

Tambor sem fronteiras: ressonâncias da presença do candombe afro-uruguaio no sul do Brasil.

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51358>

Lisandro Lucas de Lima Moura¹

Resumo: O artigo narra a trajetória de criação de um coletivo musical de candombe afro-uruguaio no sul do Brasil, na região da campanha, fronteira com o Uruguai. A iniciativa está vinculada ao projeto *Tambor Sem Fronteiras*, coordenado por brasileiros integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, da cidade de Bagé (RS), dentre os quais se inclui o autor do presente texto. Trata-se de uma ação transfronteiriça de integração e intercâmbio entre grupos culturais do Brasil e Uruguai, objetivando a difusão da prática musical do candombe no lado brasileiro da fronteira. As ações sociais, artísticas e culturais do coletivo de tamborileiros e tamborileiras confluíram para a formação de um corredor cultural de faixa de fronteira (ou uma rota dos tambores) fundamentado no aprendizado rítmico e na convivência com *comparsas* de candombe do interior do Uruguai. O texto apresenta, pois, uma discussão a respeito dos efeitos, *afectos* e controvérsias geradas pelo trânsito dos tambores *piano*, *chico* e *repique* para além das fronteiras geográficas. Ao seguirem a rota traçada pelos tambores, os agentes culturais fronteiriços costuram histórias comuns entre as culturas afro-brasileiras e afro-uruguaias, muitas vezes percebidas como independentes e separadas por limites nacionais, bem como propõem outras formas de ocupação do espaço público da rua, ancoradas na presença ressonante e *afectante* dos tambores de candombe.

Palavras-chave: Candombe afro-uruguaio; tambores; fronteira; coletivos culturais.

Tambor sin fronteras: resonancias de la presencia del candombe afro-uruguayo en el sur de Brasil.

Resumen: El artículo narra la trayectoria de creación de un colectivo musical de candombe afro-uruguayo en el sur de Brasil, en la región de la campaña, frontera con Uruguay. La iniciativa está vinculada al proyecto *Tambor sem Fronteras*, coordinado por brasileños integrantes del Punto de Cultura Pampa Sem Fronteras, de la ciudad de Bagé (RS), entre los cuales se incluye al autor del presente texto. Se trata de una acción transfronteriza de integración e intercambio entre grupos culturales de Brasil y Uruguay, objetivando la difusión de la práctica musical del candombe en el lado brasileño de la frontera. Las acciones sociales, artísticas y culturales del colectivo de tamborileros y tamborileras confluieron para la formación de un corredor cultural de franja de frontera (o una ruta de los tambores) fundamentado en el aprendizaje rítmico y en la convivencia con *comparsas* de candombe del interior del Uruguay. El texto presenta, pues, una discusión acerca de los efectos, *afectos* y controversias generadas por el tránsito de los tambores *piano*, *chico* y *repique* más allá de las fronteras geográficas. Al seguir la ruta trazada por los tambores, los agentes culturales fronterizos cosen historias comunes entre las culturas afrobrasileñas y afrouruguayas, muchas veces percibidas

¹ Lisandro Lucas de Lima Moura. Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Professor do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul Campus Bagé), Brasil. E-mail: lisandromoura@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-6554-6184> .

Recebido em 28/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

como independientes y separadas por límites nacionales, así como proponen otras formas de ocupación del espacio público de la calle, ancladas en la presencia resonante y afectante de los tambores de candombe.

Palabras clave: Candombe afrouguayo; tambores; frontera; colectivos culturales.

Drum without frontiers: resonances of the presence of Afro-Uruguayan candombe in southern Brazil.

Abstract: The article narrates the trajectory of the creation of a musical collective of Afro-Uruguayan candombe in southern Brazil, in the region of the campaign, bordering Uruguay. The initiative is linked to the project *TamborSem Fronteiras*, coordinated by Brazilian members of the Pampa Sem Fronteiras Culture Point, in the city of Bagé (RS), among which is the author of this text. This is a cross-border action of integration and exchange between cultural groups from Brazil and Uruguay, aiming at the diffusion of the musical practice of candombe on the Brazilian side of the border. The social, artistic and cultural actions of the collective of drummers converged for the formation of a cultural corridor of border strip (or a route of drums) based on rhythmic learning and coexistence with candombe *comparsas* from the interior of Uruguay. The text therefore presents a discussion about the effects, affections and controversies generated by the transit of *piano*, *chico* and *repique* drums beyond geographical borders. By following the route traced by the drums, border cultural agents weave common stories between Afro-Brazilian and Afro-Uruguayan cultures, often perceived as independent and separated by national boundaries, as well as proposing other forms of occupation of the public space of the street, anchored in the resonant and affecting presence of candombe drums.

