama Vieja*, o *Gramillero* e o *Escobero* que juntamente do “*el tamboril*” fazem parte da manifestação desde sua origem e perpetuam até hoje sem muitas mudanças e tão pouco extinção. Outro fato, é de que eles, estão dispostos próximos, na formação do cortejo nos desfiles e exibem características próprias e ao mesmo tempo únicas para/com suas movimentações.

Abaixo, explicarei com mais definição a atual relação e significação de cada personagem presente, hoje, no folguedo, atentando para a disposição e organização da escrita, a qual optei por dispor conforme a ordem que cada um aparece na organização do cortejo do *Candombe* durante os desfiles:

- **Portaestandarte:** É uma figura representativa que carrega um estandarte com a função de apresentação, contendo impresso dados como nome e data de fundação da comparsa. É o primeiro a entrar no desfile, sua função é de fato apresentar sua entidade representativa, a fim de também dialogar com a temática abordada pela comparsa naquele ano, assim como mostra a (Figura 7), que é uma foto retirada do estandarte da Comparsa La Dominó, no ano de 2018, a qual veio com a temática exprimindo as questões negras, abordando as Danças de Matriz Africana, entre outros aspectos.



Figura 14 - Estandarte da comparsa *La Dominó*. Fonte: ROSA, 2017

Por outro lado, sua dança é sempre mais contida, com uma intenção do “arrastar” dos pés pelo chão, caminhando de um lado a outro da avenida, apresentando para o público.

- **Portabandera:** Juntamente do *portaestandarte* fazem a alusão com a história da manifestação, carregando na bandeira a identidade de tal comparsa através das cores referidas de cada nação africana. Segundo Ramos (2009), “*las grandes banderas ejecutan su propia danza, mostrando diferentes diseños, con los colores característicos las naciones.*” Nesse sentido, é característico também que quando a bandeira faz o seu “dançar” próximo ao público, o mesmo sempre tende por tentar pegá-la, a afim de tocar em tal manto.



Uma comparsa contém de três a quatro *portasbanderas* – logo, o mesmo número de bandeiras, as quais diferem-se no *design*, no entanto mantém sempre a mesma paleta de cores representantes de tal entidade. A imagem acima foi um dos poucos registros que tenho de mulheres ocupando tal cargo, pois segundo os interlocutores este é um dos cargos menos disputados dentro dos quadros de personagem, pois carregar e dançar com uma bandeira durante um desfile inteiro é muito difícil.



Figura 16 - *Portasbanderas* no departamento de *Duranzo*. Fonte: ROSA, 2018

- ***Portamedia-luna*** e ***Portaestrella***: São símbolos que representam a conexão e respeito que os negros das nações tinham com tais signos astrais. Ambos apresentam e representam a comparsa juntamente dos outros dois personagens antes mencionados.



Figura 17 - *Portaestrella* e *portamedia-luna* no departamento de *Duranzo*. Fonte: ROSA, 2018

A indumentária utilizada, normalmente se equivale entre estas típicas figuras – *portaestandarte*, *portabandera*, *portamedia-lua* e *portaestrella* – uma vez que, segundo Rabelo (2014) estas (na grande maioria das vezes), são representada por

homens e então utiliza-se do característico “*dominó*” o qual é uma espécie de um longo casaco de tecido fino com cores em xadrez, que Oliveira (2007) explica ser o tipo de vestuário que dialoga com as vestimentas utilizadas pelos reis e chefes das tribos africanas. A partir disso, questiono a afirmação em relação a gênero que Rabelo (2014) faz em seu trabalho, já que em minhas observações, assim como já falado no tópico anterior, encontrei mulheres que hoje ocupam tais cargos. Por mais que ainda sejam uma minoria, o lugar que estas mulheres estão a ocupar dentro da comparsa é uma questão em novo tempo para se refletir abarcando a partir do pensamento de que, assim como a manifestação encontra-se em uma adaptação constante à contemporaneidade, a discussão do lugar da mulher também está dialogando com isso, já que no período da primeira fase do *Candombe*, mulheres só poderiam ocupar algum lugar na manifestação se, este, fosse o personagem da *Mama Vieja* (VARESE; CHIRIMINI, 2018, 41).

A questão de indumentária é relativa ao tipo de *Llamada*, visto que o uso de trajes mais especiais é somente para os desfiles oficiais. Os demais, são roupas como mostra a foto acima (Figura 17), mais leves e casuais.



Figura 18 – Portaestrella no *Desfile das Llamadas Oficiales* 2018. Fonte: Máxi Lopez

Outro fator importante relacionado a estes personagens é a concorrência existente para sua representação, que é quase nula. Uma vez que, possivelmente, pelo grande peso presente em cada elemento, acaba por tornar-se difícil encontrar pessoas que queiram participar e conseqüentemente os carregar. Em uma das conversas que tive com Yully, registrei em meu Diário de Campo a seguinte reflexão:

Hoje fomos ao ensaio de *Zumbaé* mais uma vez. Entre algumas coisas, atentei meu olhar para as bandeiras que vem a frente da comparsa inteira, me questionei de o porquê de ter necessidade de até isso ser ensaiado. Porque alguém ensaiaria balançar uma bandeira? Após alguns minutos de ensaio, algo não muito mais do que dez minutos, sei lá, entendi! O negócio é muito pesado! O rapaz que levava, fazia diversas expressões de dor e parou e largou a bandeira em meio a calçada, chamou outro para carregar e ninguém quis. Perguntei a Yully quando chegamos e ela disse que este é um dos cargos menos preferido pelas pessoas, pelo peso e pela invisibilidade... todo mundo quer ser bailarino, *Vedette*, *Mama Vieja*, *Gramillero*, mas estes de carregar peso, ninguém quer. Disse: “as vezes, vamos até as vésperas dos desfiles sem ter um *portabandera*, *portaestandarte* ou *portatrofeos*²⁹ fixo”. (Diário de Campo - 10/01/2018)

- **Bailarinas:** Estas compõem a formação do *Cuerpo de Baile* da comparsa. Estão distribuídas logo atrás do *portaestandarte*, *portabandera*, *portamedia-luna* e *portaestrella* e utilizam de movimentos sinuosos, abarcados a partir do quadril, envolto por um jogo de braços, que transpassam ao espectador uma ideia de fluidez do movimento. Normalmente, no momento do “*corte*”³⁰ seguem uma coreografia que conversa diretamente com o tema ao qual a comparsa se propõe a abordar anualmente e quando o ritmo do *tamboril* volta para o *Candombe*, seguem o desfile executando o renomado “*el paso del candombe*”.

²⁹ *Portatrofeos* é o nome do do conjunto de *Portamedia-luna* e *portaestrella*.

³⁰ *Vide* o glossário no início deste trabalho.



Figura 19 - Coreografia bailarinas; *Llamadas San Baltazar* 2018.
Fonte: ROSA, 2018

Suas vestimentas normalmente são muito coloridas. Conforme a evolução da manifestação foi se dando, os vestuários foram acompanhando, passando de saias e blusas ou vestidos (na altura do joelho), a biquínis com muito brilho, plumas e lantejoulas, expondo, conseqüentemente, seus corpos e suas diferentes formas. No entanto, assim como os outros quadros, o traje é diferente para o tipo e característica do desfile. Nas *Llamadas de San Baltazar*, por exemplo, a maioria das bailarinas tinham os corpos tapados, vestidas por roupas muito casuais.



Figura 20 - Bailarinas da comparsa *Zumbaé* no desfile de *San Baltazar*. Fonte: ROSA, 2018

Carámbula (1995), descreve a dança das bailarinas do seguinte modo:

[...]las negras, con la cabeza erguida, adelantando un poco los hombros y con los brazos semilevantados, con suava vaivén del cuerpo - de derecha a izquierda y viceversa - se pavoncaban con expresiva mímica de pies y manos. Con ardoroso sandungueo, meneaban gaciosamente la "endunda" y - al oscilar cadenciosamente sus caderas, hundiendo y sacando el vientre - sus cuerpos ondulaban como serpientes que sufrieran el hechizo del cálido tantan." (p.67-68)

Entendo que, o movimento da dança dá-se muito pelos braços e por uma grande sinuosidade no quadril. Outra característica muito forte é a maquiagem, a qual observei um grande foco dentro da manifestação para todos os quadros, uma vez que são utilizados materiais das mais diversas procedências e cores muito vivas, fazendo o visual como um todo despertar muito a atenção.



Figura 21 – Maquiagem da bailarina da comparsa Zumbaé.
Fonte: ROSA, 2018

Este quadro, juntamente das *Vedettes* e *Tamborileros*, foi onde vi um significativa número de pessoas negras. Contendo em algumas comparsas, entre quatro ou cinco, dentro do total de vinte bailarinas em média. A *Zumbaé*, por sua vez, apresentava exatamente este paradigma, sendo dentre as comparsas que observei a que abrangia um maior número de pessoas negras, o que provavelmente conversava com o fato de seus fundadores e atuais diretores serem pessoas negras.



Figura 22 - Bailarinas da comparsa *Zumbaé*; Desfile das *Llamadas Oficiales*. Fonte: ROSA, 2018

- **Mama Vieja**: personagem sucessor das rainhas das *salas de nações*, logo, assim como já dialogado anteriormente, considerada um dos personagens típicos da manifestação uma vez que representa o contexto guerreiro no âmbito da figura feminina – a mãe, senhora, ama de leite, que carrega sabedoria, Rabelo (2014) menciona e a igualiza também com a “guardadora da tradição, Oyá, Oxum, Yemanjá.”

Sua dança acontece sempre acompanhada por um elemento cênico, que varia entre a “*sombrilla*” e “*abanico*”, o que para nós, em português corresponde a sombrinha e leque. Normalmente, estas senhoras/mães tinham entre cinquenta e sessenta anos, o que faz com que o dançar, a forma de comportamento entre outras características seja de fato, peculiares.

Ayesterán (1990) descreve o dançar da *Mama Vieja* da seguinte forma:

(...) ella ejecuta un movimiento póstero pelviano que acompañã su paso un poco arrastrado y bastante lento, realizado con toda la planta del pie apoyada en el suelo. Sus ejecutantes son bailarinas cuyas edades oscilan entre los cincuenta y los sesenta años o algunos más. Pese a ello, estas danzantes demuestran agilidad, resistencia; su paso aunque caminado, muestra al despegar el talón del suelo en el avance, una rápida y ágil flexión de la rodilla. Camina con las piernas un poco separadas, adelantando dos pasos y realizando un giro rápido por su hombro derecho y luego un contragiro po sobre su hombro izquierdo. (p.75)

Este estereótipo do dançar da *Mama Vieja* provavelmente varia de acordo com a corporeidade e conhecimento histórico de cada intérprete, uma vez que Rabelo (2014) explica que, assim como o *Gramillero* e o *Escobero*, tal personagem tem uma

forte relação com a religiosidade e ancestralidade. Neste contexto, o “*abanico*” adentra a cena como um elemento ritual, o qual carrega a função do zelo pelo bem-estar dos integrantes da comparsa, expulsando tudo que de ruim possa a eles chegar.



Figura 23 - Yully nas *Llamadas de San Baltazar*. Fonte: ROSA, 2018

Outra questão é de que o personagem da *Mama Vieja* está sempre em relação com o *Gramillero*, uma vez que são considerados parceiros em seu “*bailar*”. O papel dele em relação a ela, é de cortejá-la, dançar sempre o mais próximo possível, envoltos por um jogo coreográfico. Já a *Mama Vieja* zela pelo cuidado e bem-estar de seu parceiro, uma vez que “*el doctor de las brujarias*” representa um personagem com idade avançada e que demanda cuidados especiais.



Yully nas *Llamadas* da cidade de *Durazno* com Thiago, de 6 anos, intérprete do *Gramillero*. Fonte: ROSA, 2018

Durante as observações pude perceber, principalmente com Yully, que interpreta a personagem da *Mama Vieja*, que a movimentação do dançar do casal é dada de forma lenta durante todo desfile. Tal *bailado*, segundo Rabelo (2014), é chamado de *milóngon*³¹ e embala a dança do casal durante toda extensão do desfile. Além disso, dançam sempre com giros em torno do próprio eixo, fazendo um brincar que é instigado por olhares e expressões faciais.

Esta explicação, me fez relacionar com a performance que ocorre entre o mestre sala e a porta bandeira nas Escolas de Samba, por exemplo, dado que assim como a *Mama Vieja* e o *Gramillero*, dançam um ritmo “a parte” dentro de um contexto e ritmo maior, que é conhecido como minueto³².

Já em relação as vestimentas da *Mama Vieja* são roupas que apresentam significativo volume, demonstrando uma ideia que Rabelo (2014) descreve como “corpulento”. As características básicas da vestimenta são: saias longas, blusas com muitos babados, aventais, pano na cabeça, e nos pés alpargatas com meias brancas (até o joelho). Os acessórios são colares, brincos, pulseiras e etc., os quais têm como características serem das mais diversas cores.

³¹ Vide o glossário no início deste trabalho.

³² Reconhecida por uma dança aristocrática, que ocorrera no período das cortes de Luís XIV, a qual é considerada uma graciosa dança, com leveza e elegância.



Figura 24 – Yully; *Mama Vieja*, em *Durazno*. Fonte: ROSA, 2018

Entende-se que muitos destes elementos foram sendo agregados com o passar o tempo, e com a evolução da manifestação, uma vez que a origem de tais vestimentas é justificada por serem as roupas que eram ganhas de seus “*amos*”, para que pudessem cumprir seu papel de, na maioria das vezes, empregada.

- ***Gramillero***: este, assim como a *Mama Vieja*, é sucessor dos Reis das salas de nações, logo reconhecido como um dos personagens típicos da manifestação. O *Gramillero* tem a sabedoria como sua maior característica, conhecido como o “*el brujo curandero*” que faria a representação de um médico que a todos cura através de suas ervas “milagrosas”.

Segundo Ayesterán (1990), os movimentos do *Gramillero* seguem uma ideologia da interpretação de sua velhice, a qual através de gestos como mão na cintura (costas), tronco curvado para frente, entre outros, demonstra uma grande carga de peso (do tempo) em suas costas.



Figura 25 - *Mama Vieja* e *Gramillero* dançando a dois. Fonte: ROSA, 2018

A performance que é realizada entre a *Mama Vieja* e o *Gramillero* não configura uma dança com caráter amoroso ou algo que assemelhe, mas, sim, de magia e respeito. Outra característica da dança do personagem é o *temblequeo*, que seria o mesmo que um tremor, o qual vai aumentando e diminuindo conforme a intensidade do toque do tambor. Rabelo (2014) diz que este aspecto pode ser causado por vários motivos onde algumas pessoas relacionam ao viés da religiosidade, o que representaria uma possível incorporação³³; outras a sua própria velhice onde a falta de equilíbrio resulta em uma troca de pernas súbita, causando o tremor, a fim de evitar a queda.

Durante minha investigação de campo, acompanhei algumas oficinas e aulas, as quais Yully, ensinava a prática da “*gramilla*”³⁴. Muitos dos praticantes nunca haviam visto e nem tão pouco experimentado tal atividade, e então era necessário que para além da teoria explicativa da origem e significado do personagem, também fossem necessárias algumas maneiras didáticas para que o fazer ocorresse de modo mais natural.

Yully, propunha que os participantes fizessem a prática tanto em pé quanto sentados em uma cadeira (Figura 19) para que nessas diferentes situações pudessem perceber as distintas partes do corpo que eram envolvidas em tal processo. Utilizou

³³ Termo relacionado à quando um espírito se manifesta através do corpo de um médium para comunicar-se com pessoas encarnadas e/ou desenvolver alguma ação.

³⁴ Vide o glossário no início deste trabalho.

de materiais como tecidos, que ao colocá-los na cintura dos homens, puxava as duas pontas pela frente, fazendo consequentemente que eles curvassem seu tronco para frente, dando a ideia da “velhice” de tal personagem. Quando sentados, também propunha que experimentassem movimentações com os olhos fechados, e lhes dizia: “*ahora sintan el tambor... tiene una energía, no?*”



Figura 26 - Ensaio dos *Gramilleros*. Fonte: ROSA, 2018

Como eu estava observando a cena, percebi que, quando lhes era pedido para fechar os olhos, a música aumentava e o toque do tambor ecoava de forma mais intensa (ainda que mecânico), os participantes se entregavam ao que estavam fazendo e realmente surgia uma energia de fluidez no ambiente. Entre a prática do movimento, era possível perceber um sorriso de satisfação dos praticantes quando, de fato, entendiam o sentido, mais íntimo, da movimentação.

Quanto ao vestuário do *Gramillero*, remete exatamente ao significado de sua representação (homem com idade avançada), que é composto pelos seguintes trajes: calça simples e um casaco com características dos paletós do período colonial, o chapéu (alto), maleta com diversas tipificações de ervas, a bengala, e uma barba branca (na maioria das vezes postiça).

Varese & Chirimiri (2018) apresentam esta perspectiva embasada pela questão de que no período colonial, os negros ao observar as mais diferentes festas e rituais litúrgicos, tinham um enfoque, grande, perante todos os vestuários ali exibidos:

Así, los negros antes de los días de festejo preparaban las figuras del séquito oficial procurándose ropas y distintivos adecuados para sus fiestas del candombe. Ellos observaban que la diplomacia utilizaba dos tipos de vestimenta: civil y militar; elegantes fracs, levitas, yaqués, y les llamaba mucho la atención el decorado con medallas, cadenas, anillos, cintas, escarapelas y adoptaban todo lo que en su ingenuidad creían que les orgaba carácter de personaje, aunque el material fuera de cobre y estaño. (p.13)

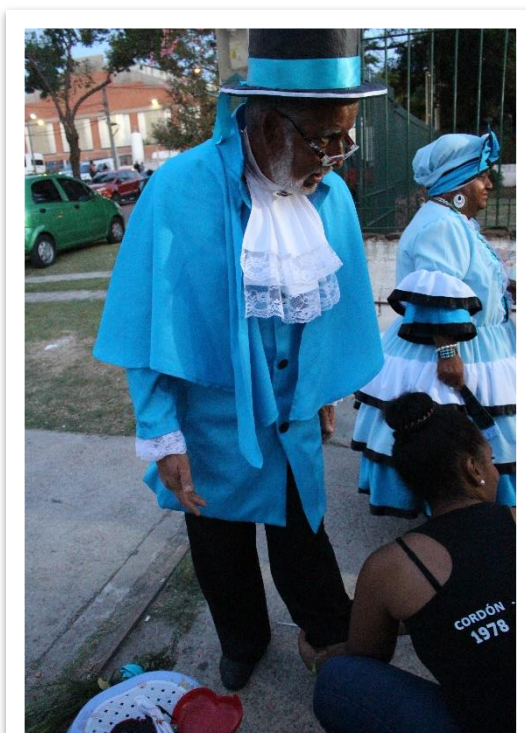


Figura 27 - Indumentária Básica do Gramillero. Fonte: ROSA, 2018

Nesta foto (Figura 27), Maria Inés está arrumando o vestuário de um dos Gramilleros da comparsa Zumbaé, a que diferente de outras comparsas que analisei, continuam um elemento, diferente, por baixo de suas calças.

Yully explicou a presença do elemento como uma “polaina”, que cobre parte do sapato, aparentando na calça uma “boca” mais larga. Além disso, disse-me que é um elemento característico da indumentária dos Gramilleros, no entanto, foi perdendo força ao dar-se a passagem dos anos, assim como como a “maleta” que, atualmente, não é vista na maioria das comparsas.

Para ela, estes elementos contribuem para a construção da identidade de tal personagem e não reconhece como uma boa prática a extinção destes acessórios, de modo que possa vir a descaracterizá-lo.



Figura 28 - *Gramilleros* organizando suas maletas.
Fonte: ROSA, 2018

É possível perceber (ao lado esquerdo da Figura 28) o chapéu – *sombrero* – utilizado pelo *Gramillero* como parte, característica, da indumentária. Nos relatos que escutei dos interlocutores, o chapéu é um dos poucos elementos que ainda resiste a tradição do folguedo, visto que, em grande maioria, são feitos por seu próprio intérprete ou na própria comparsa, uma vez que não é um hábito comprar.

- **Escobero:** é um personagem resistente desde as salas de nações (assim como os dois últimos). Inicialmente, tinha como função, a organização e animação dos antigos *Candombes*. No entanto, após as transições históricas, atualmente, tem o papel de limpar as energias negativas da comparsa, “abrindo caminhos” para a apresentação do quadro da *gramilla*.

Su misión de director, de maestro de ceremonias, los convertía en el personaje central de la danza. Actualmente el "escobero" es característico e infaltable en las fiestas de los negros. Es elemento privativo, tradicional e inconfundible de las comparsas carnavalescas y particularmente, de los famosos "Negros Lubolos". Va adelante, como cicerone del conjunto y en los candombes, viborea con su clásica escobilla pintada y adornada con desflecados cintajos, la cual no tiene otra función que servir al malabarismo de complicadas figuras [...] (CARÁMBULA, 1995, p. 45-46)



Figura 29 - *Escobero e(m)* sua dança. Fonte: ROSA, 2018

Ayesterán (1990) diz, que houve um período que era reconhecido como um ritual anual dos *escoberos*, a prática da saída as ruas para dançar “*La Buena*”; considerada uma típica dança, executada nos bairros *Sur* e *Palermo*, que continha como principal característica a dualidade de malabarismos (com a *escoba*), entre dois *escoberos*, desembocando o vencedor aquele que não deixasse o elemento tocar ao chão.

El hecho de tocar la tierra con las manos o el cuerpo significaba la derrota del danzante y la caída, el descenso, significaba también el fin de la danza para el derrotado, mientras el triunfador elevaba a la escobilla hacia planos superiores en alarde de oposición al danzante rival; así toda la danza; este era el principio de una batalla campal entre las dos comparsas que habían permanecido como espectadoras impasibles y aquella lucha entre sus escoberos. (p. 78)



Figura 30 - *Escobero* performando no desfile. Fonte: ROSA, 2018

Atualmente, o personagem, em muitos momentos, é comparado aos malabaristas de circos, uma vez que a movimentação tem total semelhança, principalmente nas vestimentas e maquiagens.

Em relação a gênero dos interpretes, observei que não existe uma delimitação, visto que haviam tanto homens, quanto mulheres ocupando o personagem. Bem como, um grande número de crianças-intérpretes (Figura 29).

Deste modo, Ayesterán (1990) também afirma: *“El escobero de las comparsas negras montevideanas, posue una enorme fuerza y sutileza malabar; su despliegue de habilidad en este sentido es inagotable.”*

Já o vestuário do *escobero* é composto por bombachas (que também acredita-se ser herdada de seus *“amos”*) dispostas por baixo dos *“taparrabos”*³⁵ enfeitados com espelhos, blusas largas, colete (opcional), fitas nas pernas, meias pretas (até altura do joelho), alpargatas, boina, e por fim, o elemento principal: *escobera* (vassoura), que é fabricada exatamente para este fim, com o tamanho de suas cerdas três quartos menor que uma vassoura comum, segundo Ayesterán (1990).

³⁵ Vide o glossário no início deste trabalho.



Figura 31 - Jogo com a *escoba* na dança. Fonte: ROSA, 2018

Ressalto que, atualmente, a dança do *escobero* forma parte da avaliação feita pelos jurados. É necessário que o(a) intérprete, execute sua dança com a *escoba* do modo mais ampla e criativa possível. No entanto, fica proibida a queda do elemento.

Além disso, foi possível constatar que, o vestuário (assim como a própria manifestação em si) está se adaptando e se reformulando, aderindo ao não uso da bombacha, convertendo a meia calça ou calça preta sob o *taparrabo* (Figura 31).

Outra questão analisada é referente ao lugar (espaço) que o *escobero* ocupa atualmente na comparsa, estando situado logo após o quadro da *gramilla*. A partir disso, ao conversar com Yully, ela apresentou este fator um possível motivo para o desconto de pontos dado ao quadro da *gramilla* de Zumbaé nas *Llamadas Oficiales* de 2018. Visto que para ela, o figurino do *Escobero*, *Mamas Viejas* e *Gramilleros*, tem que estar em afinidade em relação a trama proposta do tema, como se todos representassem um único quadro, visando uma unidade.

- **Vedette:** Este personagem diferente da maioria, foi o último a ser integrado às comparsas. Na perspectiva de Lewis (2011) é posto que: “se incorporó a las comparsas en los años 50, e es actualmente la figura más destacada de la comparsa. Reconociendo el hecho de que la vedette, más forma sustancia, está opacando a figuras tradicionales de la comparsa.”



Figura 32 - Vedettes da comparsa *La Dominó*. Fonte: ROSA, 2018

Apesar de ser uma personagem “diferente” da imagem que se tinha dos antigos *Candombes*, a *Vedette* está tornando-se, a cada ano, um marco de suma importância nas comparsas. Destaco que, inicialmente, sua imagem remetia aos Cabarés Franceses e a outras figuras da Europa, o que segundo a *Mama Vieja* Esther Arrascaeta afirma em sua fala na bibliografia de Lewis (2011): “*Nosotros decimos que la vedette fue importada de Europa - en tiempos de Josephine Baker*³⁶ (Figura 33) - porque en las primeras comparsas, solo habían bailarinas.”