Keywords: Afro-Uruguayan candombe; drums; frontier; cultural collectives.

Tambor sem fronteiras: ressonâncias da presença do candombe afro-uruguaio no sul do Brasil.

O entendimento das relações sociais no território da fronteira entre Brasil e Uruguai está, em grande parte, centrado no intercâmbio de produtos comerciais, nas trocas culturais e nos constantes cruzamentos de pessoas e coisas, de um lado a outro. As possibilidades oferecidas pelas cidades-gêmeas na fronteira seca acabam atraindo centenas de pessoas que levam e trazem produtos de ocasião de um país a outro. A fronteira deixa de ser

pensada em seu sentido usual, como limite ou barreira, e passa a ser praticada como zona móvel e fluida que possibilita os trânsitos, as passagens e os laços de cooperação. Há gente que mora no Uruguai e trabalha no Brasil ou que mora no Brasil e trabalha no Uruguai. Há gente que tem pai uruguaio e mãe brasileira e que sai do próprio país apenas para buscar uns quilos de arroz, combustível, gás, porque do outro lado é sempre mais em conta. Isso indica

que a vida cotidiana se realiza, nesse lugar, mediante formas variadas de convivência com o país vizinho, onde diferentes práticas sociais se cruzam e se desterritorializam, não sem conflitos e contradições, nas trocas comerciais, culturais e simbólicas.

São essas relações envolvendo o fluxo de pessoas, coisas e mercadorias que estão no cerne do entendimento sobre o trânsito de tambores de candombe na fronteira entre Uruguai e Brasil. Esse trânsito tem se intensificado desde 2015 por conta da criação do projeto *Tambor Sem Fronteiras*, vinculado ao Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras², situado na cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul. Esse coletivo, composto por diferentes atores da sociedade civil organizada, tem como objetivo mais específico apoiar a produção musical e audiovisual local com ênfase nas manifestações

culturais das regiões em faixas de fronteiras, especialmente aquelas situadas entre Brasil e Uruguai. Utiliza a música e o cinema como ferramentas para aprofundar e difundir o diálogo cultural constitutivo dos povos da fronteira, bem como sua paisagem visual e sonora, os costumes, o dialeto, o folclore, os movimentos sociais e populares e o patrimônio material e imaterial da região do pampa. Recentemente, as ações em torno dos tambores afro-uruguaio ganharam características de um amplo e diversificado movimento cultural que tem possibilitado a ampliação do interesse da população sul-rio-grandense nas sonoridades do candombe, enquanto ritmo musical e prática social.

O presente texto descreve, num primeiro momento, a trajetória de criação do projeto *Tambor Sem Fronteiras* e a consequente formação de um grupo musical de candombe no lado brasileiro da fronteira. Com o aporte da etnomusicologia, apresenta uma breve caracterização do candombe em suas diferentes tradições, desde suas origens montevidianas até as possíveis variações de sua forma cultural e

² O Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras foi criado por meio do EDITAL SEDAC Nº 11, de 22 de junho de 2012 – Edital de chamamento e seleção de entidades para o desenvolvimento do projeto “Redes RS de Pontos de Cultura. Está organizado através da parceria entre a Associação Pró Santa Tereza, a Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul e dos Programas Cultura Viva e Mais Cultura do Ministério da Cultura. Site: <https://www.pontodeculturapampasemfronteiras.com/>

rítmica motivadas pela presença em território brasileiro. Desse modo, o texto discute os primeiros efeitos gerados pelo trânsito e pelo ritmo dos tambores *piano*, *chico* e *repique* para além das fronteiras geográficas. Ao seguirem a rota traçada pelos tambores, os agentes culturais fronteiriços costuram histórias muitas vezes percebidas como independentes e separadas por limites nacionais, bem como propõem formas alternativas de ocupação do espaço público da rua, ancoradas na polirritmia ressonante e *affectante* dos tambores *chico*, *repique* e *piano*, instrumentos tradicionais da cultura afro-uruguaia.

A abordagem teórico-metodológica que orienta a discussão perpassa parte do interesse demonstrado pela antropologia contemporânea nos estudos de mobilidade (cf. FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020; VIDAL E SOUZA; GUEDES, 2021), nas rotas de viagem (CLIFFORD, 1987) e nos fluxos de movimento (APPADURAI, 1986) realizado por pessoas e coisas materiais em regiões fronteiriças. Silveira (2005) mostra que a própria ideia de fronteira possibilita perspectivas antropológicas ambíguas.

Essas perspectivas privilegiam ora uma visão redentora e romântica da unificação entre nações, pessoas e bens culturais, supostamente facilitadas por processos de globalização, ora uma ênfase nos processos desiguais, nas barreiras que dificultam o fluxo de pessoas, fazendo com que as trocas não sejam necessariamente favoráveis para ambos os lados (SILVEIRA, 2005). Essa preocupação foi demonstrada por diferentes autores e autoras que se debruçaram sobre os processos de mobilidade acentuados a partir dos anos 1980, quando as ciências sociais passaram a adotar um vocabulário repleto de metáforas e noções conceituais que fazem jus a um mundo em constante movimento (HANNERZ, 1997; FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020)³. De todo modo, se alinha de

³ Ulf Hannerz analisa muito bem a origem e os diferentes sentidos de termos como "fluxo, fronteira e híbridos" no interior da antropologia, evidenciando tanto suas potencialidades para a teoria social quando os problemas decorrentes do uso exagerado e irrefletido desses termos. Sobretudo das análises que desconsideram as assimetrias de fluxos, que para ele são, há muito tempo, inegáveis: "O que a metáfora do fluxo nos propõe é a tarefa de problematizar a cultura em termos processuais, não a permissão para desproblematizá-la, abstraindo suas complicações" (HANNERZ, 1997, p. 15). Mais recentemente, Bianca Freire-Medeiros e Mauricio Piatti Lages retomam essa questão

fronteira se apresenta um tanto borrada, sem contornos nítidos, sobretudo para as pessoas que vivem aí, sabemos também que as condições que permitem a circulação de um lado a outro não são iguais para todos.

Adotando as sugestões de Appadurai a respeito das “rotas e desvios” de mercadorias e objetos, vamos seguir a trajetória de circulação de tambores de candombe na fronteira entre Brasil e Uruguai de maneira que seja possível considerar o contexto social em que estão inseridos e os esquemas locais que ressignificam os seus usos no contexto da fronteira meridional do Brasil. Se as relações sociais nos territórios de fronteira entre Brasil e Uruguai são, em grande parte, marcadas por relações de troca cultural e econômica, os tambores não poderiam ficar de fora desse

desde a perspectiva da “virada das mobilidades” (*mobilitiesturn*), uma guinada epistêmica presente em diferentes matrizes disciplinares, sendo que as principais proposições analíticas podem ser encontradas na obra precursora do sociólogo britânico Joh Urry, da Escola de Lancaster. A grande questão elaborada por Freire-Medeiros e Lages (2020) coincide com os principais problemas enfrentados pelo “paradigma das mobilidades”, qual seja, o de oferecer um estatuto teórico para processos de mobilidade sem cair no uso romântico e fetichista das metáforas móveis e fluídas (FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020).

intercâmbio, uma vez que sua força material e sonora, além de fazer parte da vida de inúmeras pessoas da região, agencia novas maneiras de estar-junto e novas percepções sobre as relações sociais no território, desde uma perspectiva descolonizante e antirracista.

Considerar o exemplo da circulação de tambores equivale a estabelecer um contraponto importante à ideia de fronteira nacional, pensada unicamente em termos mercantis ou de segurança nacional, um território constantemente vigiado e controlado⁴. Muitas vezes, como mostra Almeida (2018), a convivência e a integração cultural promovidas por coletivos culturais locais não são devidamente reconhecidas nas políticas governamentais e nos planos de integração entre os países. Almeida defende, então, que um plano de integração cultural

precisa servir como um instrumento de reconhecimento

⁴ A marcada gestão estatal das fronteiras esteve historicamente relacionada à segurança pública, ao controle do tráfico e contrabando, com certo controle dos fluxos de mobilidade entre países (DORFMAN, 2013). Estudos contemporâneos na temática fronteiriça (DORFMAN, 2013; MACHADO; NOVAES; MONTEIRO, 2009) problematizam essa ênfase dada aos processos de “securitização”.

da rede de atores e de agentes locais, regionais, estaduais (provinciais), nacionais e internacionais, que atuam nas fronteiras nacionais, pois as experiências são fundamentais, assim como as temáticas, as simbologias e as tecnologias utilizadas” (ALMEIDA, 2018, p. 261).