Figura 33 - Na foto, *Josephine Baker*. (Vide nota de rodapé). Fonte: Site Cultura FM

³⁶ Considerada primeira celebridade negra nas Artes Cênicas, **Josephine Baker** é o nome artístico dado a francesa Freda Josephine McDonald, cantora e bailarina. Conhecida pelos apelidos *Vênus de Bronze*, *Pérola Negra*, *Deusa Criola* e *La Baker*. (Mais informações: Domingues (2010)).

Segundo Curiel (2013), a adjetivação da personagem, se dá como o último elemento “*transculturado*”. Dessa forma, observei como hipótese de que a imagem da *Vedette* atual, seja influenciada, em uma certa proporção, pelas figuras representativas das Escolas de Samba Brasileiras, especialmente as rainhas de bateria, passistas e etc., o que também reverbera em um olhar padronizado de beleza, que aos poucos distancia de tais cargos, pessoas que não se encaixam em determinadas medidas e padrões.

Rabelo (2014) apresenta como as primeiras *Vedettes* da história do *Candombe*: *Rosa Luna*³⁷ (Figura 34) e *Martha Gularte*³⁸ (Figura 35). Marcantes por terem em seus tipos físicos, curvas remetentes ao ideal da mulher africana; corpos com formas virtuosas, grandes e negros. No entanto, com o passar dos anos, as influências e novos padrões foram alterando esta ideia, apresentando outro “tipo” de ideal corpóreo para estar à frente de tal cargo.

En los últimos años, las mujeres de piel oscura son las primeras que han perdido espacio, en la medida en que el jurado del carnaval ha ido redefiniendo los patrones de belleza afrouruguayos. (LEWIS, 2011 p.59)



Figura 34 - *Vedette Rosa Luna*. (Vide nota de rodapé).
Fonte: <http://candomberos.blogspot.com>

³⁷ Referência feminina na militância pela vida dos negros no Uruguai, **Rosa Luna** foi uma mulher nascida no *Conventillo Medio Mundo*. Foi *Vedette* da manifestação durante muitos anos, sendo até hoje inspiração para muitas meninas que ocupam tal cargo. Segundo Santos (2017) “*Su baile era espontáneo, como una fuerza de la naturaleza, era algo que salía del fondo de los tiempos, por eso era único. Ella decía que venía de mucho más atrás, de tiempo ancestral. Era como un huracán, como una tormenta*” tornando a mesma, única e grande marca na cultura social e política do Uruguai.

³⁸ Primeira *Vedette* na manifestação, **Martha Gularte** durante os anos cinquenta. Fundadora da *Asociación Cultural Tangó* e assim como Rosa Luna, grande nome para a militância negra no país.

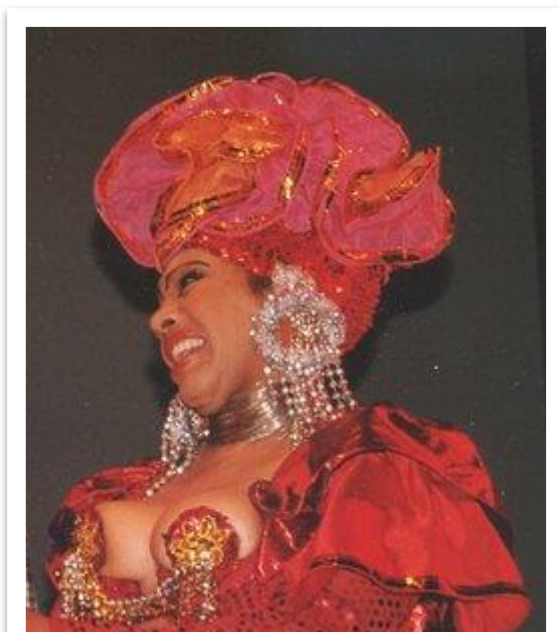


Figura 35 - Vedette Martha Gularte. (Vide nota de rodapé). Fonte: <http://candomberos.blogspot.com>

Maria Inês, irmã de Yully e Vedette da Comparsa *La Dominó*, falou em uma de nossas conversas que o personagem houvera passado por uma grande mudança (e acredita ainda estar passando). Reconhece como inegável que ainda exista uma diferença do Brasil em relação aos padrões de beleza impostos, uma vez que as comparsas não exigem o corpo esbelto e musculoso para os desfiles.

Contudo, diz não ser como antigamente, quando que, para tomar o cargo existiam alguns pré-requisitos como: anos desfilando como bailarina na comparsa, ter algum laço sanguíneo com os diretores, ou muitas vezes, geracional, ou seja, passado de mãe para filha.

Já nos dias atuais, a personagem da *Vedette* perdeu essa tradição em grande maioria das comparsas: *“hoy muchas comparsas no se importan más con lo bailar del candombe y si con el cuerpo de su vedette.”* Diz Inês.

Vislumbrando o desfile de *San Baltazar* e no dia das *Llamadas Oficiales* percebi o outro lado; penso que, talvez, por ter crescido em meio a discursos que impunham o corpo musculoso, como principal pré-requisito para o carnaval. Já no *Candombe*, obtive uma percepção mais liberal, da exposição do corpo como algo natural, inerente a forma física que ele apresenta.

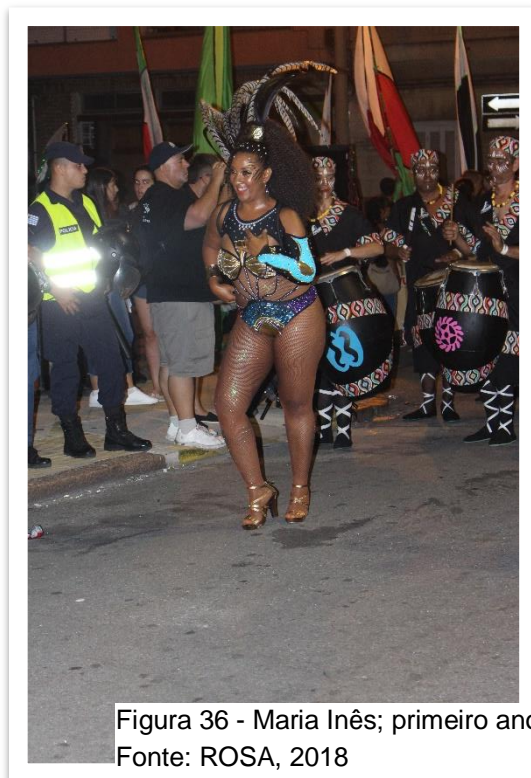


Figura 36 - Maria Inês; primeiro ano como *Vedette*.
Fonte: ROSA, 2018

De todo modo, após a explanação dada, a mim, por Maria Inês, compreendi que, talvez, a transição da manifestação esteja por começar, paulatinamente, alcançando em algum dia – infelizmente – a segregação corporal presente no carnaval brasileiro. No entanto, entender o *Candombe* como um “lugar” de agregação e valorização aos diferentes tipos de corpos, deu-me uma esperança, ao olhar para o mundo. Posto que segundo o que acredito, a única fonte de fomento para/com a mudança dos atuais dias políticos, socioculturais em que vivemos, seja pela Arte; pela Dança; pela Cultura...pela aceitação das diversidades!

Prosseguindo, atualmente, cada comparsa tem de uma a três *Vedettes*, e o figurino assemelha-se muito ao das bailarinas. No entanto, são modelos exclusivos para cada *Vedette*. Mesmo quando há três representantes, algo sempre é diferente para cada uma. Além disso, a textura nos tecidos é diversificada e as maquiagens bastante colorida (Figura 38). As sandálias utilizadas (na maioria) são da modelo plataforma, apresentando entre 8cm e 10 cm de altura, da mesma cor para todas.



Figura 37 - *Vedette* de Zumbaé em sua performance. Fonte: ROSA, 2018

Outra questão observada é de que foi nesta personagem onde observei uma maior inserção de mulheres negras como intérpretes. Acredito que (como falado anteriormente), em *Zumbaé* (Figura 37), exista um índice mais alto de negros(as) por conta de ser uma comparsa em funcionamento a muito anos, completando quarenta anos neste ano. Com isso, talvez, ainda permaneça um cuidado com a tradição e perpetuação de alguns pontos originários dos negros, a fim de retomar a verdade da manifestação perdida, aos poucos durante estas transições que o *Candombe* passa na contemporaneidade.

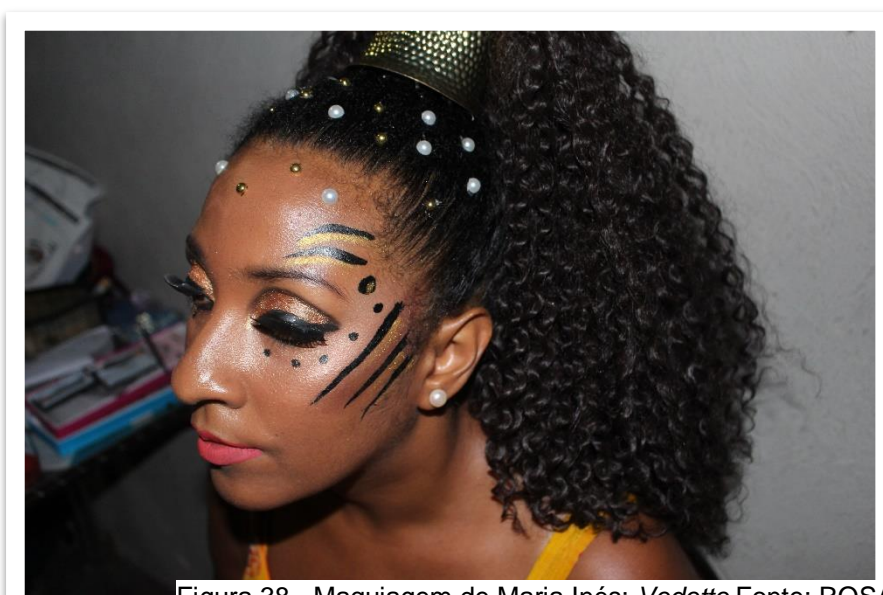


Figura 38 - Maquiagem de Maria Inés; *Vedette* Fonte: ROSA, 2018

A coreografia da *Vedette* é caracterizada pelo *candombear*, concomitante com uma sedução entrelaçada aos movimentos do *bailarín*, uma vez que ambos fazem compreender a lacuna dos personagens dispostos a frente da *Cuerda de Tambores*, que também desenvolvem sua dança em conexão, assim como apresento no próximo tópico.

- ***Bailarín***: Personagem que desfila sempre ao lado da *Vedette* e à frente da *Cuerda de Tambores*.



Figura 39 - *Bailarín* da comparsa *Zumbaé*. Fonte: ROSA, 2018

A dança do *bailarín* é menos expansiva em relação à das *Vedettes*. No entanto, ao observar a cena de ambos, percebi que existe uma força maior oriunda dos pés do intérprete, ao tocar o chão. Além disso, o seu “*bailar*” está sempre para/com a *Vedette*, uma vez que seu papel é ser *partner*³⁹ de tal figura. Logo, é possível notar oposição na relação espacial do casal, porém não na execução da dança.

A indumentária utilizada pelo *bailarín* é composta, em grande maioria, por uma calça preta curta, camisa manga longa e o colete (que entra como elemento opcional). Já a maquiagem, assim como os outros personagens, é marcada por cores fortes e vibrantes.

³⁹ *Partner* é utilizado para referir-se a parceiro, companheiro, par (entre outros termos), principalmente na dança.



Figura 40 - *Bailarín* e *Vedette* dançando a dois. Fonte: ROSA, 2018

Pela análise que fiz, nas *Llamadas* em Montevideu e arredores, o número de *bailaríns* implicados nas comparsas não passam de dois (em cada uma). Visto que, deve ser equivalente ao número de *Vedettes* que compõem o quadro.

- ***Tamborileros***: Fazem parte de um dos quadros que corroboram com maior número de participantes dentro da comparsa, tendo como base que uma *Cuerda de Tambores* possa somar, em média, 70 integrantes.

Ressalto que a função do *Tamborileiro*, para mais do fundamental cargo de músico, é representar através do som ecoado na *lonja* do *tamboril* e da vestimenta, o antepassado negro.

Segundo Rabelo (2014), a maneira do caminhar do *Tamborileiro* é visivelmente influenciada pelo *tamboril* que estão a carregar em seu corpo, no entanto, o arrastado que aparece na movimentação (na evolução da comparsa) de um pé após o outro, tem relação com as características presentes nos históricos da escravidão, que por conta das, pesadas correntes enlaçadas aos pés dos negros, a locomoção (quando permitida) só era possível ser feita arrastando-se.



Figura 41 - *Tamborileros* em Duranzo, comparsa Reencuentro. Fonte: ROSA, 2018

A indumentária é formada por bombacha, camiseta com o nome da comparsa, o *dominó* (como já explicado anteriormente), chapéu de palha estilizado com adereços e acessórios, meias pretas (até a altura do joelho), fitas ou elásticos brancos ou vermelhos) que desenhavam uma trança na volta da perna. A fita é um dos elementos característicos da maioria dos personagens, uma vez que *portabandera*, *portaestandarte*, *portamedia-luna* e *portaestrella* também apresentam em sua indumentária. Todavia, percebi este elemento com maior expressão somente na *Cuerda de Tambores*, e justifico esta condição por ser o único quadro preenchido por muitas pessoas utilizando algo da mesma forma (Figura 42).



Figura 42 - *Cuerda de Tambores*; comparsa Zumbaé. Fonte: ROSA, 2018

Rabelo (2014) traz o significado das fitas/elásticos sob a seguinte perspectiva:

Alguns dos interlocutores entrevistados, quando se referiam a estas fitas vermelhas ou brancas (que envolvem as meias pretas) alegaram que estas simbolizam a carne, o sangue e os ossos expostos pelos escravos quando eram submetidos aos castigos na época da escravidão no país. Estas fitas na indumentária se repetem não apenas nos *portaestandartes*, *portabanderas* e *portatrofeos*, como também no *escobero* e nas vestes dos *tamborileros*. (p.53)

Na sequência, destaca-se que a indumentária tem a composição preenchida pelas alpargatas (brancas ou pretas) e o *talín*⁴⁰, que é uma faixa colorida situada (em diagonal) por cima de todo vestuário. A maquiagem normalmente - assim como de todos os outros personagens - é bastante colorida e muito vistosa.

Destaco que percebi nos *Tamborileros* a presença da prática da pintura “*lubola*”, uma vez que a grande maioria de seus interpretes são brancos e para os desfiles (abaixo da maquiagem principal) apresentam uma pintura mais escura.



Figura 43 - *Tamborileros* sendo maquiados. Fonte: ROSA, 2018

Por outro lado, é imprescindível relatar que por trás de toda virtuosidade presente em cada personagem da cena do *Candombe*, existe um árduo trabalho de pessoas que muitas vezes ficam camufladas entre suas funções.

⁴⁰ O *talín* é uma faixa de couro com o nome da comparsa gravado em cores vibrantes. A função que ele tem, é de suspender o *tamboril* no corpo do *tamborileiro*.

Para que todo o processo de caracterização dos personagens aconteça, são necessárias diversas mãos de obra como: as(os) maquiadoras(es), costureiras(os), artistas que pintam e reformulam os tambores, as(os) professoras(es) de dança que coreografam os intérpretes, bem como as pessoas que vendem alimentos nos ensaios nos desfiles, entre tantos outros, sendo conseqüentemente um dos fatores pelos quais a manifestação também é vista como um fomento para a economia do país, e incentivo de trabalho para diversas pessoas profissões.

8 “El tambor habla, llama y convoca!”

Los Tambores y la Llamada son expresión de una realidad espiritual subyacente que revive valores y principios culturales de las naciones africanas llegadas forzosamente a esta parte de América: el culto al alma de los muertos que protectores de sus linajes. Los tambores evocan los antepasados y a la vibración de las casas en las que vivían, "parando frente a alguna casa, efectuando una marcha en dirección transversal a la que venían, tal como se hacía frente a la casa de los dolientes". (SOMMA, 2008, p.32)

O som da manifestação folclórica de maior visibilidade na capital do Uruguai, de longe é escutado e por muitos ovacionado! Um som arraigado de força e muitos ecos. Ecos que reverberam no corpo, na alma e por último... nos ouvidos. Do corpo que dança, ao corpo que assiste... Ali está, a herança mais antiga que todos já viram: O *TAMBORIL*... oriundo de nossa mãe África, artefato de resistência de muitos de nós, que hoje outros povos nele tocam, fazendo a música para os ouvidos de uma nação inteira.

O período da escravidão na América Latina trouxe, junto dos negros, muitos elementos que, reconstituídos, permanecem até os dias atuais em nossa sociedade. O *tamboril* que hoje alimentam a potência musical do *Candombe* é considerado um destes elementos, uma vez que foi trazido na diáspora africana como resistência e acompanhamento das danças rituais executadas pelos negros.

Por conta da proibição para a prática e a dificuldade de fabricação do *tamboril*, houveram de ser articuladas maneiras para não repercutir uma extinção do instrumento, uma vez que seu reconhecimento se dava pelo forte poder comunicativo para as tribos africanas.

Varese & Chirirmini (2018) expõem que as transições e estratégias foram constantes durante muitos anos, tendo como objetivo a união das etnias (que estavam efetuando a prática escondida) a partir do som que ecoava do instrumento *tamboril*, como por exemplo a emissão de avisos sobre lutas e combates nas *nações* e *confradías*. Tais autores também dizem que os negros buscavam estratégias para comunicarem-se entre si, onde entre estas, estava através o tambor:

Se comunicaron entre sí a través del sonido del tambor, un lenguaje con el que podían burlar a los patrones, transmitiendo mensajes que preparaban una huida, convocaban a una reunión secreta, e etcétera. (p.35)

Além disso, o *tamboril* foi considerado um elemento “maldito” justamente por ser uma das poucas maneiras que os escravizados ainda encontravam para manter-se em interlocução.

8.1 *Cuerda de Tambores*

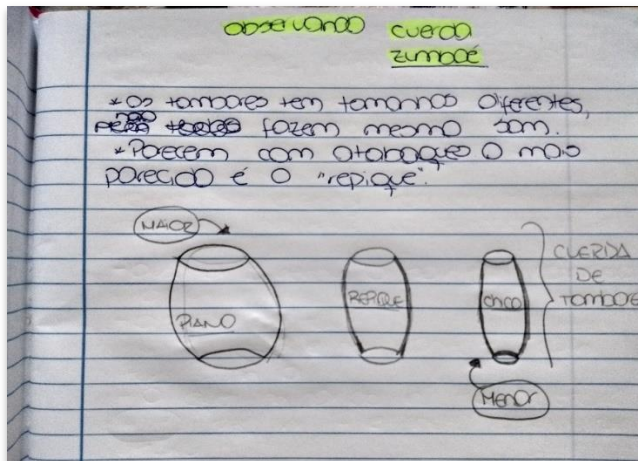
A fim de entender e começar a pesquisa o mais íntegra possível, considerando os principais termos que compunham o contexto do *Candombe*, fiz uma comparação (um tanto esdrúxula mas, menos complexa) para entender o que se tratava uma *cuerda de tambores*; dessa forma, comparei-a com a Bateria das Escolas de Samba Brasileiras, que é composta por diversos instrumentos e é responsável pela musicalidade na Escola. Já a *Cuerda de Tambores* é composta por três *tamboris* diferentes e também é considerada o som das comparsas.

Segundo Ferreira (1997), *Cuerda de Tambores* era o nome dado a formação dos quatro tambores do *Candombe*: *repique*, *piano*, *chico* e *bombo*. Todos de diferentes em tamanhos e sons, porém de importância ímpar para a musicalidade e a preservação do som de origem africana. Varese & Chirimiri (2018) complementam o pensamento apresentando a *Cuerda de Tambores* como “*el corazón de la comparsa*”

Há alguns anos o *bombo* foi vagarosamente desaparecendo dos desfiles, uma vez que era considerado o tambor de maior dimensão e de som mais grave, tornando-o indispensável para uma *Cuerda*. No entanto, a dificuldade para carregá-lo durante todo percurso do desfile ocasionou pouco a pouco sua extinção.

Atualmente, uma *Cuerda de Tambores* é composta pelo *repique*, *piano* e *chico*. Sendo o *repique* de tamanho mediano entre os outros dois, e considerado segundo Varese & Chirirmini (2018) “*de sonido libre, el que crea, enriquece y da vida al conjunto.*” Já o *piano* é o de maior tamanho, que juntamente com o menor - *chico* - fazem a base da *Cuerda* e são adjetivados por Ferreira (1997) como “*polos de energía complementarios*”.

Durante os primeiros ensaios que observei de *Zumbaé* não conhecia e tampouco sabia identificar cada *tamboril*, então, enquanto a comparsa ensaiava, esbocei em meu Diário de Campo, as três diferentes formas que conseguia discernir visualmente.



“Observando cuerda Zumbaé. Os tambores têm tamanhos diferentes, não fazem o mesmo som. Parecem som atabaques, o mais parecido é o ‘repique’.”

Figura 44 - Diário de Campo, 7 de janeiro de 2018.
 Fonte: ROSA, 2018

Quanto o modo de tocar o *tamboril*, distinguem-se entre toque executado pelo *palo*⁴¹ (baqueta) e o toque feito, diretamente, com a mão, dos quais naturalmente ecoam sons diferentes.

[...] el tamborilero golpea con todos los dedos juntos de la mano izquierda (excepto el pulgar). Con la derecha maneja el palillo o percutor, con el que golpea tanto en la lonja como en la caja. De esta manera, obtiene figuraciones rítmicas de acuerdo con su exuberante inventiva. (CARÁMBULA, 1995, p. 59)

Na perspectiva de Rabelo (2014), a associação que se faz referente aos sons dos *tamboris*, é equivalente a comunicação que existe no tom de voz dos humanos, uma vez que o *chico* é soprano, *piano* o baixo e o *repique* o contralto, desembocando em uma conversa entre os *tamboris* e conseqüentemente entre *Tamborileros*. Podendo também ser visualizada na forma gestual e na coreografia executada. (SOMMA, 2008, p. 31)

En la Cuerda de Tambores la comunicación entre los músicos no sólo se da auditivamente, si no también visualmente, cinéticamente, gestualmente y por a energía concentrada de un grupo humano compacto en movimiento. Al transcurrir el tiempo de ejecución y de marcha de una salida de tambores, la energía grupal se compacta estableciéndose una intensa circulación de la misma y una mayor fluidez entre las energías individuales y la grupal; esta energía generada circula por todos los tambores y se expande a la procesión toda. [...]

⁴¹ Vide o glossário no início deste trabalho.

Esta conexão foi um dos fatores percebidos nas idas a campo - principalmente no desfile de *San Baltazar* e no desfile das *Llamadas Oficiales* - quando a *cuerva de tambores* fazia a transição do toque do *Candombe* para o *corte* e adjunto desenvolvia alguma coreografia (Figura 45).



Figura 45 - Coreografia *Cuerda de Tambores*; Zumbaé
Fonte: ROSA, 2018

Ressalto que, para uma melhor compreensão e elaboração dos toques e coreografias da *Cuerda de Tambores*, existe o *Jefe de Cuerdas*, que (mais uma vez, comparando de uma maneira áspera), por conta da função por ele executada, pode ser relacionando com o Mestre de Bateria de nossas Escolas de Samba do Brasil. Ferreira (1997) complementa que o *Jefe de Cuerdas* é promovido a este cargo com base na sua aptidão, prática e habilidade com o *tamboril*.

Em relação aos *toques-madre* do *Candombe*, Chirimini & Varese (2002) falam que é um distintivo que caracteriza o bairro “mãe” da comparsa, ou seja, o ritmo que a *cuerva de tambores* executa determina o bairro que esta nasceu. Dessa forma, os *toques-madres*, reconhecidos como ritmos do *Candombe*, são:

- Toque **Ansina**: Oriundo do *Conventillo Ansina* (Figura 46), conhecido também como o *Semillero Cultural del Bairro* (Centro Cultural do Bairro). Era neste local, que todos os praticantes do *Candombe*, da época, se concentravam para praticar seus rituais.



Figura 46 - Conventillo Ansina. Fonte: *Diario La Republica*

- Toque **Cuareim**: Foi no *Conventillo Medio Mundo* (Figura 47) que maior parte da população com descendência da diáspora negra houvera se concentrado. O *Conventillo* era localizado no bairro *Sur* e foi um dos monumentos mais famosos para a história da manifestação. Já o nome do toque, deve-se ao modo como eram conhecidos os *tamboris* deste local; “*Lonjas de Cuareim*”, que eram executadas por todo bairro.



Figura 47 - Conventillo Medio Mundo. Fonte: *Montevideo Antigo*

- Toque **Córdon**: Originário do *Conventillo Gaboto* (Figura 48) que, assim como os outros dois toques, abrigava diversas famílias que viviam em condições marginais. Teve como principal criador a família Pintos, que através do célebre Aquiles Pintos transformou o ritmo na maior herança que *Conventillo* pudera deixar.

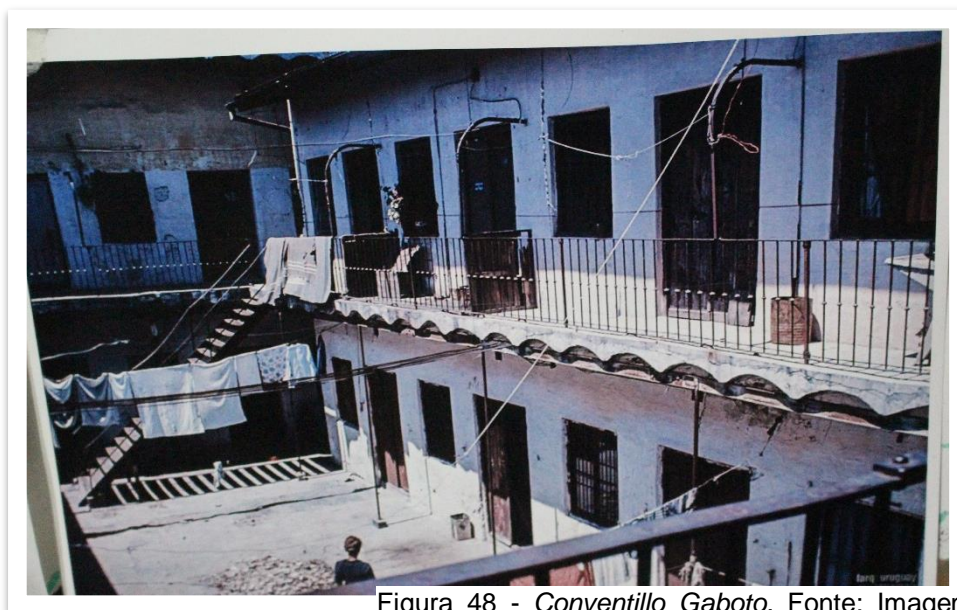


Figura 48 - *Conventillo Gaboto*. Fonte: Imagem cedida por Aquiles Pintos.

Destaco que este último (toque *Córdon*), como falado anteriormente, foi cunhado pela Família Pintos, na qual, em minha primeira ida a campo, realizei entrevistas e conversas com alguns descendentes, bem como com o próprio fundador do ritmo: Aquiles Pintos.

O contato deu-se por conta de serem da diretoria da comparsa *Zumbaé*, que foi o local onde mantive minha maior observação. Nestes dias, conheci, além dos atuais diretores, o Sr. Aquiles Pintos que, apesar de sua avançada idade ter lhe afastado da prática da manifestação ou então do cargo de diretor e fomentador na identidade negra no Uruguai, fez questão de mostrar-me através de fotos, sons, e livros, o quão bom era a época que ele esteve alojado em toda essa energia singular que o *Candombe* carrega.

Nossa conversa ocorreu de um modo bem informal, na sala de sua casa – que também é sede da Comparsa *Zumbaé*. Ele, sentado em seu sofá, e eu, em sua frente, com um caderno e a câmera em mãos. Todos entravam e saíam, pois era dia de ensaio.

Minha ida até lá havia sido para entrevistar seus filhos e também acompanhar Yully. No entanto, ao chegar, o filho mais novo, Anibal Pintos, disse-me: “*Naiane? Pasa acá, apresentote a Tio Aquiles, ningún viene al Zumbaé sin hablar con él.*”

Eu não lhe conhecia e tampouco sabia de sua grande contribuição para a história da manifestação. Hoje reconheço que realmente seria impossível ir a *Zumbaé* e não conversar com o Sr. Aquiles.

Nossa conversa começou a partir das memórias... do *Candombe* vivido por ele quando criança; dos ritmos inerentes que os tambores ecoavam (reproduzidos por ele através de sons vocais); até chegar no atual momento, em que a manifestação passara por inúmeras transições estruturais e políticas.

Durante nosso diálogo, ele optou por falar o mais próximo que conseguia, do português, alegando entender muito bem e saber pronunciar, mesmo que estivesse por muitos anos sem praticar.

Minha escolha por não ligar a câmera foi por acreditar que poderia parecer uma ação inoportuna e acabar gerando um estranhamento no ambiente, uma vez que nosso contato havia de dado de uma maneira muito natural. Por outro lado, comecei a compreender alguns *spoilers*⁴² que meu orientador havia me alertado antes de ir a campo, como por exemplo, situações em que a atenção presente em nossos cinco sentidos pode registrar mais do que uma câmera. No entanto, a caneta e o papel estavam ali, a postos, para não perder nenhum conteúdo proferido por Aquiles e nem tampouco a singularidade do momento.

A história do *Candombe* (além do que a memória guarda com muita precisão, carinho e as vezes um pouco de angústia) foi-me apresentada por ele através de um quadro com fotos de momentos marcantes de sua vida dentro manifestação.

O quadro fica atrás do sofá no qual ele sempre está; tanto que, logo que começamos a conversar, ele chamou por um dos integrantes da comparsa e pediu para que o buscasse. Em seguida, com a ajuda de um sobrinho, explicou-me foto por foto; o que cada pessoa, ali presente, representava, bem como a descrição do que houvera passado em cada um dos registros. Por vezes, relacionava com a atualidade vivida pela manifestação e dizia: “*Otros tiempos mi negra, hoy no es más así!*”

⁴² *Spoilers* é o nome dado a situações onde são revelados assuntos, antes do que tempo previsto. Como, por exemplo, quando contamos a alguém sobre um filme (que a pessoa não viu) e logo descrevemos as cenas; estamos dando *spoiler*.



Figura 49 - Aquiles Pintos (a direita), no pátio do *Conventillo Gaboto*, em 1966. Fonte: Enrique Pérez Fernández

Confesso que, em diversos momentos, coloquei-me em um lugar de reflexão sobre aquilo que estava a fazer, uma vez que enquanto pesquisadora entendia que não poderia deixar-me imergir tanto naquele contexto a ponto de perder-me e em lágrimas me debruçar. Foi necessário um grande controle, assim como, agora, está sendo para rememorar este momento nestas descrições.

A (Figura 50), é um dos poucos registros que tenho deste momento, visto que entre as características de um etnógrafo, primei, este diálogo, pela observação e descrição:



Figura 50 - Conversa com Sr. Aquiles Pintos.
Fonte: ROSA, 2018

Na foto, Sr. Aquiles explicava-me o que cada registro significava para ele, dentro de sua trajetória na manifestação – principalmente em *Zumbaé* – indicando a mim leituras e nomes, considerados referências, que me auxiliariam no processo de desenvolvimento do trabalho.

Ao chegar próximo ao final da conversa ele me olhou com a caneta em mãos e a câmera ao lado e disse: *Mira! me diga una cosa: donde estas registrando todo que hablo? La camera? Grabador?*” Fiquei por alguns segundos sem reação e, logo lhe respondi que estava tentando registrar tudo muito objetivo no Diário de Campo e também em minha memória, para que ao sair dali pudesse fazer uma reflexão e então registrar.

Quanto a câmera estar desligada, fui sincera, e justifiquei pelo fato de presumir que poderia incomodá-lo. Uma vez que como nossa conversa havia começado de uma maneira tão natural que não achei que cortá-la poderia ser a melhor atitude a se tomar. Ele riu, e articulou: *“bueno, sabes lo que haces! Ahora, escriba lo que voy hablar ahora, te voy hacer una historia. Vamos, escriba! Voy intentar hablar en portugués para que comprendas, sí?”* ... Eu concordei, e logo começamos:

Zumbaé, uma comparsa de história programada por seu referente a viver desenrolando nossa cultura, neste *Candombe* aqui no Uruguai. De muitas famílias pobres, que viviam em casas juntos, como o *Conventillo Gaboto*, formam duas comparsas: *Sarabanda* e *Zumbaé*. Esta, uma comparsa com verdadeira história de nossa cultura que alcançaram e estão alcançando a alegria de um carnaval como este, sério e exigente. Família Pintos é muito conhecida por décadas e não abandonaram esta história, que os negros em superação demonstraram em sua dança e sua canção vinda da África. (Aquilles Pintos - Diário de Campo, 08/01/2018)

Após este texto, ditado vagorosamente, a fim de que eu compreendesse o português pronunciado por um presente sotaque espanhol, Aquiles pediu-me uma foto para registrar o momento. Tal momento foi seguido por agradecimentos pelo fato de eu (segundo ele), tão nova, de outro país, me propor a estudar uma história tão linda em que ele, tanto quanto outras pessoas, resistiram para mantê-la viva.

E eu... bem... eu entendi que, naquele momento, minha pesquisa começava! Permitida pelo Povo Espiritual que me acompanha e pelo Sr. Aquiles; um dos fundadores dos ritmos típicos do *Candombe*.



Figura 51 - Eu e Sr. Aquiles Pintos. Fonte: ROSA, 2018

A partir deste dia e até eu retornar para Pelotas, mantivemos contato semanalmente. Visto que fui mais algumas vezes em *Zumbaé*, e ele estava sempre ali, sentadinho no mesmo local, atento a tudo que todos faziam, interagindo, conversando, dando suas opiniões e etc.

Além disso, não teve um dia ao qual cheguei em sua casa e que, de longe, ele não escutasse minha voz e dizia ter chegado "*La negra del Brasil*". Questionava-me sobre a investigação, o que faltava, se necessitava de alguma informação a mais, quando voltaria a Pelotas, se voltaria outra vez ao Uruguai, e sempre reforçava a felicidade que sentia em ter alguém investigando sobre "*nuestros antepasados*".

Continuando a dissertar acerca da disposição da *cuerda de tambores* durante as *Llamadas*, trago Varese & Chirimini (2018), que explicam:

Durante las llamadas, por lo general se marcha en filas frontales de cinco, ubicándose el chico en el centro, flanqueado por el piano, y en los extremos los repiques. Si las filas son de cuatro, un repique se ubica detrás del piano o del bombo que va en fila adelante, en un extremo, y los demás tamboriles se van alternando en la misma forma." (p.46)

Outra característica peculiar observada nas idas a campo foi o Ritual do *Templado* que, quando perguntado aos *tamborileros*, explicaram-me ser este conhecido também como "*calentamiento del tamboril*" (Figura 52). Tanto um termo

quanto o outro são aceitos como modos de fazer referência para o ritual praticado antes de ensaios, *Llamadas*, e etc., além disso o reduto que instala este momento é a rua, sempre próximo dos cordões das calçadas.

O ritual consiste em dispor os *tamboriles* em roda, com as *lonjas* para o centro onde, com jornais, papelão e madeiras, é feita uma fogueira. O fogo aquece o couro (*lonja*) do *tamboril* e, com o *palo*, os *Tamborileros* vão testando o nível de afinação dos instrumentos.

Previo a la ejecución es necesario afinar el tamboril, procedimiento que se conoce como templado y que consiste en el calentamiento del cuero mediante fuego. Se prepara una fogata con diarios o cualquier otro tipo de papel y se aproximan las lonjas, las que de tanto en tanto deben ser mojadas con agua o saliva para que no se resquebrajen o revienten. (VARESE & CHIRIMINI, 2018, p.44)

Além disso, existe uma ordem de afinação, que começa pelo mais agudo, - o *chico* - e paulatinamente os outros *tambores* vão sendo *calientados* (*aquecidos*) a fim de buscar uma melhor afinação. Carámbula (1995) explica o ritual da seguinte maneira:

El "temple" de los tamboriles contituye un pintoresco ritual. Primeramente se "cura" la lonja, frontándola con ajo, muy intensamente. Luego, es costumbre someterla al calor del sol o - más comunmente al de un fuego, hecho de papeles u hojarasca, preparado en la calle, junto al cordón de la vereda. Mediante un movimiento de rotación lenta que se le imprime al tamboril - se somete la lonja al calor, a una distancia prudencial del fuego, procurando que éste la alcance paulatinamente. [...] esta forma de templar los tamboriles al fuego es la tradicional y difundida entre los actuales negros tamborileros montevideanos. (p. 61-62)



Figura 52 - Ritual *Templado*; comparsa *La Dominó*.
Fonte: ROSA, 2018

A primeira vez que vi tal rito foi no primeiro ensaio que observei de *Zumbaé* e, desde então, senti sempre uma energia muito forte toda vez que a situação se repetia. No dia dos desfiles das *Llamadas Oficiales*, lembro que para todo lado que eu olhava, alguma *Cuerda de Tambores* estava por “*calentar sus lojas*” e o ambiente parecia tomar uma outra proporção e emergir em uma energia única que me arrepiava dos pés à cabeça.

Sobre tal momento, Varese & Chirimini (2018) elucidam em seu livro: “*La afinación constituye una ceremonia que tiene algo de místico y ritual. Resulta espectáculo pintoresco ver un templado en plena calle, a la luz de improvisadas fogatas, previo a las actuaciones sociales o los espectáculos del Carnaval.*”



Figura 53 - Ritual *Templado*; comparsa *Zumbaé*;
Fonte: ROSA, 2018

Atualmente, uma *Cuerda de Tambores* é composta por aproximadamente sessenta *Tamborileros*, o que, segundo Ferreira (2011), é o número ideal para uma divisão unânime entre os três tipos de *tamboris*, uma vez que segundo a regulamentação municipal, o mínimo de integrantes em uma *Cuerda* (para o Desfile Oficial) é de quarenta componentes entre homens e mulheres (ainda que a aparição destas últimas seja uma minoria).

Com isso, percebi que o lugar que a mulher ocupa na manifestação, ainda está sendo entendido como um processo de adaptações, uma vez que este lugar na *Cuerda de Tambores* é pensado e na grande maioria das vezes, praticado apenas por homens.

Por outro lado, analisei que a mulher, aos poucos, está buscando a resistência e a independência, através das criações de comparsas cunhadas apenas para mulheres. Fato que está anualmente crescendo em Montevideu e arredores.



Figura 54 - Presença feminina na *Cuerda de Tambores*.
Fonte: ROSA, 2018

Por fim, reflito sob as notas obtidas das observações que, por mais que o período escravagista tenha reconhecido o *Candombe* como uma dança/ritual negra, oriunda de “*la bambula, la chica, la calenda y la semba*” (VARESE, CHIRIMINI, 2018, p.5), atualmente, a manifestação faz referência muito mais ao *tamboril* do que à própria dança, como se tivessem invertidos os papéis. Ou seja, se antes o *Candombe* era referido às danças-rituais, hoje é ao *tamboril* e à música.

9 “La Fiesta de las Llamadas!”

Las llamadas oficiales son una fiesta, un encuentro masivo de disfrute y celebración del pueblo uruguayo. Trascienden a la comunidad afro, a la cual era innegablemente su principal animadora y responsable de su génesis, de su sentido y de sus contenidos.

Juan Antonio Varese e Tomás Oliveira Chiriminni

“Llamadas” (chamadas) foi um termo que Plácido (1966), em seu livro “Carnaval: Evocación de Montevideo em la historia y la tradición”, diz corresponder aos cortejos que os negros faziam para chamarem seus companheiros em seus redutos - os *conventillos* -, a fim de desenvolver atuações do *Candombe* pelas ruas de Montevideú.

Logo, entende-se por *llamada*, o “chamado” que era feito através do toque do *tamboril*, para comunicar que aquele momento, era de dança, luta e resistência e principalmente deles, o qual recebia o nome de *Llamadas de Tambores*.

O primeiro desfile oficial, como representante do carnaval de Montevideú, ocorreu em 1956, pelos bairros mais conhecidos (e assim mencionados antes): *Sur e Palermo*. No entanto, apesar de considerado a maior festa do carnaval Montevideano, a manifestação ainda dividia espaços com os espetáculos de folclore nativistas, não só nas ruas, mas também nos tablados⁴³, quando assim acontecia. (VARESE, CHIRIMINI, 2018, p. 80)

Justino Zavala Muniz, então diretor de Comédia Nacional do país, fez uma proposta a fim de que tais espetáculos - carnaval e nativismo - fossem separados, uma vez que assim como o número de comparsas, os *conjuntos criollos* também estavam a crescer. A partir disso, a *Asociación Cultural y Social Uruguay (ACSU)* acatou a ideia e principalmente optou por dar ênfase às atividades tradicionais de origem negra, segregando totalmente a prática do carnaval e desenvolvendo algo a parte, o que seria nomeado como “*Fiestas Negras en el Sur*”.

⁴³ É uma estrutura que é montada em diversos espaços da cidade. Normalmente espaços mais distantes do centro comercial e que tenham vasto espaço. Neste acontecem as apresentações dos mais diversos movimentos carnavalescos do país, onde por sua vez, as comparsas muitas vezes são convidadas a participar.

[...] la Asociación Cultural y Social Uruguay (ACSU), de la raza negra, por intermedio de su directivo, el pintor Ruben Gazolla, propuso salvaguardar la rica tradición folclórica del negro. Inspirados con lo que sucedía en Venezuela, Brasil, Colombia, Panamá, Cuba y otros países caribeños donde se valora la herencia africana, se le enriquece con un ballet folclórico y estudios adecuados, se planteó jerarquizar los festejos tradicionales del negro, separándolos de los espectáculos de Carnaval. La propuesta era revivir los candombes del siglo anterior, en especial las fiestas del 6 de enero, el día de los Reyes Magos a través de la realización de unas Fiestas Negras en el Sur, durante una semana, para recrear las auténticas danzas de origen africano, con un calendario de actividades que comenzaría el 24 de diciembre y terminaría el día de Reyes. (VARESE & CHIRIMINI, 2018, p. 82)

No entanto, ao projeto ser apresentado para a *Comisión de Fiestas*, foi negado e reformulado, agregando as “*Llamadas*” e a cultura negra, ainda mais no contexto do carnaval do país, a partir disso, o Desfile de *Llamadas* passou a ser o acontecimento mais influente do carnaval de Montevideú.

Desde então, o *Desfile Oficial das Llamadas* é uma festa para o país, e fevereiro é sempre o período mais esperado por todos. É nos primeiros dias do mês que Montevideú esbanja cor e alegria na tão famosa Rua *Isla de Flores*.⁴⁴

Nos primeiros anos, o número de comparsas partícipes de tal movimento oscilou entre seis e oito. Já no ano de 2000, Curiel (2013) menciona que o número de comparsas aumentou exorbitantemente, crescendo assim, anualmente, chegando hoje, em 2018, em quarenta e seis.

Ressalto, no entanto, que este número é o de comparsas que concorrem no Desfile Oficial, uma vez que são escolhidas através de um outro tipo de *Llamada*, nomeada *Prueba de Admisión*⁴⁵. Com isso, acredita-se e subentende-se que o número de comparsas existentes hoje, em Montevideú e nos arredores, seja mais do que cem agremiações.

Atualmente, os desfiles ocorrem em dois dias, ambos no turno da noite, onde desfilam vinte e três comparsas em cada noite. A data oficial é habitualmente na primeira semana do mês fevereiro. Montevideú torna-se um palco de um grande espetáculo; além de ser um fomento do turismo e economia para a capital e também fonte de emprego para muitas pessoas, assim como Varese & Chirimini (2018) explicam:

⁴⁴ Rua conhecida como a principal reduto do Desfile das *Llamadas Oficiales* do *Candombe*. A mesma está localizada próximo a famosa *Rambla* de Montevideú.

⁴⁵ Conhecida pelo tipo de desfile que anualmente ocorre em Montevideú a fim de qualificar as comparsas que irão concorrer no próximo ano nas *Llamadas Oficiales*. Para tal ato, concorrem diversas comparsas de todo país. Este ano, a ***Prueba de Admisión*** para 2019 ocorreu nos dias 6 e 7 de outubro onde concorreram 40 comparsas e 21 foram aprovadas.

Desde el plano de la cultura y la comunicación, las Llamadas se han convertido en una herramienta formidable para la promoción del turismo. Esto se puede observar en cada campaña o acción promocional que han emprendido en las últimas décadas la Intendencia de Montevideú y el Ministerio de Turismo, en las cuales se repiten, inevitablemente, las imágenes icónicas del tambor y las figuras típicas del Candombe.” (p.80)

Durante minhas idas a campo, acompanhei e estive dentro deste contexto, a partir dos mais diferentes lugares, debruçando meu olhar sob uma perspectiva de sensibilidade, entendendo meu lugar enquanto etnógrafa e pesquisadora-fruidora de tal contexto.

Entendi que as *Llamadas* nada mais eram do que desfiles com as mais diferentes temáticas, uma vez que qualquer data festiva é motivo para levar a manifestação a rua. Por mais que em cada uma houvessem características e elementos muito peculiares e que também me pareceram serem típicos e naturais para todos aqueles que ali participavam.

Além disso, compreendi que a energia e o entendimento que existe entre os praticantes é de conexão e fruição completa para/com a Cultura Popular, assim como retratei em meu Diário de Campo, após sair na frente da casa de Yully, em um dia de *Llamadas*:

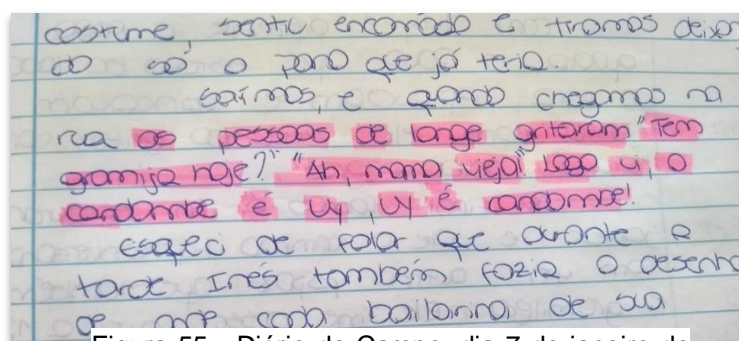


Figura 55 - Diário de Campo, dia 7 de janeiro de 2018. Fonte: ROSA, 2018

“Saímos, e quando chegamos na rua as pessoas de longe gritaram “Tem gramilla hoje?” “Ah, Mama Vieja!” Logo vi, o candombe é UY, UY é candombe!”

O primeiro movimento que observei foi o das *Llamadas de San Baltazar*, no dia 6 de janeiro de 2018. Este trecho que trago destacado na (Figura 55) foi escrito imediatamente após chegar em casa, onde eu tinha a memória e meu corpo fervilhando de sensações e sentimentos novos.

Percebi que o Dia das *Llamadas*, ao mesmo tempo que é típico, pois acontece com frequência e já faz parte daqueles corpos, também se torna intensamente atípico, pois a rotina daquelas pessoas muda, desde o momento em que acordam até a hora em que retornam para suas casas.

O percurso nas ruas, até chegar ao local do desfile, é fragmentado entre o silêncio das indústrias, que normalmente estão fechadas, e o turbilhão de sons que ecoam das mais distintas direções: sons dos tambores – é hora de afiná-los; sons de risadas – afinal é dia de carnaval, festa e Cultura Popular, dia de *Candombe*... a “*fiesta de los negros*”; sons do salto da bailarina – que com seu filho abraçada, vai transcender um pouco daquilo que o folclore faz de melhor... a transmissão, a continuidade de geração para geração; sons de corpos – caminhando, conversando, movimentando-se, dançando, ensaiando a coreografia do *Cuerpo de Baile* (ali mesmo, no meio de uma rua deserta); sons de vida, cores, energia, história e resgate... Enfim, é Dia das *Llamadas*!

Acompanhar o desfile das *Llamadas de San Baltazar* como meu primeiro movimento de observação, acredito ter sido de uma grande felicidade, uma vez que consegui, ali, viver o que para muitas com as pessoas eu conversei, é “*el dia de la mayor verdad del candombe*”. Ou seja, é um dia em que se aproxima em maior expressão da raiz africana.

Acredito que esta condição se dá pelo fato de que, atualmente, o *Candombe* é visto de uma forma abundantemente espetaculosa, para venda, comércio e virtuosismo. As comparsas passam a trabalhar um ano inteiro em busca do título, em fevereiro, nas *Llamadas Oficiales*; título esse que vem junto de uma determinada quantia em dinheiro.

Ao serem perguntados, por mim, sobre o entendimento acerca do status atual *Candombe*, alguns interlocutores expressam o seguinte:

[...] eu creio que cada vez mais o *candombe* se distancia de sua essência, por conta de muitas coisas, creio que estão perdendo muitas coisas e cada vez mais. Os jurados que se colocam para julgar o carnaval que cada vez estão mais distantes da verdadeira realidade do *candombe* ou carnaval, o que se permite fazer na coreografia, vestuário, maquiagem, ou seja, fazem tantas intervenções sem conhecimento que isso faz com que ano a ano o *candombe* saia de sua essência. Isso é uma visão muito pessoal minha tá? [...] Eu tenho certeza que muitas das bailarinas que dançam hoje nas comparsas não tem ideia o que era o *candombe* a 30, 40 anos ou mais assim como também tenho certeza que não sabem como surgiu o *candombe*, porque existe os tambores, porque tem essa forma, qual a função do

Gramillero, creio que todos estes detalhes não estão na consciência de integrantes das comparsas, por muitos motivos, desinteresse, porque são muitas pessoas, porque o objetivo é um e é ser um produto cultural para competir em um desfile, não há um processo consciente de: Bom, hoje não vamos dançar, vamos conversar sobre o que é *candombe*, porque Yully dança assim? Porque eles tocam o tambor assim? Creio que toda essa consciência falta nessa gente nova do *candombe* não? Então creio que se perde[...] (informação verbal)⁴⁶ (tradução feita pela autora)

O *candombe* hoje é para fortalecer espetáculo, então não é espontâneo, se perdeu essa coisa de compartilhar os tambores como algo contagioso, glorioso, agora é tudo espetáculo, tem que bailar em cronômetro, *candombe* não é isso, é outra coisa, é estético, isso também te tira a essência [...] Capaz de em 6 de janeiro veres mais negros, serem mais livres, porque não tem essa estrutura. (informação verbal)⁴⁷ (tradução feita pela autora)

[...] a gente saía com o que tinha, não se fazia roupas. Pegava essa saia e essa sapatilha e essa blusa e saia em uma comparsa, não se fazia uma roupa especial para desfilarmos com tanto brilho, se colocava o que tinha. E agora é todo um brilho um luxo e tal, por isso que mudou e já não sei porque. A religião está dentro da comparsa e ninguém fala, tudo bem que comparsa é uma coisa e religião é outra, mas antes não era assim, a religião estava dentro da comparsa, antes se saia nas comparsas com as roupas de cores de religião, de orixás, que era o que tinha, mas agora? Agora não se fala sobre, não se fala! (informação verbal)⁴⁸ (tradução feita pela autora)

Além disso, existem limitações (presentes em um regulamento) para todo o desfile, onde é demarcado o tempo máximo que cada comparsa pode atravessar a *Isla de Flores*, bem como a separação espacial feita através de grades e cercas que impossibilitam o público de adentrar a passarela, entre outras especificações regulamentares diversas.