Tambor sem fronteiras

O projeto *Tambor Sem Fronteiras*⁵ foi criado em 2015 pelos agentes culturais do Ponto de Cultura. A proposta tem como finalidade divulgar e consolidar a prática do candombe afro-uruguaio no lado brasileiro a partir da criação e formação de um grupo de candombe (*comparsa*) na cidade de Bagé. A *Grillos Candomberos*, como tem sido chamado esse coletivo, realiza apresentações musicais com dança, saída de tambores pelas ruas da cidade e formação por meio de oficinas (*talleres*), sempre em contato direto com coletivos e *comparsas* do Uruguai. A cidade de Bagé está

⁵ Esse projeto só se tornou possível graças à rede colaborativa traçada inicialmente por Adriana Gonçalves Ferreira, coordenadora do Ponto de Cultura, e formada por diferentes atores e instituições, como o Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, Sociedade Uruguaia, Universidade Federal do Pampa, Instituto Federal Sul-rio-grandense, Consulado Uruguaio em Bagé e a Associação de Santa Thereza.

situada próximo das cidades uruguaias de Vichadero, Aceguá, Melo e Rivera, municípios que foram inseridos no roteiro do projeto, configurando um corredor cultural de faixa de fronteira com foco na circulação dos tambores. A finalidade última é a de valorizar, apoiar e movimentar a circulação de grupos *candomberos* existentes nessas regiões, por meio de um trabalho colaborativo que proporcione aportes culturais e materiais para as *comparsas* do interior Uruguaio e para os grupos brasileiros em formação.

Essas ações se justificam porque a comunidade *candombera* do Uruguai demonstra inegável interesse em expandir a cultura *candombera* para o lado brasileiro, já que o candombe uruguaio, ainda que reconhecido pela Unesco como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (2009), continua pouco conhecido por parte da população brasileira. Em contrapartida, as escolas de samba do Brasil gozam de um reconhecimento dentro do carnaval uruguaio e estão presentes nos desfiles carnavalescos das cidades uruguaias do interior. A intenção futura dos grupos *candomberos* é, portanto, a de equilibrar essa balança e incluir

os desfiles de *llamadas* de candombe nos festejos de carnaval da cidade de Bagé, uma iniciativa que nos parece bastante justa. Trabalhar na difusão do candombe no lado brasileiro equivale, assim, a pensar na criação de uma rede ampla de afetos e alianças táticas com a finalidade de dar visibilidade à musicalidade e às manifestações culturais própria das famílias afro-uruguaias, protagonizada pelo *cruce* de tambores e pelo encontro criativo entre pessoas dos dois países.

O candombe

O candombe é considerado a máxima expressão dos coletivos negros e afrodescendentes do Uruguai e a principal manifestação popular do carnaval do país. Assim como o tango, a murga e a milonga, o candombe ocupa um lugar importante na própria formação da identidade cultural uruguaia. Trata-se de uma manifestação musical secular praticada na rua por meio de *llamadas*, desfiles e saídas, e que conta com a presença dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, sempre em grande quantidade e acompanhados de um corpo de baile. De modo geral, as *llamadas* são momentos rituais de

celebração entre *comparsas* ou *agrupaciones* de distintos bairros que se encontram para tocar nas ruas, em forma de cortejo, marcha e/ou desfile.

A denominação de "*llamada*" tem origem na prática dos antigos candombes realizados nas *Salas de Nación* do período colonial, onde o termo aludia a momentos de evocação e convocação da memória dos ancestrais africanos (OLIVERA CHIRIMINI; VARESE, 2018). O candombe estava associado, no princípio, às "*ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen*" (FERREIRA, 1997, p. 36). Sendo parte de uma cultura afro-diaspórica, o candombe atua como prática de liberdade e resistência à discriminação racial e de reconstrução identitária ancorada na memória dos antepassados africanos vítimas da colonização escravista. Por isso, sua importância transcende o aspecto unicamente musical que lhe é característico, para tornar-se um modo de vida de grande parte da população uruguaia. Atualmente, o candombe tem como *locus* de excelência o espaço público da rua e uma forma de

socialidade assentada nas relações de parentesco e vizinhança entre famílias e bairros, das quais se originam e se configuram as estruturas rítmicas do candombe (*toques madres* de Cuareim, Ansina e Cordón), bem como na relação entre atores e audiência, relações estas nem sempre bem delimitadas.