Por outro lado, nas *Llamadas de San Baltazar*, senti a presença de um corpo muito vivo e entregue, visto que essas limitações regulamentares deixam de existir. Parecia-me que todos estavam a brincar; a forma como a cena conversava com a rua e a rua com a cena tornava o ambiente visual muito mais popular, mais coletivo, mais nosso, mais palpável.

Os figurinos mais simples e casuais permitiam ver o jogo e a intensidade do quadril feito por cada bailarina ao *candombear*; a sincronia presente em cada

⁴⁶ Trecho retirado da entrevista feita com Gustavo Verno no dia 12 de janeiro de 2018.

⁴⁷ Trecho retirado da entrevista feita com Yully no dia 17 de janeiro de 2018.

⁴⁸ Trecho retirado da entrevista feita com Dora Gonzáles no dia 13 de janeiro de 2018

movimentação, a delicadeza dos braços que em conversa com o balanço do rosto, ao olhar para o público, emanava uma energia única através do sorriso.



Figura 56 - Bailarina á *candombear* no desfile de San Baltazar. Fonte: ROSA, 2018

O público, por esses sorrisos, era chamado a entrar na dança; a energia que o *tamboril* ecoava a cada toque na *lonja* causava uma excitação naquele que, do lado de fora, até então, “só olhava”. A ponta do pé batendo no chão, o tronco balançando, o sorriso, às vezes sem graça, correspondendo ao da bailarina que, de dentro da cena, dançava com alegria... prazer e contentamento.

O que te distancia da cena é um passo, é o *candombear*. Os gritos entoados quando a comparsa passava eram de arrepiar. Quando a *Cuerda de Tambores* para na tua frente, tu não vês e nem escutas, apenas sentes... a energia de um povo que muito lutou, muito dançou, muito sofreu. A resistência do povo negro que, ao arrastar dos pés do *tamborileiro* incluso a força que, na *lonja* ele bate, demonstra que sozinho nunca está.

O teu corpo ferve; da ponta do pé e o tronco que estavam a movimentar-se, sentes que já estás tomada por uma adrenalina que te faz entrar na cena e então, também fazer parte daquele todo.

Logo se via: **é a Cultura do Povo, é o Carnaval que ninguém lhe tira a essência de ser Popular, é a festa de San Baltazar!**



Figura 57 - Público e comparsa interagindo. Fonte: ROSA, 2018

O público entra, de fato, em tudo aquilo que o *Candombe* se propõe a transmitir. Não existiu um momento em que, ao olhar para o “lado de fora” não conseguisse ver as pessoas felizes, aos gritos: “*bella mama vieja, arriba!*”, “*vamos mi negra!*”, “*arriba candombe!*”. Crianças e adultos dançando sem o mínimo receio de serem tachados por qualquer expressão. Afinal, aquele lugar e aquele contexto, por mais que carregue um peso de muita luta, é herança de resiliência; então, que esta seja pela dança e pelo êxtase da felicidade.



Figura 58 - Público e comparsa interagindo. Fonte: ROSA, 2018

Neste mesmo fluxo que mencionei, a energia de mim tomou conta, fazendo-me deixar de estar atrás da lente de uma câmera, e por alguns instantes, me tornar uma verdadeira participante da manifestação, não somente como observadora e pesquisadora.



Figura 59 - Eu e Inés nas *Llamadas de San Baltazar*.
Fonte: Gustavo Verno, 2018

Em todos os momentos, o Folclore de que tanto falamos lá está! Sendo passado dos pais e mães para filhos e filhas, seja como intérprete de qualquer personagem ou simplesmente um simpatizante. O que importa é a prática de estar imerso no ambiente, que preenche as ruas de Montevideu de cor, dança e música.

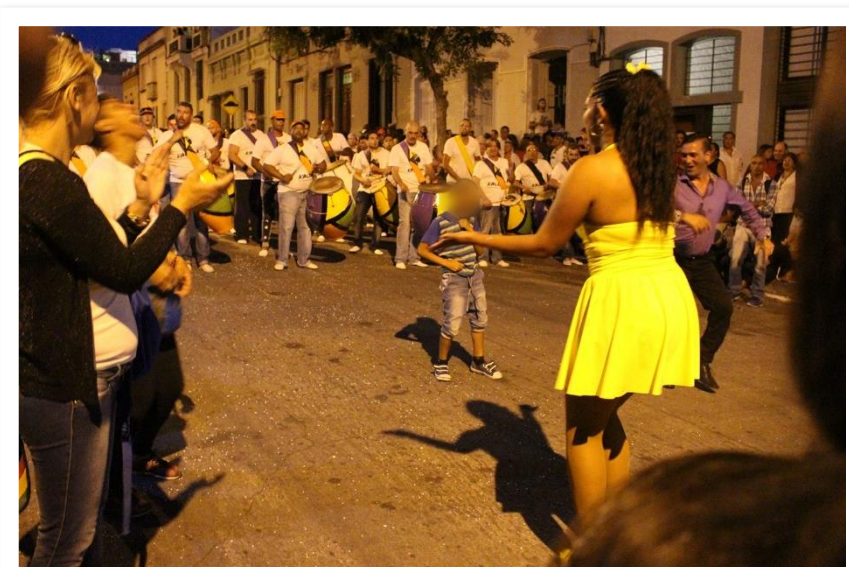


Figura 60 - Filho de umas das *Vedettes* desfilando nas *Llamadas de San Baltazar*. Fonte: ROSA, 2018

Outra característica é que os desfiles aqui mencionados, conforme já descrito, acontecem na rua *Isla de Flores*. Logo, por ser uma rua casual, local onde todos os outros dias faz parte da rotina dos habitantes de Montevideú. Os moradores ficam em suas sacadas, portas de casa e janelas, fruindo todo o espetáculo do desfile. Isso acontece em ambas as *Llamadas*.

Porém, como nas *Llamadas Oficiales*, o ambiente acaba por se tornar um pouco mais formal, algumas pessoas alugam suas sacadas ou áreas de cima da casa para que acabe dispondo de mais espaços para turistas ou até mesmo habitantes do próprio lugar.



Figura 61 - Espectadores em sacadas. Fonte: ROSA, 2018

Além disso, algumas cenas me fizeram refletir sobre diversos assuntos, principalmente relacionados à imagem do negro na manifestação, uma vez que, comparando ambas as *Llamadas*, vi uma quantidade de negros muito maior nas *Llamadas de San Baltazar* do que nas *Llamadas Oficiales*.

A partir disso, me pus a questionar a possibilidade de, talvez, o distanciamento que o sistema capitalista acabara impondo ao *Candombe* esteja por distanciar também os participantes negros, que se reconhecem e se veem em tal contexto, quando este se dá de uma forma mais informal, onde todos podem, teoricamente, estar mais à vontade e serem aquilo que de fato são.

Outro ponto observado foi em relação ao debate sobre gênero, uma vez que em umas das comparsas que passou por *Isla de Flores* no desfile de *San Baltazar* apresentou um personagem atípico, segundo as conversas que tive posteriormente com os interlocutores:



Figura 62 - Personagem do *Gramillero* sendo interpretado por uma mulher. Fonte: ROSA, 2018.

Já estava noite quando, ao desfilar, uma das últimas comparsas trouxe em seus participantes uma mulher interpretando o personagem do *Gramillero*. Ela vinha com roupas casuais, munida do bastão e o chapéu, que juntos do dançar em cortejo com a *Mama Vieja*, demonstrava a quem estava representando.

Nesse sentido, parei a pensar se, em um *Desfile das Llamadas Oficiales* tal ato seria considerado legítimo, tendo em vista que como as indumentárias deixam os personagens do *Gramillero* e da *Mama Vieja* tão cobertos, poderia não ser um problema.

Ademais, penso que provavelmente não são todas as mulheres que se sentem à vontade em desfilar como bailarinas, vislumbrando corpos expostos e muitas vezes reforçando alguns estereótipos, (principalmente corpo; mulher; negra) e nem tão pouco na *Cuerda de Tambores*. Logo, porque não permitir que esta ocupe o lugar que melhor lhe entende e representa?

Nessa perspectiva, considerando lugar que a mulher ocupa na manifestação, Rodriguez (2014) diz que:

[...] veo a las mujeres afrodescendientes “entrando” en cada personaje, viviendo cada uno a su manera, poniéndole cuerpo. Así, hablar en plural de los cuerpos fue una necesidad que surgió al intentar comprender qué construcción de cuerpo femenino se crea y se recrea en la danza del candombe de Llamadas. Se trata de un cuerpo que está desplegado, que puede cambiar de forma y de contenido, que puede presentarse de diversos modos. (p.137)

Ao conversar com Yully e Inés, ambas me disseram que esta transformação só acontece porque nas *Llamadas de San Baltazar* não é espantoso, porém nas *Llamadas Oficiales*, seria “*un tanto raro*” uma vez que, cada comparsa já organiza a *gramilla* com homens e mulheres ocupando os lugares que historicamente foram constituídos para tais personagens.

Monteserin (2017), a esse respeito, diz que “*la patrimonialización del Candombe también trajo consigo una mayor participación de la mujer.*” Ao mesmo tempo em que o processo passou a admitir uma imersão mais empoderada do sexo feminino em tal contexto, perpassando pelas fases da negação da partícipe, até os dias atuais onde existem comparsas só de mulheres (como falado anteriormente).

No entanto, este ocorrido também deu ênfase a uma perspectiva erótica, fomentando destaque muito maior nos meios de comunicação e mídia, atraindo o olhar do telespectador para o corpo da mulher e o seu dançar.

Observando o *Desfile das Llamadas Oficiales*, o processo de organização da comparsa é complexo e começa muitas horas antes do desfile. Durante minhas idas a campo, tive o privilégio de acompanhar as comparsas *La Dominó* e *Zumbaé* – uma em cada dia.

Diferente das *Llamadas de San Baltazar*, neste dia, todos os integrantes da comparsa juntam-se na sede reduto da agremiação, onde lá começam todo o ritual de organização dos trajes, feituas de maquiagens, afinações dos tambores, entre outras demandas.



Figura 63 - Organização pré desfile da comparsa *Zumbaé*. Fonte: ROSA, 2018



Figura 64 - Integrantes da *comparsa La Dominó*; pré desfile. Fonte: ROSA, 2018

Ao aproximar-se do horário do desfile, os integrantes são divididos em dois ou três ônibus, tendo como destinos finais os bairros montevideanos *Sur* e *Palermo*. Em ambos os dias que estive presente, observei que é uma característica recorrente que os *Tamborileros* vão em ônibus separados do restante da comparsa.



Figura 65 - *Tamborileros* da comparsa *La Dominó* organizando-se no ônibus. Fonte: ROSA, 2018.

Independente da distância existente entre a sede da comparsa e a *Isla de Flores*, percebi que aquele percurso nunca se tornou tão distante. A energia instalada no interior daquele ônibus me fez começar a sentir a adrenalina que estava prestes a adentrar o desfile. Em ambos os dias, que por este momento fui privilegiada, notei que por mais que o contexto estivesse dialogando de formas diferentes e com pessoas diferentes, o produto teria de ser o mesmo. Logo de cara já vi: de tudo que aqui já vivi, hoje será diferente! E era! O *Candombe* mais uma vez estava nas ruas, “*la fiesta de los negros*” que apesar de adaptada a contemporaneidade, não deixava de falar da verdade e herança que Montevideú carrega, de um passado não tão distante assim.

Com a câmera em punho, olhares atentos, credencial de “*assistente 2018*” no peito, entramos em *Isla de Flores*. O toque do *tamboril* ecoa de todos os lados, em todos os tons, é uma imensidão de vozes que naquele lugar estão a gritar em um só ritmo. A comparsa que vem antes, ainda nem havia entrado, mas ali já estamos nós, apostos, prontos, concentrados, entrando em contato com si mesmo, chamando por aqueles que nunca nos deixam só, esperando a hora de pôr o trabalho de um ano na rua, a desfilarmos.



Figura 66 - *Cuerpo de baile* da comparsa *La Dominó* na concentração antes do desfile. Fonte: ROSA, 2018.

É chegado o momento: abraços, agradecimentos e sorrisos são vistos por todos os lados. A *Cuerda de Tambores* inicia seu chamado, e parece que uma energia explode em frente ao nosso corpo. Ao *candombear* a comparsa avança: é som e movimento que, juntos, se transformam em uma *performance*. Assim, foi preciso concordar com alguns interlocutores: É um espetáculo! É um ritual! É um espetáculo-ritual! É um ritual-espetáculo! É uma energia que nunca havia sentido igual.

Os sorrisos dizem o que palavra nenhuma é capaz de dizer... parece que as entrelinhas falam de liberdade...



Figura 67 - Bailarinas entrando no desfile. Fonte: ROSA, 2018

O bailar em cadência forte e, ao mesmo tempo, carismático da *Mama Vieja* e do *Gramillero* recupera, em cada movimento, a força do típico casal hegemônico das salas de nação...



Figura 68 - Yully na performance da *Mama Vieja*. Fonte: ROSA, 2018.

O *Cuerpo de Baile* cheio de cor, dança e sincronismo, parece dar vida a uma quadra inteira. A delicadeza daquele dançar aparentava ofuscar as doze quadras de *candombear* que compõem o trajeto...



Figura 69 - *Cuerpo de baile* comparsa *La dominó*. Fonte: ROSA, 2018

A *Cuerda de Tambores* se expressa em alguns fragmentos, a fim de desenvolver sua coreografia, a maquiagem apresentada em tons escuros corrobora

indiretamente na representação facial que os *Tamborileros* imperam em seu rosto. Sincronia de som e dança que, ao ecoar o grito do *Jefe de la Cuerda*, anuncia: o ritmo *candombe* irá voltar!



Figura 70 - *Cuerda de tambores* da comparsa *Zumbaé* no momento do corte. Fonte: ROSA, 2018

É chegado o fim... o público, que do lado de fora está, afunila o espaço de saída da comparsa; gritos, lágrimas e abraços inteiram aquele contexto a partir de agora; olhar fixado no último cronômetro... a movimentação vai sessando, e a *Cuerda de Tambores* intensificando. De fim não tinha nada, não existe cansaço, não existe tristeza. É o *Candombe*, senhores, a manifestação popular de maior expressão uruguaia está nas ruas para nunca silenciar.

Enquanto etnógrafa, não encontrei outra maneira de trazer ao trabalho o meu olhar referente aos dias nos quais estive imersa nesse potente ambiente. Ressalto que, por mais que houvera, posteriormente, observado outros tipos de *Llamadas* (como por exemplo no departamento de *Durazno* e em *Ciudad de la Costa*), esta pesquisa tem como grande foco, a capital de Montevideú

Assim, é pensando nisso que justifico meu recorte em dar ênfase às *Llamadas* aqui mencionadas. Também destaco que meu sujeito de estudo (Yully) - que apresento no próximo capítulo -, foi partícipe em ambos desfiles, uma vez que detenho minha plena abrangência de tal investigação mais voltada para/com ela.

10 YULLY DA CHAGA: “Recrear el personaje en mí, es como recrear mi historia negra”

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.

Neusa Santos Souza

Este capítulo visa apresentar o sujeito destacado como estudo de caso nesta investigação: sua história, o resultado das observações, as conversas e todo o processo de coleta de dados proveniente das idas a campo presencial e também do processo de comunicação virtual à distância.

Apresento este título como uma informação retirada de uma das entrevistas com a Yully, onde ela se coloca em um lugar de recriação após seu contato com o Candombe e, em especial, a partir da personagem *Mama Vieja*.



Figura 71 - Yully quando ainda bebê. Fonte: Imagem cedida pelo sujeito.

Yully Fabiana Cabrera da Chaga: A *Mama Vieja*; (Figura 71) uma mulher de 49 anos, nascida e criada na cidade vizinha de Montevideu e atualmente uma praticante e referência no *Candombe*.

Sua infância, demarcada por muitos acontecimentos, fez com que junto de sua mãe houvera passado diversos lugares em busca de moradia. De todo modo, ao se

instalar no bairro *Jacinto Vera* (localizado na capital), Yully, que na época tinha entre dois e três anos, começou a frequentar escolas onde sofreu com racismo e preconceitos que marcam fortemente sua fala até hoje:

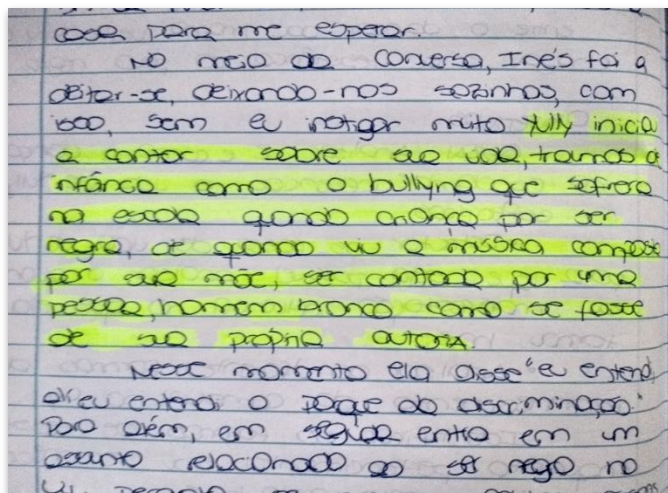
Hice la escuela acá, todos los años hice la escuela. Da escuela me acuerdo que no había negros, única negra era yo, así la escuela fue bastante difícil, difícil en todo, porque pasaba siempre por la penitencia porque yo pegaba todo día algo de la discriminación [...] tenía amigos fuera, pero solo amigos blancos, no tenía amigos negros, mi vida está para la de gente blanca. (informação verbal⁴⁹)



De lá até os atuais dias, sua vida foi preenchida por diferentes momentos que constituíram esta mulher que, atualmente, é referência para muitas pessoas em sua região e fora dela, assim como para mim, especialmente pelo seu papel no Candombe. Entendo que, possivelmente, há de ter sido a própria insatisfação com tudo que sofrera ao longo da vida que tornou Yully alguém que, hoje, reconhece sua negritude como um fomento de sua própria resiliência e resistência. Certa vez, em um dia, após alguns diálogos, ela mencionou diversos ocorridos de sofrimentos que houvera passado em sua trajetória, principalmente na infância:

⁴⁹ Trecho retirado da entrevista com Yully, no dia 13 de janeiro de 2018.

Na escola sofria por ser a única negra, “negra levanta a pata para tomar café”, “negra!” Todo tempo, era tudo coisa da negra. Mais tarde minha mãe viu que eu era uma criança agressiva, só que faziam muita coisa comigo: Tiravam minha comida; tiravam minhas coisas; chegava na escola impecável e saía um desastre, e eu ia para penitencia [...] aí era brabo, porque chegava em casa e contavam o que eu tinha feito também [...] tudo eu era errada. Era muito ruim a situação porque na escola me discriminavam e, em casa também era mal porque eu me defendia na escola, então as vezes, já me escondia para que não me encontrassem na escola [...] todo tempo essa coisa de passar por coisas ruins. (informação verbal⁵⁰) (tradução feita pela autora)



“No meio da conversa, Inês foi a deitar-se, deixando-nos sozinhas, com isso, sem eu instigar muito, Yully inicia a contar sobre sua vida, traumas de infância como o bullying que sofrera na escola quando criança por ser negra, de quando viu a música composta por sua mãe, ser cantada por uma pessoa homem branco como se fosse de sua própria autoria.”

Figura 73 - Diário de Campo, 05/01/2018. Fonte: ROSA, 2018

Yully contou-me que a primeira vez que teve contato com o *Candombe* foi na escola, quando ela, **com sete anos apenas**, necessitou, através de um trabalho, interpretar um dos personagens da manifestação. Sua mãe, então, ensinou-lhe a personificar a *Mama Vieja*, mesmo sem vislumbrar um, entendimento prévio, da responsabilidade que lhe impunha.

[...] o *candombe* comecei na escola [...] não era contado a história negra na escola, tanto que o próprio negro não sabe sua história, então eu teria que personificar e, com 7 anos minha mãe me ensinou a ser esse personagem da *mama vieja* e bom, este é o *candombe* que bailo! Esta foi a primeira vez e tudo bem! Não...tudo bem não! Porque morri de vergonha de fazer o personagem, não queria fazer, tinha muita vergonha. (informação verbal⁵¹) (tradução feita pela autora)

Quando conversávamos sobre isso (onde ela relata que com “apenas sete anos” começara seu contato com esta manifestação), veio-me à memória a canção-poema de Victória Eugênia Santa Cruz, que eu apresento um fragmento nos elementos pré-textuais desta monografia.

⁵⁰ Trecho retirado da entrevista com Yully no dia 17 de janeiro de 2018.

⁵¹ *Idem* nota de referência 48.

Esta relación desarrolló-se una vez que eu me identifico con esta canción-poema, e que posiblemente deva justificar-se pela cuestión que, por abordar a realidade transaccional identitaria de muchos de nós, negros(as), acabemos por encontrar una proximidad con las expresiones utilizadas en la escritura del texto mencionado.

A canción-poema mencionada trae:

*Tenía siete años apenas,
apenas siete años...
¡qué siete años!
no llegaba a cinco siquiera!*

*De pronto unas voces en la calle
me gritaron: «¡Negra!»*

*¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra!*

*¿Soy acaso negra? - me dije: Sí
qué cosa es ser negra? Negra!
y yo no sabía la triste verdad
que aquello escondía Negra*

*Y me sentí negra! Negra,
como ellos decían: Negra
y retrocedí: Negra
como ellos querían: Negra
Y odié mis cabellos y mis labios
gruesos
y miré apenada mi carne tostada
Y retrocedí: Negra
Y retrocedí...*

*¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!*

*Y pasaba el tiempo,
y siempre amargada
seguía llevando a mi espalda
mi pesada carga
Y cómo pesaba!...*

*Me alacé el cabello,
me polveé la cara,
y entre mis entrañas siempre
resonaba la misma palabra:*

*¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!*

*Hasta que un día que retrocedía,
retrocedía y que iba a caer*

*¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!*

*Y qué? y qué? Negra!
¡sí- Negra!
soy- Negra!
negra!- Negra!
negra soy! Negra!
¡sí- Negra!
soy- Negra!
negra!- Negra!
negra soy!*

*De hoy en adelante no quiero
lacia mi cabello, no quiero,
Y voy a reírme de aquellos,
que por evitar – según ellos –
que por evitarnos algún sinsabor
llaman a los negros «gente de color»*

*Y de que color! (NEGRO)
Y qué lindo suena! (NEGRO)
Y qué ritmo tiene!*

*¡NEGRO! ¡NEGRO!
¡NEGRO! ¡NEGRO!
¡NEGRO! ¡NEGRO!
¡NEGRO! ¡NEGRO!
¡NEGRO! ¡NEGRO!
¡NEGRO! ¡NEGRO!
¡NEGRO! ¡NEGRO!*

*Al fin!
al fin comprendí (¡al fin!)
ya no retrocedo (¡al fin!)
y avanzo segura (¡al fin!)
avanzo y espero (¡al fin!)*

*Y bendigo al cielo porque quiso Dios
que negro azabache fuese mi color,
Y ya comprendí (¡Al fin!)
Ya tengo la llave:*

*¡NEGRO! ¡NEGRO! ¡NEGRO!
¡NEGRO! ¡NEGRO!
¡¡¡NEGRA SOY!!!!*

O poema de Victória Eugênia Santa Cruz⁵² - *Me gritaron negra* - aborda sua relação (enquanto negra) com o processo de pertencimento e afirmação de Identidade étnica. Além disso, a narrativa, impregnada no discurso, apresenta um olhar refletivo acerca da realidade de nós, negros(as), sobreviventes em uma sociedade embranquecida e embranquecedora.

Dessa forma, ao relacioná-lo com as narrativas que escutei/presenciei de Yully, refleti sobre o modo em que a vida negra é entendida neste mundo paralelo onde resistimos, onde, muitas vezes, o(a) negro(a), em qualquer lugar, via de regra, será o grupo ao qual a hegemonia reconhece como minoria e/ou classe inferior, mesmo que muitas dessas vezes nós não tenhamos nem idade suficiente para compreender o alvo do qual somos pretexto.

Nesse sentido, é possível fazer uma analogia na qual podemos dizer que nosso ciclo “pode ser entendido como etapas de um processo de transformação, que são entendidos como: inocência, rejeição, negação e afirmação” (ALMEIDA & CORTEZ, 2017), assim como se voltarmos ao poema, entenderemos exatamente as quatro etapas discursivas.

Em tal perspectiva, reconheço que nem todas as pessoas passam por estes processos designados por etapas, o que é naturalmente compreensível a partir da concepção de que, como falado anteriormente, no capítulo “Sobre uma condição em movimento: identidade, negritude e pertencimento”, nos entendemos e percebemos enquanto algo, apoiados a outros acontecimentos como, as experiências que nos permeiam, os grupos aos quais estamos inseridos e etc.

Isso remete, conseqüentemente, a um processo identitário singular para cada um, ou seja, “as decisões que o indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’.” (BAUMAN, 2004)

Em uma de nossas conversas, Yully relatou que, por mais integrada que esteja ao contexto da manifestação do *Candombe*, o processo de se reconhecer e também

⁵² Nascida em 27 de outubro de 1922, Victória foi uma poeta, coreógrafa estilista, artista e ativista negra. Reconhecida como uma das maiores referências para o renascimento negro na cultura Peruana em apologia ao racismo no país. Mais informações: Almeida & Cortez (2017).

reconhecer os valores impregnados no personagem da *Mama Vieja*, não ocorreu desde o início, uma vez que foi acontecendo, concomitantemente, às suas vivências.

Sua primeira vez desfilando como *Mama Vieja* das *Llamadas Oficiales* foi em 2005, após um ano em preparação. No entanto, para ela o *Candombe* não passava do ato do praticar e disfrutar tal ocasião, sem algum fim reflexivo ou algo que lhe fizesse abordar próprias questões, assim como ela mesma diz: “*cuando empecé a bailar entendía que Candombe era premios, luces, flashes y colores.*”

Porém, após alguns anos desfilando, Yully é apresentada a uma pintura feita por *Pedro Figari*⁵³, que é um artista uruguaio, pintor que recriava em seus quadros as cenas de *Candombes* rememorados de sua juventude. A característica dos quadros era representação de movimentações em dança e do colorido das vestimentas, através do pincel. Abaixo trago algumas fotos que Yully usa como referência para tal momento de sua trajetória:

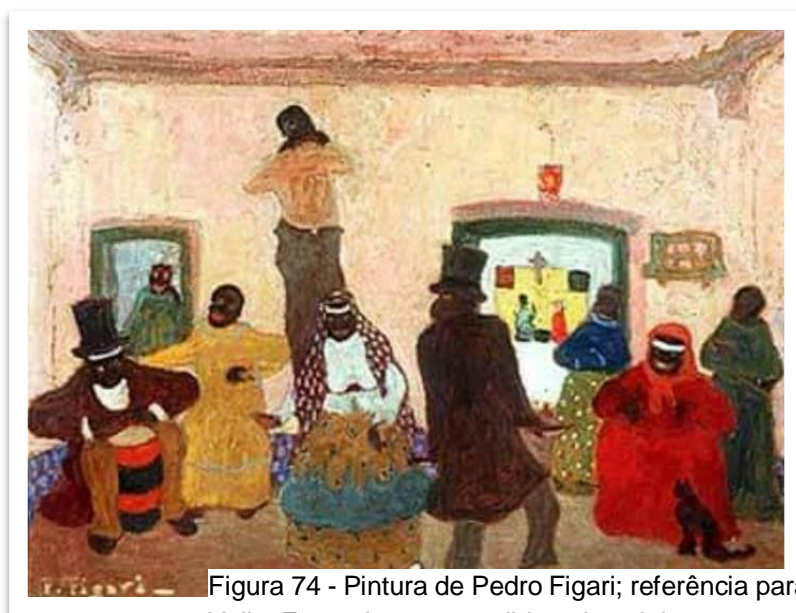


Figura 74 - Pintura de Pedro Figari; referência para Yully. Fonte: Imagem cedida pelo sujeito.

⁵³ Para maiores informações: <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/figari.htm>>



Figura 75 - *Mamas viejas* com figurinos inspirados no quadro de *Pedro Figari*. Fonte: Imagem cedida pelo sujeito.

Estas fotos são as referências às quais Yully remete ao momento onde encontrou a verdadeira história de sua raiz, idealizando nelas a legítima concepção que os personagens carregam.

Da mesma forma, ressaltou – ao mostrar-me as fotos – que as intérpretes estavam pintadas, a fim de semelhar com a representação negra, e complementa: “*la unica negra de verdade soy yo, mira!*”.

No decorrer do percurso, ela mencionou o ato como a ocasião de “*entender las cosas*”, desde o peso simbólico que o personagem carrega, assim como a afirmação de sua própria Identidade:

Estava longe da história negra, não sabia! Fui crescendo e fui aprendendo, mas nunca deixei de ser *Mama Vieja*, não fui *Vedette*, não fui bailarina, nada, só *Mama Vieja*. Estava marcado que não poderia ser outra coisa. Aos 20 e poucos fui em um ensaio de uma comparsa e não estava dentro porque não podia, estava brincando com uma amiga do lado de fora de *Mama Vieja*, que não sabia, e aí veio uma pessoa da comparsa e disse “chê, não temos *Mama Vieja*, queres ser?” e aí em 2004 comecei a ser a *Mama Vieja* e é isso! (informação verbal⁵⁴) (tradução feita pela autora)

[...] Me encontro com uma pintura de Figari e aí tá, me encontro com minha história negra! E aí foi como, o personagem foi como [...] fortalecendo-me, conhecendo-me. Depois de Figari foi como entender coisas. [...] não sei porque aqui não tem muitos negros, eu não via, quando comecei, comecei em uma comparsa de brancos, fazia o mesmo todo dia, mas não encontrava

⁵⁴ Trecho retirado da entrevista com Yully no dia 17 de janeiro de 2018.

minha raiz, ao encontrar Figari foi como me encontrar, meu primeiro pontapé. (informação verbal⁵⁵) (tradução feita pela autora)

La parte más hermosa de crear, es verlo hecho realidad y tuve la suerte de poder hacerlo 2 veces ...Las pinturas de Figari me llevaron a hacer un viaje al pasado y encontrar con mí identidad... Parte de esa identidad quedó impregnada em la Mamá Vieja que representó... Mi danza representa, la lucha, la rebeldía, el orgullo y la conexión con el pasado que viene conmigo a cada paso que doy [...] (informação verbal)⁵⁶

A partir disso, ela explicou-me que a personificação da *Mama Vieja* passou a ser algo muito mais verdadeiro e que demandava reflexões não só a ela, como a outras pessoas: hoje é mais natural falar do negro, falar dela e defender-se perante algum ato racista.

No entanto, ela acredita que exista uma grande dificuldade, provinda das pessoas para usarem o termo “negro”, fazendo com que em muitos movimentos se sustentem mediante uma possível ocultação daquilo que já está dado.

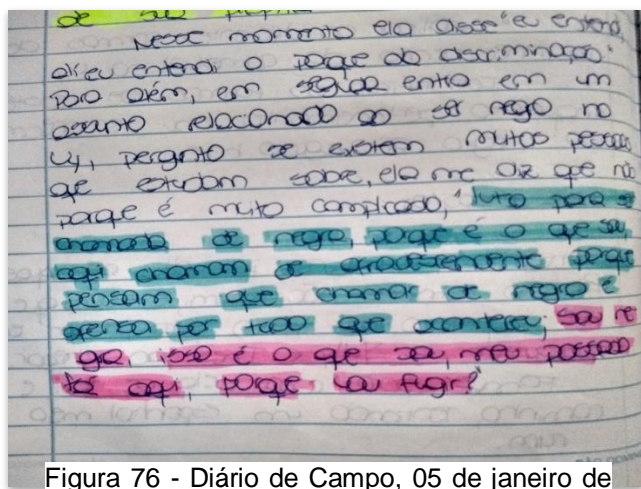


Figura 76 - Diário de Campo, 05 de janeiro de 2018. Fonte: ROSA, 2018

[...] “Nesse momento ela disse “eu entendi o porque da discriminação. Para além, em seguida entra em um assunto relacionado ao ser negro no UY, pergunto se existem muitas pessoas que estudam sobre, ela me diz que não porque é muito complicado, “luto para ser chamada de negra, porque é o que sou, aqui cham de afrodescendente porque pensam que chamar de negro é ofensa, po tudo que aconteceu; sou negra, isso é o que sou, meu passado tá aqui, porque vou fugir?” [...]

Yully, enquanto mulher e negra, entende que o termo “negro” não é utilizado de forma explícita pois, por conta de todo passado massacrante que a diáspora houvera deixado presente na história latino-americana, as pessoas têm medo por soar em tom de ofensa, acabando por converter para afrodescendente.

⁵⁵ *Idem* nota de referência 52.

⁵⁶ Texto publicado por Yully em uma de suas redes sociais no dia 4 de agosto de 2018. O trecho é complemento em caráter de legenda de fotos de pinturas de Pedro Figari.

Segundo Silva (2007), o termo afrodescendente se deu fortemente desde 2001, após uma conferência da ONU sobre racismo e xenofobia, uma vez que em alguns países como Portugal e os americanos de língua espanhola, entendiam o termo, quando utilizado pelos brancos, como uma tendência de menosprezo e inferiorização, assim:

afro-descendente é, portanto, um termo novo, criado para substituir o termo negro, pois atende a todas as situações, seja para "afros" do próprio continente africano, quanto para qualquer descendente de africanos na diáspora. (p.8)

Já em contraste disso, o termo Negro é oriundo de *niger* (o que se entende por dialógico com nigeriano), adotada pelos espanhóis e portugueses somente no século XV a partir do período escravocrata onde a expressão era utilizada para qualquer pessoa de pele escura e/ou escravizada. (SILVA, 2007, p. 6)

Foram os espanhóis os primeiros a usarem o termo "negro" com o sentido de "escravo na América" (tanto que os índios escravizados no início da colonização também eram chamados de "Negros da Terra"), logo, o sentido primitivo da palavra negro em relações raciais era "escravo", termo que então passou a designar todo escravo africano ou descendente na diáspora (fora da África), posteriormente o termo passa a ser entendido apenas como "descendente de africano". (p.6)

Além disso, acrescenta-se que em espanhol, não existe a palavra "preto", assim como aqui no Brasil, onde esta mesma expressão também é desencadeadora de duplos sentidos, e inclusive, acredito – enquanto negra (sim, negra!), que é visto por nós de forma mais ofensiva do que o próprio termo negro.

De todo modo, ao pesquisar no dicionário espanhol, encontrei a locução "negro" utilizada para tudo aquilo que não é branco, bem como a utilização para escravizados e/ou descendente de africanos, e principalmente visualizado como uma classe torpe.

Vejamos:

negro, gra
Del lat. niger, nigri.
Sup. irreg. nigérrimo, cult.; reg. negrísimo.
1. *adj. Dicho de un color: Semejante al del carbón o al de la oscuridad total. U. t. c. s. m.*
2. *adj. De color negro.*
3. *adj. Dicho de un cuerpo: Que no refleja ninguna radiación visible.*
4. *adj. Dicho de una persona o de la raza a la que pertenece: De piel oscura o negra. Apl. a pers., u. t. c. s.*
5. *adj. Perteneciente o relativo a las personas de raza negra. Música negra.*
6. *adj. Moreno, o que no tiene la blancura que le corresponde. Este pan es negro.*

7. *adj. Oscuro u oscurecido y deslucido, o que ha perdido o mudado el color que le corresponde. Está negro el cielo. Están negras las nubes.*
8. *adj. Muy sucio.*
[...]

(Real Academia Española, 2017)

Neste mesmo sentido, Souza (1983) diz que “o sujo está associado ao negro: à cor, ao homem negro e à mulher negra. A linguagem gestual, oral e escrita institucionaliza o sentido depreciativo do significante negro [...] vincula ao verbete NEGRO os atributos sujos, sujeira, entre dez outros de caráter pejorativo.”

Diante destes dados, coloquei-me a refletir sobre como, então, nós, “negros”, “afrodescendentes”, “pretos”, deveríamos aceitar ser chamados?

Yully, pela sua fala – como já apresentada aqui -, narra que o “negro” para ela é o termo que a descreve, complementando “Sou negra, isso é o que sou, meu passado está aqui, porque vou fugir?” Deste modo, penso que talvez a possibilidade de gerar outras formas de referir-se pode (e provavelmente está) velando aquilo que chamamos de racismo.

A discussão contemporânea das expressões está a todo vapor, trazendo a cada dia novos ideais e principalmente novos posicionamentos. De todo modo, devemos concordar em uma única reflexão: Todos os termos são herança de um período de política racista que visava nada, mais ou menos, que a exclusão de, nós negros, da sociedade seja através do vocábulo raça, negro, preto, afrodescendente, ou quaisquer outros que o branco idealizou, ao longo do tempo, para melhor caracterizar-nos.

Logo, cabe a nós, enquanto negros e negras, definir: o que me representa? O que, na sociedade, dá respeito ao meu lugar de fala? Não é o termo que garante! Talvez a forma como ele está empregue no contexto, direciona, mas o respeito ao meu lugar de fala enquanto voz negra, tem que existir na multiplicidade de qualquer termo, seja ele preto, afrodescendente ou negro!

Na continuação, Yully em outra conversa, onde a questioneei sobre como é sentir-se e reafirmar-se negra em um local onde grande parte da população é branca e/ou se reconhece como tal. Ela me trouxe a seguinte posição:

Eu não me afeto, eu sou 100% negra e 100% orgulhosa do que eu sou, não me faz menos, eu sou segura do que sou, sou 100% segura do que sou! Tenho uma blusa que diz 100% negra e ando por tudo com ela, é o que sou! Tenho orgulho disso, por tudo que passamos atrás, sou orgulhosa de tudo. Mas isso não é para todo mundo, é um processo. (informação verbal⁵⁷) (tradução feita pela autora)

Posição essa que me fez, novamente, retornar a ideia de Identidade transacional, que se constrói, nos constitui diariamente através, muitas vezes, do próprio processo de “nada, do vazio tecido da representação da identidade negra” (COSTA, 1983, p. 15)

Maria Inés da Chagas – irmã do sujeito, também foi uma de minhas interlocutoras, e dialogou em sua entrevista sobre como ela vê Yully, hoje, neste reconhecimento de sua negritude, dizendo que:

[...] teve um processo muito grande na sua vida, porque também sofreu muita discriminação desde pequena e hoje em dia ela gosta muito de se dizer negra, hoje em dia ela é grande defensora da sua raça, sua história e sua negritude [...] ela foi se encontrando com toda história de *candombe* e viu que havia algo mais. O que ela havia vivido e aprendido de *candombe* não era somente o que tinha atrás, tinha mais, tinha história, tinha gente e havia em sua família história, buscando todas as coisas e foi dando forma, ela se pôs em uma postura que não para aí! Eu sou negra e como negra devo respeitar o que meus ancestrais permitiram e assim leva. (informação verbal⁵⁸) (tradução feita pela autora)

Ao refletir sob estes dados, entendo que Yully segue deixando muitas “sementes” nos lugares por onde passa. Sementes de história, de respeito, e de uma herança, diariamente, massacrada pelo silêncio.

A manifestação do *Candombe* passou a ser para ela, algo que a constitui e que, vagarosamente, está sendo um fomento de reconhecimento para outras pessoas, a fim de que a dança faça estas verem-se em outro(s) lugar(e)s; de fala e posição política, afinal: temos em nós, enquanto corpo, o próprio movimento político. Do ano de 2005 para os atuais dias, este corpo político perpassou por inúmeros momentos, fazendo-a até mesmo desistir do *Candombe* e da dança.

O primeiro Desfile nas *Llamadas Oficiales* aconteceu em 2005 na *comparsa La Jacinta*, onde Yully permaneceu até o ano seguinte. Este ano também foi marcado pelo convite inesperado de ir desfilar no Departamento de *Durazno* com a *Comparsa*

⁵⁷ Trecho retirado da entrevista com o sujeito de estudo, Yully da Chaga no dia 17 de janeiro de 2018.

⁵⁸ Trecho retirado da entrevista com a irmã do sujeito, Maria Inés, no dia 17 de janeiro de 2018.

Urafrica. Sobre esta agremiação, Yully conta que passou por uma transição entre idas e vindas, uma vez que os desfiles aconteciam em outra cidade.



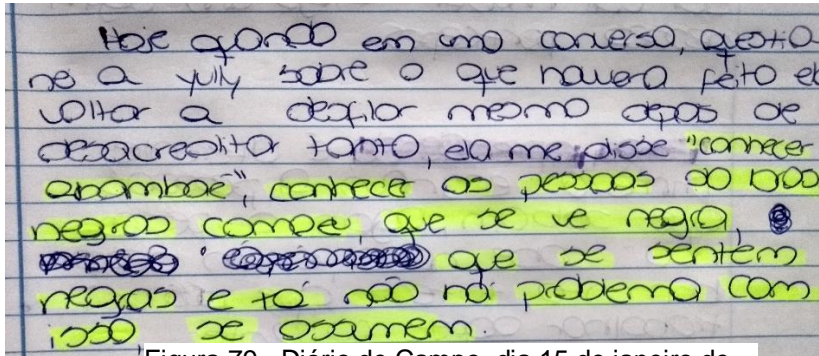
Figura 77 - Primeiro desfile oficial de Yully. Comparsa *La Jacinta*. Fonte: Imagem cedida pelo sujeito.



Figura 78 - Yully na comparsa *La Figari*. Fonte: Imagem cedida pelo sujeito.

De lá para cá a mesma só parou durante um ano – em 2016 -, quando ao passar por alguns problemas e principalmente por não acreditar mais em sua resistência perante todas as transições que o *Candombe* estava por passar, preferiu por, naquele período, deixar uma lacuna entre ela e *Isla de Flores*.

Já no ano de 2017, Yully retorna aos desfiles, desta vez pela comparsa *Zumbaé*, onde permaneceu por dois anos. Quando a perguntei o que havia lhe feito voltar, a mesma me diz:



Hoje quando em uma conversa, questionei a Yully sobre o que houvera feito ela voltar a desfilor mesmo depois de desacreditar tanto, ela me disse "conhecer abambaé", conhecer as pessoas do Brasil negras como eu que se ve negra, ~~que se sente negra~~ que se sentem negras e tá não há problema com isso de osarem.

Figura 79 - Diário de Campo, dia 15 de janeiro de 2018. Fonte: ROSA, 2018

Hoje quando em uma conversa, questionei a Yully sobre o que houvera feito ela voltar a desfilor mesmo depois de desacreditar tanto, ela me disse: "conhecer abambaé, conhecer as pessoas do Brasil negras como eu que se sentem negras e tá não há problema com isso, se assumem!"

Coloco-me a refletir sobre tal posição em que a mesma se situa ao falar-me isso, uma vez que não esperava obter tal resposta, tendo em vista que nunca havia perguntado algo semelhante para ela. Parece inacreditável pensar que de alguma forma aquilo que eu faço tenha chegado alguém a ponto de fazê-la voltar a si mesmo, ao seu ponto de partida.



Figura 80 - Yully desfilando em *Zumbaé*. Fonte: ROSA, 2018

De aí em diante ela não mediu mais esforços para levar toda essa força e amor que implica sobre a manifestação, para as ruas. Por mais que houvera mudado de comparsa, o parar não esteve mais em seus planejamentos, uma vez que hoje, ela também se entende como parte disso tudo.

é incrível a quantidade de pessoas que quando estamos na rua reconhecem e param para falar com Yully. Com todos que tenho contato, me falam "es una genia" ou "Yully sos grande". No entanto ela não se vê como tal, e inclusive me pergunta o porque de eu estar estudando ela, tendo pessoas muito melhores. Fora isso, quando convidam ela para dar oficina ou algo semelhante a isso, ela diz que não entende e que fica com medo, porque não sabe como as pessoas podem achar que ela vai mudar algo em algum desses participes.

Figura 81 - Diário de Campo, dia 13 de janeiro de 2018. Fonte: ROSA, 2018.

[...] É incrível a quantidade de pessoas que quando estamos na rua reconhecem e param para falar com Yully. Com todos que tenho contato, me falam "es una genia" ou "Yully sos grande". No entanto ela não se vê como tal e inclusive me pergunta o porque de eu estudando ela, tendo pessoas muito melhores. Fora isso, quando convidam ela para dar oficina ou algo semelhante a isso, ela diz que não entende e que fica com medo, porque não sabe como as pessoas podem achar que vai mudar algo em algum desses participes.

Atualmente, Yully abriu mão de desfilas para ensinar aquilo que sabe para outras pessoas, e dessa vez, outras pessoas que talvez passariam por essa vida sem conseguir sentir em seus corpos tal atividade, uma vez que são todos alunos cegos. Desde o meio desse ano, após um convite, de amigos, para oferecer uma oficina na comparsa *Balelé* – primeira comparsa para cegos de Montevideu – Yully está imersa neste contexto e principalmente se encontrando e dando aos outros esta mesma possibilidade. Bem como ela mesmo diz:

esta aprendendo é diferente, primeiro ensinava a pessoas que sabiam, agora a pessoa não sabe nada, é um descobrimento, tu tem que buscar trabalhar aquele corpo até aprender a escutar. Todo dia é um descobrimento, não sei que ia gostar tanto, estou amadurecendo, disse ela.

Figura 82 - Diário de Campo, 4 de outubro de 2018. Fonte: ROSA, 2018

"Estou aprendendo é diferente, primeiro ensinava a pessoas que sabiam, agora a pessoa não sabe nada, é um descobrimento, tu tem que buscar trabalhar aquele corpo até aprender a escutar. Todo dia é um descobrimento, não achei que ia gostar tanto, estou amadurecendo, disse ela."

Além disso, a mesma justifica este novo encontro com estas atividades a partir de uma perspectiva onde, agora, ela poderá tentar mudar o que tanto lhe incomoda na manifestação, mesmo sabendo que esta mudança irá dar-se somente nesta comparsa, ou somente no pensamento destes intérpretes e criadores.

É através do entendimento pessoal sobre sua Identidade e sobre todo processo transacional que houvera implicado sob a manifestação que, Yully inicia uma longa caminhada neste mundo que além de depor sua credibilidade também a constituiu.

Por outro lado, também se destaca a questão de que, para estas pessoas da comparsa *Balelé*, nada mais lhes comunica do que a própria linguagem do corpo e da sensível, onde a interpretação é entendida através do real toque corporal, da voz, da memória e da ancestralidade. Logo, Santos (2009) explica que:

O corpo como construção cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético resultante das relações históricas e sociais. Estes sentidos definem a forma do homem ser, pensar e movimentar-se. (p.33)

Ou seja, de qualquer forma que pensarmos, ou em qualquer lugar que estivermos, nosso corpo será sempre fonte para nossa comunicação, seja nossa conosco mesmo, ou nossa para o mundo, para fora... para/com o outro. Uma vez que entendemos este mesmo – corpo – como “a importância de o corpo como linguagem, que se expressa, comunica e interage nos contextos socioculturais, onde o sagrado e o profano se cruzam, toda corporeidade representa o encantamento ancestral dessa memória contada, cantada, dançada coletivamente [...]” (RIBEIRO, 2017, s/p).



Figura 83 - Yully desenvolvendo atividade em Balélé. Fonte: Imagem cedida pelo sujeito.



Figura 84 - Yully desenvolvendo atividade em Balélé. Fonte: Facebook Comparsa Balélé; 2018

A partir disso, vejo esta mulher como uma completa fonte de referência para muitas pessoas. Não só pela justificativa enquanto reconhecimento étnico, mas sim por todos estes dados que em diálogo com o processo desta monografia, a faz ser assim como é: “*una genia*”, “*gran*”⁵⁹, que carrega consigo uma personalidade única: forte e cheia de atitude. Ela, sem medo de errar e de não ser compreendida, afirma: “*soy o que soy, nada me cambia!*”

⁵⁹ Locuções (escutadas por mim nas observações) mencionadas por distintas pessoas, ao referirem-se a Yully.



Figura 85 - Yully antes do desfile de *San Baltazar*.
Fonte: ROSA, 2018

Os dias convividos com Yully foram de muito aprendizado, de vida e de entendimentos básicos para mim. O que não relaciono apenas com a manifestação e a temática, mas reconstrução em mim de questões pessoais, que talvez nunca houvera parado para refletir.

Vê-la dançar durante doze quadras, e não querer, por nada, afastar-me, fazia-me sentir que havia uma ligação de energias que, em movimento de troca com o público-sujeito, fazia-me ali permanecer.



Figura 86 - Yully no Desfile das *Llamadas Oficiales*. Fonte: ROSA, 2018

Lembro que eu caminhava entre a Yully e a *Cuerda de Tambores*, e isso era o máximo de evolução que conseguia. Sentia-me como uma “mola” que ia e vinha sendo impulsionada pela força da gravidade entre dois âmagos de pura energização: o corpo (Yully) e os corpos (*tamboris*).