Muitas vezes, para facilitar o entendimento do público brasileiro somos impelidos a traçar comparações entre o candombe uruguaio com, por exemplo, o candombe brasileiro praticado em regiões tradicionais de Minas Gerais, ou então com as festas do congado, com o maracatu pernambucano, com as escolas de samba do Brasil ou mesmo com o candomblé brasileiro. É possível observar elementos de ligação entre essas manifestações que contam com a presença de tambores, sendo que o elo entre elas é mais ou menos comum: são experiências sonoras transatlânticas com forte registro africano, provenientes da África Central e Ocidental. Segundo Picún (2016, p. 33),

el vocablo (candombe) se utiliza tanto en Argentina como en Brasil para designar otras manifestaciones musicales com

un origen cercano al referido candombe (uruguayo); asimismo, La ejecución del tambor, su principal instrumento, trasciende el espacio geopolítico de Uruguay.

Na história do estado do Rio Grande do Sul, por exemplo, há fortes indícios de cerimônias religiosas e festivas que receberam a mesma denominação. No final do século XIX, o cronista Antônio Alvares Pereira Coruja registra, em seu livro de memórias sobre a cidade de Porto Alegre⁶, a presença do “Candombe da Mae Rita de Xangô”, praticado nas tardes de domingo próximo do Parque Farroupilha. As cerimônias contavam com diferentes instrumentos de origem africana e afrodescendente, tais como canzás, urucungos, marimbas e elementos rituais dos quicumbis e das congadas afro-brasileiras (CORUJA, 1881, p. 15). O folclorista Paixão Côrtes também apresenta alguns registros textuais e imagéticos do

⁶ Os textos escritos pelo Professor Coruja foram publicados em 1881. No entanto, como mostra Maciel, (2019, p. 27) os relatos sobre o candombe de Mãe Rita “são decorrentes de uma memória que ele guardou por mais de quarenta anos sobre o período em que viveu em Porto Alegre, ou seja, são lembranças de algo que ele vivenciou até o ano de 1836, pois a partir de 1837 ele fixa sua residência na cidade do Rio de Janeiro.”

candombe praticado nos anos de 1950 no Rio Grande do Sul, na região do Alto Taquari, especialmente no município de Bom Retiro do Sul, “no então terreiro do Silva Velho”, de propriedade de Dona Pombica (CÔRTEZ, 2006 [1957], p. 191). Os “bailes de candombe” foram por ele documentados como “manifestação festiva da cultura popular afro-rio-grandense, sem cunho fetichista, encontrada na região do Alto Taquari” (*idem*, p. 190). O autor cita, para fins de comparação, o candombe afro-uruguaio de Montevideo, tomando como referência os trabalhos do musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán e do folclorista uruguaio Isidoro De Maria. E acrescenta:

Em nossa terra natal – Livramento – ligada territorialmente à Rivera, cidade uruguaia irmã – conhecemos, com o nome de Candombe, desde criança, grupos musicais que participavam – e ainda hoje – das ‘murgas’ carnavalescas durante os festejos momescos àquela cidade (CÔRTEZ, 2006, p. 190).

Tais comparações, no entanto, não são suficientes para uma compreensão adequada do fenômeno particular do candombe afro-uruguaio, em sua expressão rítmica, social e

cultural consolidada e praticada atualmente. Isso porque a forma de organização das populações negras sobreviventes da diáspora africana adquire contornos muito específicos em cada país e região do continente latino-americano. Além disso, como se sabe, não há uma unidade homogênea ou uma única cultura que defina as populações forçadamente trazidas de diferentes regiões de África. As comunidades diaspóricas são frutos de constantes interações históricas, fluxos e contatos criativos (GILROY, 2012).

As ressalvas que se podem fazer sobre as comparações entre diferentes manifestações históricas do candombe não impossibilitou que inúmeros artistas, músicos e ativistas sul-rio-grandenses buscassem tecer aproximações entre elas. Atualmente, o interesse que os coletivos culturais do Brasil manifestam pelas sonoridades do candombe afro-uruguaio é facilmente observado na incorporação do ritmo em canções locais, na fusão do tambor sopapo⁷ com os tambores de

⁷ O Sopapo é um tambor genuinamente gaúcho, de grandes dimensões, criado por negros escravizados nas charqueadas de Pelotas no século XIX. Para conhecimento

candombee na criação mais recente de grupos e *comparsas candomberas* presentes em diferentes localidades do Brasil, como por exemplo em Bagé (RS), Pelotas (RS), Porto Alegre (RS), Florianópolis (SC), Campinas (SP), Rio de Janeiro (RJ), entre outras.

A formação desses grupos provoca um importante debate sobre relações musicais transfronteiriças que vão além das já elaboradas por outros artistas da região e que foram analisadas por pesquisadores do assunto (cf. PANITZ, 2017; SERRARIA, 2017;). Panitz (2017), por exemplo, acompanhou a trajetória de músicos⁸ da Argentina, Uruguai e Brasil a fim de entender o processo de formação dessas redes musicais transnacionais entre os países citados. O trabalho contempla a fusão de gêneros musicais e a cooperação entre artistas com ênfase em suas estéticas e linguagens específicas, como o *templadismo*, o *tropicalismo* e a *estética do frio*.

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

⁸O autor analisa a fusão rítmica da música platina, sobretudo a partir da obra dos artistas Kevin Johansen, Pablo Grinjtó, Vitor Ramil, Marcelo Delacroix, Richard Serraria, Daniel Drexler, Jorge Drexler, Dani López, Ana Prada, dentre outros.

Serraria (2011), por sua vez, reivindica a contribuição negra para a formação dessas redes, inserindo o elemento “quente” e tropical dos rítmicos percussivos de matriz africana às produções musicais da região platina, território normalmente representado pela “estética do frio” (RAMIL, 2004). Essa estética, como demonstrou em sua obra o artista e compositor Vitor Ramil, está permeada por valores musicais que remetem ao rigor, à concisão, à clareza e à profundidade, tão bem expressos pelo tom introspectivo e melancólico da milonga⁹, gênero musical comum às regiões do pampa do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina. A intenção de Richard Serraria é justamente tencionar e ampliar o repertório das representações sociais musicais sobre a identidade cultural do Sul, frequentemente restrita ao imaginário do frio e da cultura branca de matriz europeia (SERRARIA, 2017).

Faltaria acrescentar a essa importante “geografia da música” em

⁹ Ainda que a milonga tenha suas origens na cultura africana dos povos bantos, ela encontrou terreno fértil no nativismo gaúcho, especialmente sul-rio-grandense, e passou a ser concebida como canção tipicamente rural. Sobre a milonga, ver Ayestarán (1985).

território platino, nos termos de Panitz (2017), os grupos que praticam o candombe de rua (candombe de *llamada*), observando também o modo como as *comparsas* traçam suas próprias redes em parceria com os grupos do Brasil, parceria essa que só recentemente começou a ser formada.

Seguindo os tambores

Os tambores *chico*, *piano* e *repique* constituem como a mais legítima expressão da cultura afro-uruguaia. Ainda que tenham passado por transformações ao longo dos séculos, marcaram sobremaneira a música popular do país. São, portanto, considerados instrumentos autóctones do Uruguai, feitos inicialmente com pesadas madeiras de roble extraídas dos barris de erva-mate, *whisky* e outros insumos que chegavam ao Porto de Montevideo até meados do século XX (AYESTARÁN, 1967; FERREIRA, 1997). Atualmente, a maioria dos tambores são compostos por materiais distintos, como aduelas de madeira, couro e metais. Tamborileiros uruguaiois comentam que os metais (ferro e alumínio) foram incorporados recentemente, mais precisamente a partir dos anos 1970.

O couro, também chamado de *lonja*, é em sua maioria proveniente da pele de vacas, mas há também alguns tambores que se utilizam da pele de cavalo (potro). A escolha do tipo de madeira vai determinar o peso, a sonoridade e a durabilidade do instrumento. E a qualidade e espessura da *lonja* vão incidir diretamente na qualidade do som, variando do grave ao agudo.

Figura 1 - Tambores de candombe.



Foto do autor.

Os tambores afro-uruguaiois são concebidos pelos próprios *candomberos* como instrumentos compostos por organismos vivos: vegetais (madeira), animais (peles) e humanos (tamborileiros). Por isso, podemos dizer que são forças vivas ou dotadas de “agência” (GELL, 2018)¹⁰.

¹⁰ O conceito do antropólogo Alfred Gell ajuda a entender a importância que tambores têm para a vida da população *candombera* do

Se repararmos bem, essa maneira de lidar e conceber os materiais que confluem na fabricação dos tambores contrapõe-se à clássica divisão entre natureza e cultura, o que está de acordo com a cosmologia *multiversa* dos povos bantos de que a vida está em tudo o que existe.