Como mencionei anteriormente (e falo várias vezes no desenvolvimento deste trabalho), não entendo qual a movimentação específica que me atentou o olhar para o dançar de Yully. Tenho comigo a hipótese que especificar seria errôneo de minha parte, visto que foi o conjunto como um todo, na sua expressão mais natural, que me transportou a algum lugar de muito *axé*⁶⁰, fazendo-me chegar até esta pesquisa.

⁶⁰ *Axé* é um termo de origem *Iorubá*, que significa força e/ou poder. Tem uma forte presença de aparição entre os rituais nas religiões de Matriz Africana.

11 SEGUINDO O *CANDOMBEAR...* RUMO ÀS PRÓXIMAS DANÇAS

Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo.

Martin Heidegger

Provocada por esta ideia de “transformações”, concluo este trabalho depositando minha total credibilidade na noção conceitual implicada em tal palavra, perante a minha transição enquanto autora de tal pesquisa.

Ao começar desta investigação, entendia que deveria de alcançar alguns objetivos, que no meu entendimento abarcavam integralmente a temática que me inquietava.

Dessa maneira, reflito, agora, que através dos instrumentos escolhidos e da entrega dos sujeitos enquanto interlocutores, respondi os principais pontos e, principalmente, confirmei – em parte – a hipótese cogitada ao início, onde eu acreditava que **“a manifestação do *Candombe* na cidade de Montevideú poderia enaltecer e instigar o auto reconhecimento étnico racial de pessoas que tem participação efetiva em tal atividade.**

Justifico a confirmação, em parte, da hipótese a partir da análise que fiz que, ao decorrer da pesquisa acabei por centralizar minhas inquietações sobre o sujeito principal deste estudo – a Yully, sendo desta maneira, inexato confirmar que todas as outras pessoas negras e atuantes da manifestação, tenham este mesmo entendimento acerca do fomento do seu próprio reconhecimento étnico.

Já em relação aos objetivos que eu buscava alcançar com a investigação, reflito que obtive êxito, uma vez que entendia como objetivo principal a **investigação refletida acerca das possibilidades do (auto)reconhecimento étnico negro no âmbito da manifestação folclórica do *Candombe Uruguaio***, tendo por objetivos específicos: mapear as características específicas que compõem tal folguedo; analisar a presença do negro na manifestação e descrever as práticas culturais da Yully em relação ao mesmo contexto.

Dessa forma, passei a compreender e também refletir sobre outras questões que, durante o desenvolvimento da pesquisa, acabaram por aparecer entre os relatos dos interlocutores, bem como no levantamento de dados obtido após as observações.

Como foi relatado ao decorrer da escrita, foi possível constatar que a atual significação do *Candombe* para/com seus partícipes-sujeitos tem relação direta com a Patrimonialização do mesmo, visto que foi exatamente este processo que acabou por difundir a manifestação por diversos outros locais, tanto internos quanto externos ao país. Este fato pode ser analisado a partir de dois olhares:

O primeiro é entendido pelo viés de que por mais que se entenda a Patrimonialização do *Candombe* como fomento da Cultura Uruguaia e incentivo a preservação do Folclore e suas características, há também um contraponto, que é a transformação da dança ritual para o *Candombe-espectáculo* (MONTESERIN, 2017, p.116), o que acaba por gerar (segundo o que entendi com os interlocutores), um cuidado excessivo dos dirigentes, para os novos elementos (que estão sendo agregados anualmente, aportados no regulamento do carnaval), e por ocultar outras peculiaridades herdadas do período originário da manifestação. Como o exemplo dos personagens e elementos típicos: *Mama Vieja*, *Gramillero*, *Escobero* e “*el paso del candombe*”.

Já em um segundo momento, tem relação com a resistência da Cultura Popular, uma vez que, ao refletir, pensei sobre a hipótese de a Patrimonialização e, conseqüentemente, as mudanças anuais que o *Candombe* sofrera, sejam o único modo de manter a atividade em atuação.

A isso, acrescenta-se também a reflexão de que a visão econômica que Montevideu passou a ter sobre a manifestação acabe por ocultar, paulatinamente a natureza do popular.

No entanto, também vejo o processo como uma transformação para os estigmas impostos sobre o folguedo, posto que, hoje, ao ser reconhecido pela UNESCO, o *Candombe* desencadeou uma compreensão de homogenia de classes, isto é, o olhar profano que muitas pessoas ainda impregnavam sob a manifestação, passa a distanciar-se, sendo atualmente, uma atividade praticada por brancos, negros, ricos, pobres, magros, gordos, homens, mulheres e etc.

A estas primeiras análises, então, explano uma possível contribuição para os historiadores e pesquisadores do *Candombe*, na qual após os estudos bibliográficos e de campo, refleti sobre a possibilidade de a manifestação não estar passando por uma **quarta fase**. Tendo em vista que cientificamente, os autores caracterizam em três distintas fases (as quais trouxe no início do trabalho). No entanto, ao ir a campo,

percebi que o momento vivido atualmente por tal folguedo não cabe mais nas características cernes da terceira fase. Dessa forma, considero esta constatação como uma possibilidade de estudo futuro, a fim poder contribuir de melhor maneira para os estudos sobre a Cultura Popular e o Folclore Uruguaio.

Outro fator que considero importante ressaltar, é que após as observações e análise dos dados, refleti acerca da maneira em que a dança é vista/sentida/praticada em tal contexto, tendo em vista que é um dos eixos principais da manifestação desde sua origem. A partir disso, entendo a mesma com um cunho de caráter tradicionalista, sendo ensinada pelas pessoas de mais tempo dentro da comparsa ou reconhecidas como referência para tal âmbito. De qualquer modo, analisei que “*el paso del Candombe*” tem feito parte desta transição, uma vez que o modo de ensino/aprendizagem está recriando novos movimentos desconhecidos pela grande maioria dos praticantes.

Por outro lado, este corpo dançante – em sua maior verdade e forma – ainda tem seu lugar e visibilidade destacados dentro das comparsas, visto que ao refletir sobre as manifestações carnavalescas brasileiras, por exemplo, é possível constatar uma grande rejeição neste agente; corpo(s) – diversidade(s), visto que sabe-se a linhagem padrão respeitada por grande maioria dos praticantes. Excluindo, conseqüentemente, as diversidades corporais presentes na contemporaneidade, frutos de uma miscigenação não só brasileira, mas latino-americana também.

Nesse sentido, destaco a minha perspectiva para/com a grande questão implicada no tema deste trabalho, onde dialogava sobre o lugar que o corpo negro ocupa em tal cenário. Ficando assim então, exposto – pelo diálogo e pela interligação com os autores estudados– que sim, existe uma evasão grande e conseqüentemente um número escasso de pessoas descendentes da diáspora negra nas comparsas de *Candombe*. No entanto, existem diversos fatores que corroboram com isso, o que destacamos como exemplo, a porcentagem de negros residentes em Montevidéu, que é muito pouca. Ora que, ao ser constatado que existe um número expansivo de comparsas, conclui-se como praticamente impossível que todas sejam ocupadas por esta, então, minoria negra.

Além disso, analisei durante as observações participantes, que não necessariamente as pessoas negras estão praticando a manifestação (uma vez que sim, os envolvidos são muito poucos). Contudo, convém pensar que por outro lado,

estes(as) negros(as) ocupam um lugar bastante significativo nos ensaios e desfiles, sendo percebidos(as) em grande número independente do lugar.

A partir destas perspectivas, exponho minha última análise (acerca da temática em específico), onde confirmo a hipótese de que a manifestação e a dança, em especial da personagem *Mama Vieja*, foram os fatores fundamentais para a ascensão do reconhecimento étnico de Yully da Chaga, uma vez que foi a partir da consciência histórica e conseqüentemente da relevância da personagem para/com o negro escravizado – em caráter de crença, e religiosidade – que Yully passou a entender-se, perceber-se e principalmente aceitar-se enquanto negra.

Reflito após esta investigação, sobre mim mesma; sobre minha condição enquanto mulher, negra e artista. Uma vez que entendo o trabalho como uma fonte de amadurecimento pessoal em diversas vertentes. A busca pelo conhecimento, fez-me compreender meu lugar no mundo de uma maneira que nunca havia percebido, fez-me encontrar dentro da universidade após quase cinco anos (sobre)vivendo ali dentro. Apresentou-me um vasto universo, de cultura, danças, palavras, idiomas, pessoas e resiliência.

Nessas condições, começo a encaminhar minha reflexão de considerações deste trabalho para o final tencionando uma continuidade em tal investigação. Posto que meu objetivo a partir de agora, é de aos poucos ampliar os recortes, dados a esta pesquisa, perfazendo uma imersão por maior duração no âmbito da manifestação podendo, posteriormente, ter como análise um olhar mais amplo sobre a população negra – sujeito/folguedo.

De qualquer maneira, considero ser legítimo tal movimento de pesquisa como o fomento da Cultura Popular e do Folclore dentro do âmbito acadêmico, em razão de que por mais que eu, enquanto artista, esteja em meio por estes conceitos, a discussão e as pesquisas científicas (que infelizmente, ainda é apenas o que nos legitima enquanto profissão), não desenrolam em tanta visibilidade e aplicação nos raciocínios acadêmicos. Desenvolvendo uma segregação do “que é da rua” e o que não é. Ainda que, na minha perspectiva, a rua nos ensine e nos provoque a refletir/sentir/agir muito mais do que o próprio livro!

Agradeço novamente a Deus e a Povo Espiritual (de Oxalá a Bará), por permitirem até aqui chegar. E principalmente a dança, por mostrar – através dos seus

mais distintos lados – o movimento da resistência através da escrita, que fui capaz de alcançar/executar com tal investigação.

Por último destaque, o dia de hoje como maior entendimento acerca deste termo: **resistência**, uma vez que perante a situação política que passamos a viver, compreendo este trabalho como o meu modo de enfrentar os dias pesados que estão por vir! Aqui falo do Brasil inteiro, falo de tudo aquilo e de todos aqueles que, a partir de hoje, são os principais alvos de um governo fascista e terrorista.

Sendo assim, encerro e desejo: Força meus irmãos! Juntos seremos mais fortes e tenhamos nossa dança; nosso corpo, em movimento, como nosso maior ato político. **#ELENÃO**

REFERÊNCIAS

ALFARO, Milita; DI CANDIA, Antonio. ***Carnaval y otras fiestas: nuestro tiempo.*** Montevideu: Imprimix S.A. 2013

ALMEIDA, Rayane Alves de; CORTEZ, Mariana. "ME GRITARON NEGRA" E a construção da Identidade Negra no contexto Peruano. **Competência:** PERcursos Linguísticos. ES- Vitória, v.7 n.14. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/15615/11643>> Acesso em: 9 de nov. de 2018

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. **Etnografia da prática escolar.** Campinas: Papirus, 1995.

Andrews, George Reid. **Blackness in the White Nation: A History of Afro-Uruguay.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

ANGROSINO, Michel. **ETNOGRAFIA E OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE.** Porto Alegre. ARTMED Editora, 2009.

AYESTERÁN, Lauro; AYESTARÁN, Flor de María Rodríguez de; AYESTARÁN, Alejandro. ***El Tamboril y la Comparsa.*** Montevideo: Arca, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos.** Porto: Porto Editora, 1994.

CANDIOTTO, Viviane Maria. **DA DIÁSPORA DE STUART HALL PARA DANÇA DE MERCEDES BAPTISTA.** II Seminário de Educação, Conhecimento e Processos Educativos. Santa Catarina, UNESC. 2017.

CARÁMBULA, Ruben. ***El candombe.*** Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1995. 202p.

CHIRIMINI, Tomás Olivera; VARESE, Juan Antonio. ***Memórias del tamboril.*** Montevideo: Banda Oriental, 2002.

COELHO, Inês; Reconhecer-se no outro: a formação identitária e os jovens do funk. In: **Revista Intratextos**, 2013, vol 4, no1, p. 107-118. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/viewFile/8519/7029>> Acesso em: 10 de outubro de 2018

COELHO, Juliana de Moraes. **Negra, sim: olhares docentes sobre a identidade étnica e a relação com o ensino de Danças Afro na cidade de Pelotas – RS.** 2017. 136f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciada em Dança) – Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: < <https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2014/06/VERS%C3%83O-FINAL-TCC-JU-COELHO-.pdf>> Acesso em: 02 set. 2018.

CURIEL, Julio. ***El Carnaval del Uruguay: Historia de la fiesta popular uruguaya.*** Montevideo. Tradinco. 2013. 115f.

Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

DOMINGUES, Petrônio. A "Vênus negra": Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Competência:** Estudos Históricos, v.23 n45. Rio de Janeiro - RJ, 2010. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862010000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> Acesso em: 9 de set. 2018.

ESTATELLA, Adolfo; ARDEVOL, Elisenda. ***Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual.*** 2010. Disponível em: < http://www.rchav.cl/estalella_&_ardevol.htm#2> Acesso em: 20 de out. 2018.

FERNANDES, Viviane Barboza. **Identidade Negra entre Exclusão e Liberdade.** Competência: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N 63, p. 102-120.

FERREIRA, Luis. ***Los tambores del Candombe.*** Montevideo: Colihue - Sepé, 1997.

FRAGOSO, Suely, RECUERO, Raquel, AMARAL, Adriana. **Métodos de Pesquisa para Internet.** Porto Alegre: Sulina, 2016.

FREGA, Ana; CHAGAS, Karla; MONTAÑO, Oscar; STALLA, Natalia. ***Breve historia de los afrodescendientes en Uruguay. Población afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay.*** PNUD Uruguay. 2008.

GALLO, Fabio Dal. **A Etnografia na pesquisa em Artes Cênicas.** Competência: Moringa, a arte do espetáculo. João Pessoa, V. 3, N.2 jul-dez/2012.

GOLDMAN, Gustavo. ***San Baltasar y San Benito de Palermo: religiosidad de los fromontevideanos.*** Seminario: *Construcción institucional de la Iglesia y secularización: el Río de la Plata en los siglos XVIII y XIX*, 2008.

GROTH, Carlise Inês; FERRABOLI, Cynthia Raquel. **Entre o Real e o Virtual: Análise da Sociabilidade Vivenciada nos Relacionamentos a Distância e Presenças**. Universidade do Oeste de Santa Catarina, 2009. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/groth-ferraboli-entre-o-real-e-o-virtual.pdf>> Acesso em: 20 de out. 2018.

GULARTE, Washington. **El Candombe**. Porto Alegre: Sul-Americana. 1993.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomas Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **La esencia del habla. De camino al habla**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Corpo, ritual, Pelotas e o Carnaval: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013**. Tese de Doutorado. UNISUL. 2013. Disponível em: < <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/4610>> Acesso em: 04 set. 2018

KLEIN, Fernando. **Nuestro pasado afro**. Montevideo: Ediciones B Uruguay S.A. 2016. 190 p.

LEWIS, Marvin A. **Cultura y Literatura Afro-Uruguaya: Perspectivas Post-Coloniales**. Montevideo. Casa de la Cultura Afrouruguaya, 2011.154p.

MANZKE, Sabrina Marques. **Abambaé – “terra dos homens”: A invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de roda**. 2016. 178f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/29059886/abamba%c3%89_-_terra_dos_homens_a_inven%c3%87%c3%83o_de_uma_brasilidade_por_interm%c3%89dio_da_performance_c%c3%8anica_do_samba_de_roda> Acesso em: 1 de ago. 2018.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**. 3. Ed. São Paulo: Atlas, 1999.

MARÍA, Isidoro de. **Montevideo Antiguo**. 2ed, v.2. Montevideu: Bibliotecas Artigas. 1888.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Ed. UFMG. Belo Horizonte, 2001.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

MONTAÑO, Oscar. **Historia Afrouruguaya**: Tomo I. Edição do autor. Montevideu, 2008.

_____. **Umkhonto: la danza negra. Historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay**. Montevideo, 1997

_____. **Candombe herencia africana en el Uruguay**". UNESCO, 2009

MONTESERIN, Andrea Añón. **La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial por parte del Estado uruguayo: el caso del Candombe**. 2017. 157f.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO-PENESB. Rio de Janeiro, 2003. **Anais...** Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf>>. Acesso em: 20 de set. de 2018.

ODERIGO, Néstor Ortiz. **Diccionario de Africanismos en el Castellano del Río de la Plata**. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.

OLAZA, Monica. **Ayer y hoy: Afrouruguayos y tradición oral**. Durazno. Ediciones Trilce, 2009. 134f.

OLIVEIRA, Conceição; AZENHA Luiz Carlos. **África, tantas Áfricas**. São Paulo: Editora Saraiva, 2015.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Os (des)caminhos da Identidade**. Competência: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Fev. 2000, v. 15 n. 42

PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é método**. Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ha/v20n42/15.pdf>> Acesso em: 23 de out. 2018.

PLÁCIDO, Antonio. **Carnaval: Evocación de Montevideo em la historia y la tradición**. Montevideo: Ediciones Letras, 1966.

POLIVANOV, Beatriz. **Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos.** In: Esferas, Brasília, ano 2, n. 3, 2013. Disponível em: <http://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/4621/3243>. Acesso em: 12 outubro 2014.

RABELO, Marcela Monteiro. **Cortejando pela rua, cortejando pelo palco: “Llamadas” da dança no candombe uruguaio.** 2014. 246f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco 2014. Disponível em: http://www.tesedissertacoes.com.br/ppgaufpel/dissertacoes/2014/MM_dissertacao2014.pdf Acesso em: 06 nov. 2017

RAMOS, Armando Oliveira. **Crônicas migrantes.** Montevideo, 2012. Disponível em: < <http://armandoliveira.blogspot.com/2009/01/candombe-murga-parodia-humor.html>> Acesso em: 12 de set. 2018.

RIBEIRO, Renata Maria Franco. Ancestralidade que habita em mim: um corpo em movimento. **Competência:** Revista África e Africanidades, n. 24. 2017. Disponível em: < <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/0220240082017.pdf>> Acesso em: 21 de out. 2018

RODRIGUEZ, Manuela. *Cuerpos femeninos afrouruguayos: raza y poder en ladanza de las comparsas de candombe.* **Competência:** Revista de Investigaciones Folklóricas - Argentina, v. 23, 2008.

ROY, Wagner. **A invenção da cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2010

RUIZ, Viviana; BRENA Valentina; MÁRQUEZ Daniel; PICÚN Olga. **Patrimonio vivo del Uruguay, Relevamiento del Candombe.** MEC. 2015. Disponível em < https://www.academia.edu/12759139/Patrimonio_vivo_del_Uruguay._Relevamiento_de_Candombe> Acesso em: 20 de out. 2018

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arteducação.** 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Juarez Jr. **Não Queríamos ser Racistas.** Disponível em: < http://amazonida.orgfree.com/movimentoafro/nao_queriamos_ser_racistas.PDF> Acesso em: 21 de out. 2018

SILVA, Maria Aparecida Lima; SOARES, Rafael Lima Silva. Reflexões sobre os conceitos de raça e etnia. **Competência:** Revista Eletrônica e Cultura e Educação – SA, Bahia, v.2 n.4.

SOMMA, Lucía Scuro. ***Población Afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay***. Montevideo. PNUD, 2003.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. **Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos**. Pelotas, 2013. Revisão técnica de Aline Herbrith Batista, Carmen Lúcia Lobo Giusti e Elionara Giovana Rech. Disponível em: <<http://sisbi.ufpel.edu.br/?p=documentos&i=7>> Acesso em: 29 de out. 2018

VARESE, Juan Antonio; CHIRIMINI, Tomás Olivera. **Candombe**. Montevideu: Banda Oriental, 2018.

VÍCTORA, C,G. et al. **Pesquisa Qualitativa em Saúde: introdução ao tema**. Porto Alegre: Tomo Editora, 2000.

ANEXOS

ANEXO A

(Termo de uso de imagem, som e voz)



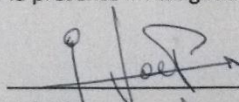
Carta de Autorización para el uso y almacenamiento de imagen, sonido y datos personales

Yo, Gustavo Verno, con domicilio en Ruben Lena N. 11-585 e identificado/a con CI nº. 3060969-8, de profesión Gestor Cultural, actuando en nombre propio, autorizo libre, informada y expresamente a NAIANE RIBEIRO ROSA, CI 2100820238, alumna del Curso de Danza de la Universidad Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, y su orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, responsables principales por la presente investigación, a utilizar, almacenar, publicar y divulgar el uso de imágenes, datos personales, voces, fotos, sonidos y filmaciones magnéticas, entre otras, para la investigación de su trabajo académico de grado que tiene como título provisional "CANDOMBE URUGUAIO: A LINHA TÊNUE ENTRE O DANÇAR DA MAMA VIEJA YULLY DA CHAGA E A RESISTÊNCIA DO POVO NEGRO" sin derecho de recibir pago, regalía o cualquier otro tipo de beneficio.

Solidariamente autorizamos su publicación, copia y divulgación entendiendo que son accesibles a cualquier persona conectada a internet y en general, al uso que a bien tengan hacer dentro de la decisión, contribuir para la revalorización del Candombe Uruguayo y de la Cultura Popular y Folclórica en sus distintas formas de expresión. Lo anterior, teniendo en cuenta datos personales, uso de imágenes y derechos, entre otros, el derecho a la propia imagen, a la propiedad intelectual, el uso social y el interés histórico y cultural relevante.

La revelación, difusión, publicación y divulgación de imágenes y datos personales ante cualquier instancia, medio de comunicación y a través de las tecnologías de información y comunicación (TIC), puede hacerse sin restricciones para el uso pedagógico, artístico, informativo y académico que permitan dar a conocer la presente investigación.

Firma del Autorizante



Aclaración

Gustavo Verno Pereira

Documento

3060969-8

Lugar y Fecha

Ciudad del Plata - 12/01/18

En caso de menores de edad completar los siguientes datos:

Firma del Padre o Madre/Tutor

Aclaración

Documento

Lugar y Fecha

ANEXO B

(Termo de uso de imagem, som e voz)



Carta de Autorización para el uso y almacenamiento de Imagen, sonido y datos personales

Yo, MARIA INES DA CHAGAS CABREIRA, con domicilio en ISORCAZO FERNANDEZ 3036 e identificado/a con CI n°. 4.559.634-3, de profesión DOCENTE

, actuando en nombre propio, autorizo libre, informada y expresamente a NAIANE RIBEIRO ROSA, CI 2100820238, alumna del Curso de Danza de la Universidad Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, y su orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, responsables principales por la presente investigación, a utilizar, almacenar, publicar y divulgar el uso de imágenes, datos personales, voces, fotos, sonidos y filmaciones magnéticas, entre otras, para la investigación de su trabajo académico de grado que tiene como título provisional "CANDOMBE URUGUAIO: A LINHA TÊNUE ENTRE O DANÇAR DA MAMA VIEJA YULLY DA CHAGA E A RESISTÊNCIA DO POVO NEGRO" sin derecho de recibir pago, regalía o cualquier otro tipo de beneficio.

Solidariamente autorizamos su publicación, copia y divulgación entendiendo que son accesibles a cualquier persona conectada a internet y en general, al uso que a bien tengan hacer dentro de la decisión, contribuir para la revalorización del Candombe Uruguayo y de la Cultura Popular y Folclórica en sus distintas formas de expresión: Lo anterior, teniendo en cuenta datos personales, uso de imágenes y derechos, entre otros, el derecho a la propia imagen, a la propiedad intelectual, el uso social y el interés histórico y cultural relevante.

La revelación, difusión, publicación y divulgación de imágenes y datos personales ante cualquier instancia, medio de comunicación y a través de las tecnologías de información y comunicación (TIC), puede hacerse sin restricciones para el uso pedagógico, artístico, informativo y académico que permitan dar a conocer la presente investigación.

Firma del Autorizante

[Firma manuscrita]

Aclaración

INES DA CHAGAS

Documento

4.559.634-3

Lugar y Fecha

17-1-2018

En caso de menores de edad completar los siguientes datos:

Firma del Padre o Madre/Tutor

Aclaración

Documento

Lugar y Fecha

ANEXO A

(Termo de uso de imagen, som e voz)



Carta de Autorización para el uso y almacenamiento de imagen,

sonido y datos personales

Yo, Amorim Jesus, con domicilio en Rua 4215 811 e identificado/a con CI nº. 17989204, de profesión _____,

actuando en nombre propio, autorizo libre, informada y expresamente a NAIANE RIBEIRO ROSA, CI 2100820238, alumna del Curso de Danza de la Universidad Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, y su orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, responsables principales por la presente investigación, a utilizar, almacenar, publicar y divulgar el uso de imágenes, datos personales, voces, fotos, sonidos y filmaciones magnéticas, entre otras, para la investigación de su trabajo académico de grado que tiene como título provisional "CANDOMBE URUGUAIO: A LINHA TÊNUE ENTRE O DANÇAR DA MAMA VIEJA YULLY DA CHAGA E A RESISTÊNCIA DO POVO NEGRO" sin derecho de recibir pago, regalía o cualquier otro tipo de beneficio.

Solidariamente autorizamos su publicación, copia y divulgación entendiendo que son accesibles a cualquier persona conectada a internet y en general, al uso que a bien tengan hacer dentro de la decisión, contribuir para la revalorización del Candombe Uruguayo y de la Cultura Popular y Folclórica en sus distintas formas de expresión. Lo anterior, teniendo en cuenta datos personales, uso de imágenes y derechos, entre otros, el derecho a la propia imagen, a la propiedad intelectual, el uso social y el interés histórico y cultural relevante.