Em seu belíssimo “ensaio inclinado ao tambor,” o professor, músico e poeta Tiganá Santana (2020) certifica essa indistinção entre natureza e cultura na cosmologia bantu, a qual encontramos também na percepção dos tamborileiros do candombe afro-uruguaio. Conforme as palavras de Santana (2020, p. 153), “o tambor, enquanto entidade negra em comunidade, é, a um só tempo, pessoa e natureza; acontecência e buraco; artifício e substrato orgânico”. As coisas que existem no campo material ou espiritual se manifestam, para os bantos, por meio de sua energia vital (*Ntu*), cujo comportamento é

de uma força cantante que faz tudo o quanto possível viver, alicerçada na pele do animal compartilhado pelo estômago comum do coletivo, como também na madeira de árvore que caiu na hora certa porque era tempo de sua encantação para virar música. Árvore e animal tombam, entregando-se à ancestralidade protegida pela terra, para que se levante a música-tambor como se deve erguer uma pessoa, segundo a cosmologia *bantu-kongo*, no centro da sua ocupação existencial (*telama mu didi*) e faça toda uma conjuntura se levantar por uma espécie de ressonância simpática (SANTANA, 2020, p. 154).

Se nas sociedades ocidentalizadas as coisas são concebidas como inertes e mudas, como mostrou Appadurai (2008), aqui elas pensadas como forças vitais capazes de criarem situações sociais específicas. Quando seguimos as coisas materiais em si mesmas, atentos às suas trajetórias de circulação, conseguimos pensar também as ações humanas e o contexto social em que se inserem, como já mostrou Appadurai (2008). Foi assim, seguindo a rota dos tambores por entre fronteiras, na participação prática junto aos tamborileiros das *comparsas* do interior do Uruguai, que pudemos aprender a ouvir, a identificar

Uruguai. Gell (2018) está preocupado com o papel prático dos objetos artísticos, ou seja, com aquilo que os objetos fazem no mundo. Daí sua ênfase na “agência” que os artefatos adquirem no tecido das relações sociais. Um agente social é “aquele que faz com que os eventos aconteçam em torno de si” (GELL, 2018, p. 45).

e a praticar o diálogo polirrítmico dos tambores *chico*, *repique* e *piano*, bem como pudemos elucidar os efeitos ressonantes de suas sonoridades no ambiente urbano.

A relação que os agentes culturais do Ponto de Cultura vieram a ter com a prática do candombe afro-uruguaio teve início, mais precisamente, após a realização de um evento intitulado *Tambor, Canção e Poesia*¹¹, organizado em agosto de 2015 pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. A atividade trouxe à Bagé os músicos porto-alegrenses Mimmo Ferreira e Richard Serraria, que estavam acompanhados dos tambores de candombe, além do tambor sopapo. A programação foi organizada em três momentos distintos: oficinas de percussão para estudantes da Universidade Federal do Pampa (Unipampa)¹² e do Instituto

Federal Sul-rio-grandense (IFSul), palestras musicadas¹³ para docentes da rede municipal, estadual e federal e um show de encerramento¹⁴ na Sociedade Uruguaia, espaço cultural originado em 1928 e mantido até hoje por sócios e dirigentes, dentre os quais estão os integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. A realização do evento cultural foi uma oportunidade de revivermos a história do Rio Grande do Sul através de ritmos afro-diaspóricos e de repensarmos os caminhos da mitologia gaúcha na cidade fronteiriça, reconhecendo o legado deixado por ícones da cultura popular do estado (MOURA; CARVALHO LEITE, 2015).

Logo após o término das atividades, o músico percussionista Mimmo Ferreira colocou os agentes do

do curso de Licenciatura em Música da Unipampa.

¹¹ O projeto só foi possível graças ao envolvimento de pessoas ligadas ao NEABI do IFSul *Campus* Bagé, ao curso de música da Unipampa, ao Laboratório de Leitura e Produção Textual (LAB e Junipampa), à Secretaria Municipal de Educação, ao Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras e tantos outros parceiros(as) que ouviram o chamado dos tambores.

¹² A Oficina de Sopapo e Candombe aconteceu no turno da noite do dia 19 de agosto de 2015, sob responsabilidade do prof. Matheus Leite, professor da Unipampa. O público presente era, na maioria, estudantes

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

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

Ponto em contato com Fred Parreño e outros *candomberos* de Rivera. Alguns meses depois, o grupo deu início ao projeto *Tambor Sem Fronteiras*, e com a venda de roupas usadas em brechós beneficentes, conseguiram adquirir os três primeiros tambores de candombe (uma *cuerda*, ou seja, o conjunto dos três tambores)¹⁵.

Figura 2. Piano, repique e chico. Primeira cuerda do grupo Grillos Candomberos.



Foto do autor.