La revelación, difusión, publicación y divulgación de imágenes y datos personales ante cualquier instancia, medio de comunicación y a través de las tecnologías de información y comunicación (TIC), puede hacerse sin restricciones para el uso pedagógico, artístico, informativo y académico que permitan dar a conocer la presente investigación.

Firma del Autorizante

Aclaración

Amorim Jesus

Documento

17989204

Lugar y Fecha

Trindade - Uruguai - Vila Helena

En caso de menores de edad completar los siguientes datos:

Firma del Padre o Madre/Tutor

Aclaración

Documento

Lugar y Fecha

ANEXO D

(Termo de uso de imagem, som e voz)

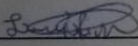


Carta de Autorización para el uso y almacenamiento de imagen, sonido y datos personales

Yo, Lucia Pintado, con domicilio en Calle Aída y Avenida Mariz de Sá 19 Solar 20 e identificado/a con CI nº. 4.947.931-3, de profesión Bailarina, actuando en nombre propio, autorizo libre, informada y expresamente a NAIANE RIBEIRO ROSA, CI 2100820238, alumna del Curso de Danza de la Universidad Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, y su orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, responsables principales por la presente investigación, a utilizar, almacenar, publicar y divulgar el uso de imágenes, datos personales, voces, fotos, sonidos y filmaciones magnéticas, entre otras, para la investigación de su trabajo académico de grado que tiene como título provisional "CANDOMBE URUGUAIO: A LINHA TÊNUE ENTRE O DANÇAR DA MAMA VIEJA YULLY DA CHAGA E A RESISTÊNCIA DO POVO NEGRO" sin derecho de recibir pago, regalía o cualquier otro tipo de beneficio.

Solidariamente autorizamos su publicación, copia y divulgación entendiendo que son accesibles a cualquier persona conectada a internet y en general, al uso que a bien tengan hacer dentro de la decisión, contribuir para la revalorización del Candombe Uruguayo y de la Cultura Popular y Folclórica en sus distintas formas de expresión: Lo anterior, teniendo en cuenta datos personales, uso de imágenes y derechos, entre otros, el derecho a la propia imagen, a la propiedad intelectual, el uso social y el interés histórico y cultural relevante.

La revelación, difusión, publicación y divulgación de imágenes y datos personales ante cualquier instancia, medio de comunicación y a través de las tecnologías de información y comunicación (TIC), puede hacerse sin restricciones para el uso pedagógico, artístico, informativo y académico que permitan dar a conocer la presente investigación.

Firma del Autorizante 
Aclaración Lucia Pintado
Documento 4.947.931-3
Lugar y Fecha 12/1/2018

En caso de menores de edad completar los siguientes datos:

Firma del Padre o Madre/Tutor _____
Aclaración _____
Documento _____
Lugar y Fecha _____

ANEXO E

(Termo de uso de imagem, som e voz)



Carta de Autorización para el uso y almacenamiento de imagen, sonido y datos personales

Yo, Dora González, con domicilio en EMANCIPACIÓN 4315 / 002 block A de identificado/a con CI nº. 1.025.134/6 de profesión _____, actuando en nombre propio, autorizo libre,

informada y expresamente a NAIANE RIBEIRO ROSA, CI 2100820238, alumna del Curso de Danza de la Universidad Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, y su orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, responsables principales por la presente investigación, a utilizar, almacenar, publicar y divulgar el uso de imágenes, datos personales, voces, fotos, sonidos y filmaciones magnéticas, entre otras, para la investigación de su trabajo académico de grado que tiene como título provisional "CANDOMBE URUGUAIO: A LINHA TÊNUE ENTRE O DANÇAR DA MAMA VIEJA YULLY DA CHAGA E A RESISTÊNCIA DO POVO NEGRO" sin derecho de recibir pago, regalía o cualquier otro tipo de beneficio.

Solidariamente autorizamos su publicación, copia y divulgación entendiendo que son accesibles a cualquier persona conectada a internet y en general, al uso que a bien tengan hacer dentro de la decisión, contribuir para la revalorización del Candombe Uruguayo y de la Cultura Popular y Folclórica en sus distintas formas de expresión. Lo anterior, teniendo en cuenta datos personales, uso de imágenes y derechos, entre otros, el derecho a la propia imagen, a la propiedad intelectual, el uso social y el interés histórico y cultural relevante.

La revelación, difusión, publicación y divulgación de imágenes y datos personales ante cualquier instancia, medio de comunicación y a través de las tecnologías de información y comunicación (TIC), puede hacerse sin restricciones para el uso pedagógico, artístico, informativo y académico que permitan dar a conocer la presente investigación.

Firma del Autorizante

Dora González

Aclaración

Dora GONZÁLEZ

Documento

1.025.134/6

Lugar y Fecha

13/1/2018

En caso de menores de edad completar los siguientes datos:

Firma del Padre o Madre/Tutor

Aclaración

Documento

Lugar y Fecha

ANEXO F

(Termo de uso de imagem, som e voz)


UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
RS - BRASIL

**Carta de Autorização para el uso y almacenamiento de imagen,
sonido y datos personales**

Yo, YULLY FASINA DA CHAGA CARREI con domicilio en LORENZO FERNANDES 3076 e identificado/a con CI n.º. 2871466-9 de profesión _____, actuando en nombre propio, autorizo libre, informada y expresamente a NAIANE RIBEIRO ROSA, CI 2100-820238, alumna del Curso de Danza de la Universidad Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, y su orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, responsables principales por la presente investigación, a utilizar, almacenar, publicar y divulgar el uso de imágenes, datos personales, voces, fotos, sonidos y filmaciones magnéticas, entre otras, para la investigación de su trabajo académico de grado que tiene como título provisional "CANDOMBE URUGUAIO: A LINHA TÊNUE ENTRE O DANÇAR DA MAMA VIEJA YULLY DA CHAGA E A RESISTÊNCIA DO POVO NEGRO" sin derecho de recibir pago, regalía o cualquier otro tipo de beneficio.

Solidariamente autorizamos su publicación, copia y divulgación entendiendo que son accesibles a cualquier persona conectada a internet y en general, al uso que a bien tengan hacer dentro de la decisión, contribuir para la revalorización del Candombe Uruguayo y de la Cultura Popular y Folclórica en sus distintas formas de expresión. Lo anterior, teniendo en cuenta datos personales, uso de imágenes y derechos, entre otros, el derecho a la propia imagen, a la propiedad intelectual, el uso social y el interés histórico y cultural relevante.

La revelación, difusión, publicación y divulgación de imágenes y datos personales ante cualquier instancia, medio de comunicación y a través de las tecnologías de información y comunicación (TIC), puede hacerse sin restricciones para el uso pedagógico, artístico, informativo y académico que permitan dar a conocer la presente investigación.

Firma del Autorizante 

Aclaración YULLY FASINA DA CHAGA CARREI

Documento 2871466-9

Lugar y Fecha 17.1.2018

En caso de menores de edad completar los siguientes datos:

ANEXO G

Transcrição: entrevista 1 - Anibal Pintos (Diretor Zumbaé)
(Tradução feita pela autora)

Entrevistadora: É, bom, me conta como começou tua relação com *candombe*?

Entrevistado: Minha relação com *candombe* arrancou quando comecei a caminhar, foi nos tambores, ao lado dos tambores, desde pequeno.

Entrevistadora: De família assim como Sr. Aquiles me disse aqui, não? Zumbaé é uma família?

Entrevistado: Claro, sim!

Entrevistadora: Essa relação com os negros e o *candombe*, como se dá? Como tu vê isso hoje?

Entrevistado: É que assim né, o Uruguai é um país que tem 10% de afros não? É[...] quando *candombe* arrancou, começou, ou seja, quando ele faz 50 anos tinha 8 comparsas, essas 8 eram familiares e amigos, familiares e amigos negros. Como era 8 a quantidade [...] antes era ao contrário, um branco chamava a atenção em uma corda de tambores, tá? Porém agora deve haver 60 comparsas, e expandiu-se em todo Uruguai, todos os bairros. Ou seja, já é de todos, já é Uruguai, não é só dos negros, os tocadores são tocadores brancos, negros, porém antes tocavam só os brancos, não! Perdão! Só os negros. Igual, com todo como diz a história, as comparsas se chamavam negros e lubolos, lubolos é negro pintado de negro tá? [...] Isso começa por uma comparsa de Argentinos...

- Pausa porque Aquiles começa a conversar com ele sobre coisas do ensaio -

Continuação entrevistado: que se pintavam para ficar igual os negros.

Entrevistadora: Sim, negros e lubolos é muito citado em os livros que leio, custei a entender o que seria [...] E por falar em negros, teu contato com Yully começa aqui? Em Zumbaé?

Entrevistado: Ah, Yully foi por intermédio de sua irmã!

Entrevistadora: Ah, Inês?

Entrevistado: Sim!

Entrevistadora: E como vê a ligação de Yully e Yully *mama vieja*? Acreditas que a dança tem algum papel nisso?

Entrevistado: Como?

Entrevistadora: A dança da *mama vieja* e o papel de personagem de Yully aqui, o que te remete? Como entendes isso e essa relação étnica dela com o personagem.

Entrevistado: A ela?

Entrevistadora: Isso, sim!

Entrevistado: É[...] o que passa é que [...] há um fenômeno nas pessoas, um fenômeno nas pessoas, não? A pessoa maior passa automaticamente a ser a *mama vieja*, muitas foram bailarinas e depois passaram a ser *mama viejas* não? E outro caso, o personagem da pessoa que não é bailarina! Está natural que foi o caso de Yully.

Entrevistadora: Sim, a mim me encanta muito, tem uma força muito grande quando dança que fico sem palavras.

Entrevistado: Sim, existe toda uma comunicação de *mama vieja* que pega o personagem com todo respeito e disciplina, ela segue a negra *vieja* por si só, ela é isso.

Entrevistadora: Sim, compreendo. Bom, creio que seja por este caminho, nada muito além que isso que tenho para te perguntar hoje, vou te deixar continuar o andamento do ensaio [...] muito obrigada Anibal!

Entrevistado: Obrigado.

ANEXO H

Transcrição: entrevista 2 – Lucía Pintado (Aluna de Yully)
(Tradução feita pela autora)

Entrevistadora: Vamos lá? [...] não fica nervosa só porque tem uma câmera, está tudo bem!

Entrevistada: Riu.

Entrevistadora: Me conta como que começou teu contato com *candombe*? De que forma, onde que se deu este contato, essas coisas, bem tranquila.

Entrevistado: Quando comecei? Com *candombe*?

Entrevistadora: Isso!

Entrevistado: É[...] na verdade comecei com Inês, quando me ensinou uma dança dos escravos para o América Unida.

Entrevistadora: Ah, a dança que levaram em 2015 para Pelotas?

Entrevistado: É [...] eram barcos que chegavam ao Uruguai e daí me apresentou a *gramilla* e aí foi com Yully.

Entrevistadora: Tá e depois em Sodrê?

Entrevistado: Não! Não! Em Sodrê não se fala em *candombe*, é feio!

Entrevistadora: Feio?

Entrevistado: Sim, é tango, folclore e já está. Não se toca nesse tema, ninguém fala sobre.

Entrevistadora: É? não falam sobre nenhuma manifestação negra em Sodrê?

Entrevistado: Não [...] só tango que tem uma passagem negra, mas não falam nada de *candombe* lá.

Entrevistadora: Nossa! Está ok. Bom, e teu contato com Yully então começa quando?

Entrevistado: No ano passado.

Entrevistadora: A partir de Inês?

Entrevistado: Sim, de Inês, que preparou a *gramilla*.

Entrevistadora: E quanto tempo foi isso?

Entrevistado: Foi 3 meses.

Entrevistadora: E como que foi para ti esse tempo de aprendizado?

Entrevistado: Foi difícil, porque eu não me encontrava com o personagem, até que Yully foi liberando, trazendo o personagem aos poucos, buscando este espírito.

Entrevistadora: Sim? E como que ela fazia isso? Consegues me descrever?

Entrevistado: Através de músicas, exercícios com os sons, escutando os tambores [...] e é isso.

Entrevistadora: E hoje se necessitas ter que fazer algo sobre este tema, o *candombe*, como que sentirias? Difícil seria ainda ou achas que aprendeu algo?

Entrevistado: Não! Sinto, sinto já em meu corpo isso, gosto de trabalhar com *candombe* hoje, escuto e ah! [...] riu.

Entrevistadora: E assim como para ti foi um aprendizado, consegues entender algo assim para Yully? Como que enxergas este processo de ensinar *candombe* para as pessoas assim como ela faz?

Entrevistado: É... como eu vejo?

Entrevistadora: Sim, relacionando a aprendizagem própria, a identidade negra, reconhecimento, como que tu de fora vê isso? Já havia parado para pensar sobre?

Entrevistado: Sim, vejo pelo que ela transmite, a temática faz parte dela, ela é a que mais representa tudo isso[...]é isso!

Entrevistadora: Hum, ok Lu, acho que é isso, vou voltar outras vezes para te importunar, como ficas nervosa com a câmera, tá tudo bem, ninguém verá além de mim! (risos)

ANEXO I

Transcrição: entrevista 3 – Dora González (*Mama Vieja Zumbaé*)
(Tradução feita pela autora)

Entrevistadora: é [...] Dora, tudo bem? Então, me conta como começou teu contato com *candombe*, quando começou, como...

Entrevistada: É, comecei fazer 14 anos em *Zumbaé*, sempre de *mama vieja*, e bom, a comparsa está completando 40 anos e eu participo de tudo, vamos a Buenos Aires, eventos, eu e meus companheiros, se faz bailes para arrecadar, porque costumamos a roupa e tem que se trabalhar para comparsa.

Entrevistadora: E como que te enxergas nisso? Eu desde que comecei a pesquisa sobre *candombe* [...] vejo que ainda que haja negros nas comparsas, a manifestação vem de origem afro, porém vemos poucos negros nos desfiles, saberias me dizer hipóteses de o porquê isso acontece?

Entrevistada: Como, como?

Entrevistadora: Pensas o porquê isso acontece? Hoje uma manifestação negra ter tantos...

Entrevistada: Problemas?

Entrevistadora: Tão poucos negros!

Entrevistada: Ah, tão poucos negros! É que foi mudando o *candombe*, as mães não querem que as crianças venham as comparsas porque existe bebida, existe droga e todas essas coisas, então se as mães trazem tudo bem, acompanha, mas se não a criança não vem e isso se estende para os negros porque sim, praticamente não tem negros, em uma comparsa são muitos poucos, muito mais brancos do que negros. Mas é porque as pessoas foram mudando, porque claro, não querem entrar em algo que sabem que não vai funcionar, que não é de verdade.

Entrevistadora: E quando dizes que *candombe* mudou[...] me interessei por isso, como assim?

Entrevistada: Sim! Mudou!

Entrevistadora: Em relação ao que? Quais as diferenças?

Entrevistada: Ah, as diferenças é que eram em bairros, cada bairro tem sua comparsa, então os negros que saíam nesta comparsa, jamais iriam para outra, jamais! Agora a gente toca nessa comparsa, depois vai para outra comparsa e assim é, troca toda hora. Antes você nascia nesta comparsa e morria nesta comparsa. Mas agora mudou, não importa! Mudam porque não querem mais estar nessa, porque outra é melhor, porque a outra vai ao *Teatro de Verano* e assim é, vão mudando.

Entrevistadora: E achas que as pessoas fazem isso por fazer ou porque não sabem a ideia do *candombe*, a essência, o que de fato os negros trouxeram para cá?

Entrevistada: Não! Não, não, não, não [...] antes sabíamos por sua mãe, avó, tia, sabíamos a história, os mais velhos contavam as histórias, como que saíam, todo o esforço que faziam, e a gente saía com o que tinha, não se fazia roupas. Pegava essa

saia e essa sapatilha e essa blusa e saia em uma comparsa, não se fazia uma roupa especial para desfilas com tanto brilho, se colocava o que tinha. E agora é todo um brilho um luxo e tal, por isso que mudou e já não sei porque. A religião está dentro da comparsa e ninguém fala, tudo bem que comparsa é uma coisa e religião é outra, mas, antes não era assim, a religião estava dentro da comparsa, antes se saia nas comparsas com as roupas de cores de religião, de orixás, que era o que tinha, mas agora? Agora não se fala sobre, não se fala!

Obs: Ressalto que minha conversa com Dora foi prejudicada por conta da bateria da câmara que acabou no meio da entrevista. Dessa forma, prossegui as escritas, após o diálogo, no Diário de Campo.

ANEXO J

Transcrição: entrevista 4 – Gustavo Verno (diretor América Unida)
(Tradução feita pela autora)

Entrevistadora: Bom, vamos lá [...] primeiro quero saber como que se deu teu contato com o *Candombe*, é, sempre tivesse este contato desde que começasse a dançar ou a dirigir grupos, enfim, ou interesse pessoal em estudar sobre?

Entrevistado: Bom, na realidade é que eu ingressei na escola Nacional de Dança, e sentia falta de algumas informações que eram; *candombe* e tango, ou seja, escola nacional de dança neste momento, creio que até o dia de hoje, não se considerava isso dentro do folclore e eu entendia que eram as duas manifestações vivas no folclore e talvez as mais vivas que temos no Uruguai. Então desde aí comecei a me interessar por esta cultura, primeiro comecei a ter aulas de tango e depois comecei a ter relação com *candombe*, mas não como artista e sim gestor cultural, criando conhecimento destas áreas, não? Até o dia de hoje eu não danço *candombe* e danço muito pouco tango, é [...], porém acho que é algo necessário para alguém que havia egresso como especialista em danças tradicionais do Uruguai.

Entrevistadora: Não tinha nada na escola? nada de *candombe*, nada de tango?

Entrevistado: Não, uma vez houve uma oficina por fora, não estava no currículo. Hoje acho que deve haver coisas de tango, mas de *candombe*, não! É e, creio que quando vais falar de Uruguai por aí fora, *candombe* é algo que deve estar, *candombe* ou alguma das manifestações que fazem *candombe*, não? E com América Unida aconteceu a mesma coisa, porque começamos com danças do Uruguai e por isso pensei em pôr o *Candombe*, porque é a forma mais antiga que nós vemos como necessidade para fazer.

Entrevistadora: Sim, e foi a partir daí que se deu teu contato com Yully?

Entrevistado: Bom, na realidade primeiro tive contato com Inês, a irmã, porque como disse antes eu queria em projeto América Unida ter uma participação de *candombe*. Inês não conhecia o projeto de dentro, então trouxe-a para entender do que se tratava. Primeiro que Inês fez foi um quadro creio que não foi acertado, foi como que um quadro afro da escravidão, como que os negros chegaram a Rio de la Plata, que o *candombe* mesmo era um *candombe* bastante comedido, é[...] então eu tinha um interesse na temática *mama vieja* e *gramillero* então no seguinte ano o que fizemos foi convidar Yully porque no América Unida ela havia participado como *mama vieja* e havíamos visto algo especial nesta *mama vieja*, então este... seguinte ano que Inês participa como coreógrafa nos oferece sua irmã que está em um momento de inatividade, Yully, e assim apareceu Yully com todo seu conhecimento fazendo uma oficina intensiva como todos os bailarinos que participavam na edição de 2016 do América Unida. E quando chega Yully foi cada vez criando um vínculo mais forte, por diferentes motivos

Entrevistadora: ãa... Tu disseste que yully participou como *mama vieja*, quando que foi isso?

Entrevistado: Uma forma de agradar as delegações, foi na festa de 10 anos de America Unida, em atlantida, Yully aparece assim como *mama vieja*, com um dos bailarinos que foi *gramillero* de uma forma totalmente improvisada assim conhecemos yully, sem saber que era irmã de Inês.

Entrevistadora: Ah, foi sem saber?

Entrevistado: Sim, foi tudo muito rápido, muito espontâneo.

Entrevistadora: Ai que lindo! também disse antes que *candombe* é comedido, que era isso. Como que enxergas o *candombe* hoje e antes?

Entrevistado: Bom, eu não sou um especialista em *Candombe*, tenho pouca ideia e como organizador cultural, gerenciar, do que me informaram e de oficinas, é [...] eu vejo o *candombe* muito espetacularizado, não? Acho que no momento em que se define as vedettes de *candombe*, já a partir daí começa a ter modificações fortes, é [...] não sei se para bem ou mal, porém se distanciando de uma essência muito importante não? E creio que os que sofrem são como Yully ou eu mesmo, os que entendem *candombe* de outro lugar, e não para televisão, teatro e sim como manifestação popular não? É [...] me passa por exemplo que a *mama vieja* e o *gramillero*, que antes de conhecer Yully não dava uma relevância tão importante porque entendia que estes personagens estavam brincando, estavam ironizando com algo de *candombe*, quando conhecia Yully entendi um monte de coisas e a falta de respeito que algumas comparsas e uma parte das pessoas fazem com este personagem dramático do *candombe*, então teve aí uma ideia de que Yully é uma boa transmissora deste conhecimento, creio que não é para qualquer uma, que existem pessoas específicas para fazer isso e creio que ainda há tempo de salvar de alguma forma porque não é algo que está academizado, geralmente quando as manifestações populares chegam na academia começa a ter modificações para espetáculo e o que me parece é que a *mama vieja* e o *gramillero* ainda estão a tempo de salvar esta transmissão, é.. basicamente é isso. Então voltando a pergunta que me fizeste, eu creio que cada vez mais o *candombe* se distancia de sua essência, por conta de muitas coisas, creio que estão perdendo muitas coisas e cada vez mais. Os jurados que se colocam para julgar o carnaval que cada vez estão mais distantes da verdadeira realidade do *candombe* ou carnaval, o que se permite fazer na coreografia, vestuário, maquiagem, ou seja, fazem tantas intervenções sem conhecimento que isso faz com que ano a ano o *candombe* saia de sua essência. Isso é uma visão muito pessoal minha tá? Creio que aí está a comparação do *candombe* agora e de antes, como algo contínuo na realidade. Eu tenho certeza que muitas das bailarinas que dançam hoje nas comparsas não tem ideia o que era o *candombe* a 30, 40 anos ou mais assim como também tenho certeza que não sabem como surgiu o *candombe*, porque existe os tambores, porque tem essa forma, qual a função do *gramillero*, creio que todos estes detalhes não estão na consciência de integrantes das comparsas, por muitos motivos, desinteresse, porque são muitas pessoas, porque o objetivo é um e é

ser um produto cultural para competir em um desfile, não há um processo consciente de [...] bom, hoje não vamos dançar, vamos conversar sobre o que é candombe, porque Yully dança assim, porque eles tocam o tambor assim. Creio que toda essa consciência falta nessa gente nova do candombe, e não? então creio que se perde!

Entrevistadora: Sim e é possível que isso siga por muito tempo, porque vai entrando outras pessoas sem conhecimento e isso vai seguindo constantemente e a tendência é cada vez menos pessoas saberem o que dançam, pelo o que me falas.

Entrevistado: Sim! Creio que o que mais é difícil, o dano fica quando se faz algo sobre determinada manifestação como um espetáculo, por exemplo e não tem cuidado com o quanto se estuda e ter presente a raiz, se eu tenho presente isso, posso fazer espetáculo, mas se faço um espetáculo e sigo, sigo fazendo sem ter cuidado com o que falo, deixo muito para trás o sentido do folclore e creio que isso é o o que mais me preocupa, e lamentavelmente hoje os meios de comunicação não se dão conta que somos um país muito pequeno ao lado de 2 países muito grandes, temos Brasil e Argentina, e o carnaval de Brasil influencia muito para nós e os meios de comunicação da Argentina influem muito, os programas de televisão como reality shows com dança e isso confunde muito a comunidade, as pessoas entendem que as coisas são assim e não há uma argumentação histórica. Nós mesmos para o carnaval do Uruguai, vamos comprar coisas no Brasil e Argentina, as vezes me pergunto como que faziam antes quando não podia ir comprar em Brasil e Argentina, eu sei que as coisas são muito mais lindas mas porque não reviver esse carnaval e candombe que faz meio século atrás, como faziam quando não podia ir a outro país comprar? Tudo isso se perde neste processo tão agressivo a identidade uruguaia porque tiram a identidade de um povo não?

Entrevistadora: Sim, eu percebo isso, nos ensaios que fui, existe uma comparação de escolas de samba do brasil e das comparsas, as bailarinas principalmente me parecem que ficam maior parte do tempo imitar passos e movimentos típicos da escola de samba brasileira, percebi muito isso. Quando vi alguns vídeos de candombe na sua raiz, que são poucos, maioria são fotos e pinturas, não existe isso. Achava que viria olhar uma coisa, mas vejo muita semelhança com o carnaval brasileiro. O afro, vi que não entendem como algo profissional, a dança afro, não me pareceu ter uma pesquisa por trás.

Entrevistado: Pode se ver que tem pontos em comum nos carnavais, existe um núcleo que não se pode tocar, isso de imitar o de fora, fazer coisas sem saber o que está fazendo é o menos autêntico que um povo pode esperar de sua gente, não? [...] uma cultura pode esperar. Eu imagino que não existe consciência.

Entrevistadora: Sim, candombe é uma manifestação tão linda né, porque mudar, não?

Entrevistado: Às vezes digo para Yully, porque eu já fiz muitas oficinas com Inês e Yully, mas sei que não sai, que não sou capaz, então por respeito, por respeito, deixamos de fazer algumas coisas, por total consciência, então esta consciência falta e creio que tenha muito a ver com muitas coisas, as redes sociais influenciam muito as pessoas, instigam um individualismo e aí está coisas separadas, não mostram

como um coletivo, e aí para surpreender os outros preferem fazer algo que não sabem do que fazer o que sabem e sair bem. Fico com vergonha de que venhas tu ou venha Thiago ou qualquer outra pessoa do Brasil que tenha claríssimo a temática do afro, a corporeidade, ver o que se faz em uma comparsa aqui, uma comparsa que ganhou primeiro prêmio, e está fazendo mal e os de fora não sabem o que se passa, como te disse os bailarinos não sabem, os diretores não se dão conta, os tempos não são corretos, os jurados pouco sabem, então é um combo de situações que ameaçam, como disse antes, a cultura uruguaia e parece que não importa, a quem deveria importar não importa. Se nós colocarmos uma barreira, ser mais exigentes, não pode usar tal vestuário, não pode usar peruca, ou o que seja, creio que se tiver uma exigência mais forte isso poderia melhorar um pouco mais.

Entrevistadora: Ok, está bem! Bom, em relação ao negro e a dança uruguaia, como vê essa relação? existe?

Entrevistado: Bom, para começar não temos tanto negros, nas Llamadas de San Baltasar, tinha comparsas que tem mais brancos do que negros.

Entrevistadora: Ah sim, eu vi!

Entrevistado: Então, vi que tem menos negros do que eu mesmo pensava.

Entrevistadora: Sim, tenho escrito bastante sobre isso nestes dias que to aqui.

Entrevistado: Vemos muito poucos negros, e ainda assim a raça negra no Uruguai saiu mestiçando muito não? É [...] as vezes vejo situações diferentes, minha particular e meus projetos, porém, eu trabalhei muito para que Inês fizesse parte do corpo de baile, ela dança folclore, candombe e tango incluso, é[...] nesta edição que passou, ela dançou folclore, então é uma situação para mim normal, porém não é normal ver negros em grupos de folclore, eu creio que no interior do país existe menos negros que em Montevideú, nunca vi no interior um negro em um grupo de dança folclórica, se vi foi em Montevideú, e tão pouco vejo negros nas danças, como candombe. Então é uma pergunta difícil de responder para mim, porque mesmo na rua, existe poucos negros aqui, então é quantidade que tem em país, porém me assustou ver tão poucos negros em uma manifestação que é negra, como as Llamadas de San Baltasar. No américa unida fazemos experimentos que tenham pessoas mais velhas dançando com crianças, uma vó de 80 dançando com criança de 12, com negro, com homossexual, essa diversidade vamos trabalhando e tudo bem, não é fácil de trabalhar, mas vamos indo. Mas quando acontece algo assim, candombe é tão conhecido por aí a fora e tão praticado pelos brancos aqui, então é como contraditório.

Entrevistadora: Conta nos dedos negros nas comparsas...

Entrevistado: Uhum.

Entrevistadora: E na escola Nacional também não tem negros?

Entrevistado: hum, não... Inês é egressa de Sodr , e uma ex aluna minha também, porém não tem muita visão negra, em outra área como ballet de Sodr  nunca vi bailarina negra e nem sequer em corpo de baile, que me lembre, não vi. Não há muito mais. Há uma situa o social também não? Os negros em alguns momentos se excluem ou a sociedade os excluem, questão histórica da essência da raça pela

história que sabemos de como chegaram na América e tudo mais. Falando com Yully, ela é tão grande [...] eu tive a memória de quando ia a escola e não tinha negros na minha sala e perguntei a Yully se quando ela estava na escola havia mais negros, ela disse que era a única negra da escola, tá? e isso era motivo para bullying e recordo outras situações disso quando eu era da escola então isso faz também o duro que deve ser para uma minoria de população, negra, homossexuais, albino, o que seja, o duro que deve ser para esta pessoa inserir na sociedade e passar por este processo, eu creio que isso tem muito o que ver, muito preconceito, muitas coisas vividas e fazem com que as pessoas se excluam. Se tiveres oportunidade, não sei se já falaste, mas falar com Yully da infância dela, é forte, mas é muito rico para saber o que acontecia em outro tempo. Eu recordo, há uns 15, 20 anos atrás, em Montevideu, em um bar muito conhecido, quando sentava um negro, vinha um moço com um cartão e pedia para se retirar porque não podia estar ali, e não estou te falando de 70 anos, to te dizendo de 20 anos...

Entrevistadora: Nossa!

Entrevistado: Eu conheci o racismo de perto, meu pai era racista, então vivi muito perto tudo como uma pessoa pode se sentir por sofrer preconceito, é difícil viver em uma sociedade dessa forma, tem que ser muito forte para conseguir chegar ao final feliz.

Entrevistadora: Nossa, que forte... depoimentos fortes do início ao fim nesta entrevista Gus! [...] creio que seja basicamente isso, ouvi coisas que estão mexendo muito comigo ainda.

ANEXO K

Transcrição: entrevista 5 – Yully Fabiana Cabrera da Chaga (Sujeito de estudo)
(Tradução feita pela autora)

Entrevistadora: Bom, começamos então, podes me contar sobre tua infância [...] o que quiseres.

Entrevistado: Hum minha infância? Bora!

Entrevistadora: Isso, o que quiseres!

Entrevistado: Bom, não sou deste bairro, venho com 2 anos para cá, pais separados, minha mãe que me criou, minha mãe conseguiu trabalho aqui e viemos para cá e conseguimos escola aqui e [...] todos os anos fazia a escola e a única negra era eu e foi difícil, difícil em tudo, porque passava por muitas penitencias porque era a única negra, os recreios eram difíceis [...] e essa foi minha infância. Tinha amigos mas tinha amigos brancos e nenhum negro, minha vida é rodeada de pessoas brancas, com o candombe, bom [...] eu não tenho amigos, eu tenho conhecidos, sou bem feliz ainda com tudo, passeava, brincava, jogava, as vezes discriminada, as vezes não, mas tá, minha infância era isso, depois de grande parece que tomei consciência e ai tomei consciência e tá esta esqueci de muita coisa da infância, não me importou tanto mais.

Entrevistadora: E que tipo de discriminação sofrias?

Entrevistado: na escola sofria por ser a única negra, 'negra levanta a pata para tomar café', 'negra' todo tempo, era tudo coisa da negra. Mais tarde minha mãe viu que eu era uma criança agressiva, só que faziam muita coisa comigo, tiravam minha comida, tiravam minhas coisas, chegava na escola impecável e saia um desastre, e eu ia para penitencia e ai era brabo porque chegava em casa e contavam o que eu tinha feito também, que tudo eu era errada, era muito raro a situação porque na escola me discriminavam e em casa também era mal porque eu me defendia na escola, então as vezes já me escondia para que não me encontrasse na escola, todo tempo essa coisa de passar por coisas ruins. É isso, te respondi? ok, obrigada [...] posso tomar mate?

Entrevistadora: Yully, por favor! Estas em casa (risos)

Entrevistado: É chá natural (risos)

Entrevistadora: Por favor Yully, por favor! [...] E o candombe, aproveita que estas tomando esta bebida típica e me fala do candombe.

Entrevistado: ah [...] o candombe, comecei na escola, porque não era contado a história negra na escola, tanto que o próprio negro não sabe sua história, então eu teria que personificar e com 7 anos minha mãe me ensinou a ser esse personagem da *mama vieja* e bom, este é o candombe que bailo. esta foi a primeira vez e tudo bem! Não, tudo bem não porque morri de vergonha de fazer o personagem não queria fazer, tinha muita vergonha.

Entrevistadora: tua mãe era *mama vieja*?

Entrevistado: Não, minha mãe era de Rivera, ou seja, zero candombe, zero..., porém minha mãe tinha muitos conhecidos do carnaval, porque minha mãe alisava os cabelos das pessoas então muita gente ela conhecia. Já tinha visto e tá, fizemos e depois sempre ia ao carnaval porque tinha gente conhecida que me levava para ver, gente que tocava tambor me levavam, levavam aos desfiles, sempre gostei muito do tambor, me chamava, já tinha essa coisa interior, lá dentro e bom, via comparsa desde pequena, íamos ao desfile inaugural e depois mesmo que escutava o som de um tambor parecia que já tava pronta para ser o personagem, não levava todo respeito que levo hoje, não? porque estava longe da história negra, não sabia, fui crescendo e fui aprendendo, mas nunca deixei de ser *mama vieja*, não fui vedete, não fui bailarina, nada, só *mama vieja*, estava marcado que não poderia ser outra coisa. Aos 20 e poucos fui em um ensaio de uma comparsa e não estava dentro porque não podia, estava brincando com uma amiga do lado de fora de *mama vieja* que não sabia, e aí veio uma pessoa da comparsa e disse “chê, não temos *mama vieja*, queres ser?” e aí em 2004 comecei a ser a *mama vieja* e é isso!

Entrevistadora: E hoje como que tu vê a formulação do candombe, o que te foi passado e como é hoje?

Entrevistado: Como vejo o que?

Entrevistadora: Como começou no candombe entendeu de uma forma e como entende hoje?

Entrevistado: Bom, quando eu comecei a dançar entendia que candombe era prêmios, luzes, flashes e cores, porém me dei conta de um monte de coisas com o candombe, me mostrou quem era, me mostrou raiz, o personagem me mostrou minha raiz, porque a medida que esse personagem ia entrando em mim eu ia me fortalecendo na cultura negra e aquilo que parecia tão lindo foi... a medida que foi me crescendo o personagem, foi caindo as luzes, e tratei de focar em fazer o melhor porque tinha uma história por trás, não fazer para fotos e sim para mim recriar o personagem em mim, era recriar minha história negra que não conhecia, que não tinha, então criei esse sentimento tão forte que aqui estamos, fazendo de outra forma, se não tratando de conhecimento cultural e tá.

Entrevistadora: E como achas que foi este processo para chegar mais perto deste reconhecimento cultural que falas?

Entrevistado: É, como cheguei?

Entrevistadora: Sim [...]

Entrevistado: foi um trabalho, para mim os personagens são uma contação de estória, eu tava em Durazno em uma comparsa e levavam de Montevideu porque a *gramilla* não tava bem, então nos levaram para reforçar isso, e o que estava era que *gramillero* ia à frente de nós e isso eu não gostava, porque parecia que eram melhores, sabia que eu não tinha conhecimento mas tá, passaram 2 anos e até que um dia essa comparsa do interior pode vir a Montevideu e aí quando veio me deram a responsabilidade de mediar e eu queria o melhor mas não sabia o que fazer, e todo pouco de conhecimento que eu tinha eu queria por nesta comparsa, mudou a forma

de vestir e tudo e foi difícil porque quando sai do interior e vem para Montevideu foi tudo oh, mudou toda imagem da comparsa, e a comparsa foi qualificada para voltar no outro ano. Mas tá, voltando a pergunta, me encontro com uma pintura de Figari e aí tá, me encontro com minha história negra, e aí foi como, o personagem foi como pu, fortalecendo-me, conhecendo-me, depois de Figari foi como entender coisas. Não sei porque aqui não tem muitos negros, eu não via, quando comecei, comecei em uma comparsa de brancos, fazia o mesmo todo dia, mas não encontrava minha raiz, ao encontrar Figari foi com me encontrar, meu primeiro pontapé.

Entrevistadora: Sim, entendi. E ao que tu acha que se deve essa coisa de não ter muitos negros no candombe hoje?

Entrevistado: uuf [...] o candombe hoje para fortalecer espetáculo, então não é espontâneo, se perdeu essa coisa de compartilhar os tambores como algo contagioso, glorioso, agora é tudo espetáculo, tem que bailar em cronometro, candombe não é isso, é outra coisa, é estético, isso também te tira a essência. Capaz de em 6 de janeiro veres mais negros, serem mais livros, porque não tem essa estrutura, também tem muitas comparsas em Montevideu, isso também influencia, muitas comparsas e todos os negros não podem estar em todos lugares.

Entrevistadora: sabes uma base de quantidade negra no Uruguai?

Entrevistado: creio que não sei se chegamos a 20% da população, tirando por alto

Entrevistadora: Como que te sentes enquanto negra aqui?

Entrevistado: bom, ai [...] em! É um país que tem, como posso te dizer... hoje em dia não coloco freio, se alguém se incomoda com minha presença não posso fazer nada, sempre tem discriminação, não me afeta que o outro não me aceita, porque o mundo é isso. aqui não tem tanta atrocidade como tem no mundo. Negro não se integra a estudar, são muito poucos que vai estudar, quando um negro vai estudar pensam que é da limpeza, porque não estão acostumados. Eu [...] como posso te dizer, o candombe influenciou muito porque a uns anos atrás o candombe era para os negros, para certa gente, hoje tocam tambores e são médicos, são advogados, candombe também é uma forma de unir sociedade. Candombe é Uruguai, geral. Faz parte da cultura. Tem discriminação? tem, mas é isso, negro não se integra. Hoje em dia negros procuram e estudos para fortalecer, para ter união. Eu não me afeta, eu sou 100% negra e 100% orgulhosa do que eu sou, não me faz menos, eu sou segura do que sou, sou 100% segura do que sou, tenho uma blusa que diz 100% negra e ando por tudo com ela, é o que sou, tenho orgulho disso, por tudo que passamos atrás, sou orgulhosa de tudo. Mas isso não é para todo mundo, é um processo. Minha mãe passou discriminação e não é assim, eu se me convida me convida, se não vai, não vai e tá.

Entrevistadora: Sim, ok. Nesse processo de ministrar oficinas, como tu te vê hoje?

Entrevistado: As oficinas, bom... é... tudo foi a pouco este processo. Comecei em 2011, não, 2012 comecei aos poucos sem saber em quem focar, fui me descobrindo e estou, onde focar, onde dar as oficinas, a história do negro, pensava como fazer chegar no outro esta história porque a maioria é brancos, como eu mostro essa cultura

para eles, levarem a este lugar, então creio que isso me fez crescer. O pouco que eu sabia da minha história foi o que fez a necessidade de mostrar para o outro. Às vezes chego e fico frustrada porque as pessoas não chegam, e queres que eles cheguem o mais alto que possa.

Entrevistadora: E o que fazes para fazer estas pessoas entenderem a verdadeira história da gramilla e *mama vieja*, enfim...

Entrevistado: Eu levo um pen drive com fatos históricos, Power point, com a história dos negros, estatísticas, como chegou, como trabalhou tudo isso que muitos que tocam tambor, uma bailarina não sabe, estão porque ah tem fotos, é fotos. Tem gente que tá interessado sabe? Eu sou nova nisso tem que expandir mais este conhecimento, eu danço assim, hoje eu danço assim, um tempo atrás eu não dançava assim, e bom, vai melhorando, é isso.

Entrevistadora: ótimo, creio que é isso, te falei que não era um bicho de 7 cabeças viu?

ANEXO L

Transcrição: entrevista 6 – Maria Inês da Chagas (Irmã de Yully)
(Tradução feita pela autora)

Entrevistadora: Então, quero que me conte com se deu teu contato com Candombe[...]

Entrevistado: Bom, eu comecei... a dançar em um grupo de Folclore aos 3 anos com a professora Luceia Salsero, e [...] e ela foi a quem ensinou a mim e meus irmãos a dançar candombe, aí foi meu primeiro contato, começar a dançar candombe. Depois é... bom, meus irmãos sempre dançavam e tinham contato com dança e... e aí fomos para as comparsas, este... bom, ali começou tudo.

Entrevistadora: Está ok, é [...] como que tu vê a formulação do Candombe hoje e de quando começaste? Maquiagem, roupa, tudo...

Entrevistado: É [...] candombe agora é muito comercial! É. Tem dois caminhos, tem pessoas que buscam a tradição, buscam levar candombe como é, como uma dança ancestral que tem a anos, que os escravos deixaram, e tem pessoas também que usam para algo comercial, tem tanta inclusão, não somente dança os negros, nos leva a ter fins de lucro em alguns casos. Mas também quando fazem as chamadas de inverno, outros eventos, que o as llamadas são mais espontâneas, candombe é mais natural, pode entrar para dançar, pode dançar com a comparsa, não é um concurso que só dança a comparsa e é mais devagar, essas são as melhores que se vive. O candombe de antes vejo como mais não sei se real, mas natural. Hoje em dia tem pessoas que vão nas comparsas e não sabem o que estão fazendo, o que estão invocando, o que estão homenageando, e isso atrapalha tudo. Dançam uma dança afro e não sabem o que estão fazendo, fazem porque é bonito, fazem porque gostam, fazem porque é moda, então o que vejo hoje é isso. É muita moda, candombe se colocou em tom de moda e todo mundo dança candombe, realmente as pessoas que respeitam e tem respeito e seguem uma tradição, são muito poucas.

Entrevistadora: E sabes porque essa mudança? Hoje, por exemplo vejo muito mais brancos do que negros na manifestação...

Entrevistado: Primeiro porque, este país a quantidade de negro não é muito, e uma comparsa leva no máximo 70 tambores, bailarinas, *escoberos* e bom, fazem uma comparsa só. Creio que a inclusão se foi também por esse lado. Também os conventos que se deu o candombe mãe não havia somente negros e ai se foi mesclando, porém creio que é esse, que a população negra no Uruguai não é grande, então se tivesse somente negros no candombe não teria uma discussão, não... discussão não, as grandes comparsas que tem hoje, não teria gente. E também creio que é inclusão, porém o real e o mais forte é os bairros mães que são Sul e Palermo onde estavam os conventos e as pessoas que viviam ali tinham essa vivencia mais forte, mas também penso que muito do que viveram não transmitiram para sociedade. Ou transmitiram pouco e se foi, quando a transmissão de conhecimento não se vai em geração em geração e não se expande se perde, então creio que isso é o que

aconteceu com o candombe, um modismo e não uma continuação da verdadeira história.

Entrevistadora: Bem, ótimo, a outra pergunta é como te sentes negra no Uruguai, com tudo isso que me falas, a partir né

Entrevistado: hum como me sinto negra, hum, bem [...]

Entrevistadora: se te sentes ou não, enfim

Entrevistado: sim, eu me sinto[...] fio um processo me sentir negra, porque quando criança me discriminaram muito, não muito, mas eu sentia na escola, e quando você está formando sua personalidade como na adolescência é um caos para todos o que sentem, quando está formando tua personalidade, é... e tem essa contradição que não podes ser negra, por causa do cabelo, ou... é como que vai te “quitando” isso e assim passou a mim, passou a adolescência e entrei na fase adulta e senti que não me sentir negra era um insulto, era o que eu me identificava, era eu... eu sou negra! então é... a medida que fui passando por minha vida fui encontrando elementos que me deram essa identidade, me fui conhecendo e aceitando, me dando conta que porque me sentia menos, porque negava meu cabelo? porque isso está muito no povo, que negro é escravo, então negro é menos. Nos lugares onde trabalho, eu sou professora de dança, no lugar onde trabalho as pessoas chegam e pensam que sou faxineira e não que sou professora, isso é porque negro não é visto como alguém que pode formar e ser alguém, então prometi a mim mesma que isso não ia influir em mim, sou negra, sou professora e muito mais que isso. Então nada, minha aceitação veio com muitas portas não? Ir ao brasil e conhecer Abambaé e todos negros foi como um UAU, comecei a me identificar, eles se aceitam como são, por mais que a sociedade não aceite, corte um pouco. Usam o cabelo afro com muito orgulho, muita força, então aqui nós estamos muito mal, muito mal e muito equivocados.

Entrevistadora: Bom e achas que a maioria dos negros aqui no Uruguai se sentem e consideram negros?

Entrevistado: Não!

Entrevistadora: Não?

Entrevistado: Não, creio que estereótipo de pessoas nos leva a sair das raízes, tem negros que não se consideram negros, tem negros que lhes incomoda dizer que são negros, e... tem negros que levam sua negritude, como eu levo. Tem negros que não gostam de candombe por exemplo, porque não consideram negro, não se identificam, problema de se identificar com sua raça e sua história, porque tem muita mescla, pessoas negras que se relacionam com brancos. Mas não se relacionam porque se sente assim, ou porque não sentem limites na cor de pele. Se relacionam para serem aceitos! (pausa)

então tem dois caminhos!

Entrevistadora: E Yully? como é esse reconhecimento negro dela aqui? enxerga isso?

Entrevistado: (suspiro) Sim, teve um processo muito grande na sua vida, porque também sofreu muita discriminação desde pequena e hoje em dia ela gosta muito de

se dizer negra, hoje em dia ela é grande defensora da sua raça e sua história e sua negritude.

Entrevistadora: E quando pensas que isso começou? natural?

Entrevistado: ela foi se encontrando com [...] toda história de candombe e viu que havia algo mais. O que ela havia vivido e aprendido de candombe não era somente o que tinha atrás, tinha mais, tinha história, tinha gente e havia em sua família história, buscando todas as coisas e foi dando forma, ela se pôs em uma postura que não, para ai! Eu sou negra e como negra devo respeitar o que meus ancestrais permitiram e assim leva.

Entrevistadora: Sim, ok [...] e dentro deste processo de América unida? Imagino que alguma vez passaste por uma oficina ministrada por ela, não? Como que tu enxergas Yully que ensina o Candombe, Yully oficineira? Essa sensação candombeira que ela passa para as pessoas quando ensina.

Entrevistado: Sim, participei como aluna não...sempre ajudo ou estou do lado de fora, não participei como aluna.

Entrevistadora: Bom, e consegues mesmo estando do lado de fora discernir Yully tua irmã e Yully professora? e ter pareceres do que é este momento para ela?

Entrevistado: sim, eu vejo como que ela faz a oficina transmitindo seu conhecimento do seu coração, do que ela crê e considera que é verdadeiro [...] ela não transmite conhecimento vazio nem cópia, a dança não é cópia... ela desenha de dentro para fora e conscientiza as pessoas que a dança tem algo mais, tem um conteúdo, tem história, tem personagens e que por trás deste personagem tem pessoas que se transformam neste personagem para esta estância. porém esta pessoa vem de muito sofrimento, muito triste, e quando chega no personagem passa a ser outra pessoa, passa a ser a *mama vieja*. e ela transmite deste lugar, conta sua história e conta história do candombe de como vinha e chegava os escravos para que as pessoas possam ter pena destas pessoas, pois esta é a forma mais autêntica de sentir a dança, então ela faz sua oficina desde ai, combina o que sabe e o que fez para construir a *mama vieja* e seu *gramillero* e não busca limitações, que a pessoa busque conexão com o que sente e com o personagem.

Entrevistadora: Está bem, creio que é isso por hoje, desta vez!

ANEXO M

Poema trajetória dançante – Autor Desconhecido:

Espera aí!

Não sei onde perdemos os nossos...

Nossos heróis, nossos desejos, nossos mitos, nossos sonhos

A fora isso sobrevivemos...

É... Sobrevivemos!

E a verdade é que aqui estamos

Negros! Afro-Brasileiros! Brasileiros!

Somos herdeiros... De Zumbi, de Dandara, de Chica da Silva...

De todos os negros, conhecidos e desconhecidos!

Conhecidos pela força de seus braços

Pelo suor de seus corpos

Pelas lágrimas de dor das chibatadas!

Era o sangue que se misturava com a terra

Era a terra que gerava, vida, trabalho e cultura!

Cultura que duraria para sempre

É... que duraria para sempre... nas favelas, nos guetos, nas ruas!

Não importa onde estamos

Somos o que somos: Todos filhos das escravas!

Construtores de quase tudo

Senhores de quase nada

Mas eis que somos senhores de nossa própria memória

Viva Zumbi!

Viva Dandara!

Viva Chica da Silva!

Viva ao Branco!

Viva ao Negro!

Viva ao Índio

Viva ao Rico!

Viva ao Pobre!

Viva o POVO BRASILEIRO!

ANEXO N

Poema de Banduxe Adinimodó:

*“Quando eu por aqui passei, na época em que seus ancestrais
tentavam construir esta pátria,
Encontrei índios sendo massacrados,
Portugueses degredados e negros exportados.
Vi sangue, suor e lágrimas de três raças se destruindo,
Mas vi uma nação se construindo.
Vi aquele sentimento que faz de um rincão, uma nação,
Mas vi o sangue do negro ser derramado em vão,
Nas senzalas, mocambos, quilombos, favelas e prisão.
Agora vejo os filhos de Zumbi, afilhados de Tiradentes,
De uma pátria pretendentes serem enganados,
Da terra expoliados, vítimas de ardentes, do poder pretendentes,
Fazendeiros bajulados.
Aí, eu pergunto – Valeu a pena a abolição?
Por que ainda não aboliram esta desumana servidão?
Não será pois desta maneira que teremos um Brasil definitivo
E sim uma convulsão, vez que
Jamais vamos morrer agora,
Pois nosso coração arde de vontade
E exige que a vida voe.”*

Fonte: Estatuto da Igualdade Racial, 2003, p.30.

ANEXO O

Credencial⁶¹ usada para entrar nos desfiles



⁶¹ O rompimento presente no documento, é feito no momento em que se entra ao desfile para legitimar a passagem pela segurança do Carnaval.