Depois de prontos, os tambores saíram de Montevideo em direção à cidade de Rivera (UY), na fronteira com Santana do Livramento, sendo recebidos na rodoviária por integrantes do Ponto de Cultura e tamborileiros de Rivera. Na ocasião o grupo já participou dos primeiros *talleres* (oficinas) intensivos, gravados em vídeo, com a finalidade de dar início à aprendizagem da prática musical dos tambores. Posteriormente, num contato permanente com grupos de candombe de Rivera, Melo e Montevideo, teve início o processo de criação e formação do grupo de candombe de Bagé, a *Grillos Candomberos*¹⁶.

¹⁵Esse feito deveu-se muito à iniciativa e esforço de Adriana Gonçalves Ferreira, ativista cultural e coordenadora do Ponto de Cultura, e de Matheus Leite, professor de Música da Unipampa. Adriana articulou a compra dos primeiros tambores com a *Comparsa Elumbé*, de Montevideo, fabricados pelo artesão e luthier uruguaio Marcelo Pulga, por intermédio de Fred Parreño. Matheus, por sua vez, despertou o interesse dos seus alunos e alunas para a prática do candombe durante as aulas de percussão ministradas na Universidade. Dentre esses alunos, destaco a importante participação de Felicíssimo Franco, que esteve presente desde o início da formação do grupo.

¹⁶ O grupo mantém um perfil em rede social: <https://www.instagram.com/grilloscandomberos/>

A *cuerda* de tambores foi "batizada" pelo grupo de Rivera, que tempos de depois foi a Bagé para realizar mais oficinas e inaugurar um primeiro toque de candombe aberto ao público, na Sociedade Uruguaia, local onde acontecem hoje os encontros semanais. Com o passar dos anos o grupo foi crescendo, mais integrantes aderiram ao projeto e os encontros na Sociedade passaram a acontecer com mais frequência e sempre com a presença de um público expressivo. Até o momento, a *Grillos Candomberos* conta com um total de onze tambores (dois *pianos*, três *repiques* e seis *chicos*) e figurinos típicos para tamborileiros(as) e bailarinas. O grupo envolve hoje a presença de professores, músicos percussionistas, estudantes do curso de Música e de Letras da Unipampa, bailarinas, agentes culturais, ativistas do movimento negro local e simpatizantes da cultura popular uruguaia¹⁷.

¹⁷ Faço questão de mencionar os nomes dos integrantes do grupo, a saber: Lisandro Moura, Adriana Ferreira, Matheus Leite, Felicíssimo Franco, Andresa Xavier, Rosiméri Goulart, Danieli Geissler, Antoniel Lopes, Greice kvietinski, Rodrigo Bordón, Andressa Correa, Roger Gomes e Kika Simoni.

De 2016 em diante foi possível estabelecer uma série de eventos que visavam a formação musical do coletivo *Grillos Candomberos*, desde oficinas, apresentações musicais e a realização de *llamadas*, *salidas* de tambores, desfiles, festas e bailes de candombe. Esses eventos são realizados tanto em Bagé como em Melo, Rivera (cidades uruguaias próximas) e envolvem a presença de brasileiros e uruguaio, com suas respectivas *comparsas*. Dentre os eventos que foram chave para a formação do grupo, destaca-se a Homenagem Global ao Candombe, realizada em 28 de abril de 2019. O evento contou com um desfile de tambores pelas ruas da cidade de Bagé com a participação de tamborileiros e bailarinas de candombe de Bagé, Rivera, Melo e Montevideo. A convocatória, proposta pelo *Consejo Consultivo de Los Angeles*, reuniu 50 cidades de diferentes países e marcou a entrada de Bagé no mapa global do candombe¹⁸.

¹⁸ A esse respeito, ver matéria publicada no Jornal Minuano, de Bagé: <https://www.jornalminuano.com.br/noticia/2019/04/27/bage-tera-programacao-de-homenagem-global-ao-candombe>

Controvérsias, ressonâncias e afectos

No momento em que os tambores passam a ser deslocados do seu lugar de origem (Montevideo) para adentrar no lado brasileiro (Bagé), ganham uma conotação nova, gerando afetos, efeitos e controvérsias a respeito dos fundamentos de sua prática, bem como das formas de aprendizagem¹⁹ que estavam ao alcance dos integrantes, gerando processos de resignificação e ressemantização²⁰. Os deslocamentos e cruzamentos de fronteiras implicam não apenas a restrição legal e geográfica entre nacionalidades

¹⁹ Dediquei atenção às noções e práticas de aprendizagem no candombe afro-uruguaio em minha tese de doutorado, defendida em março de 2021 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), sob orientação da prof.^a Dr.^a Claudia Turra Magni. Grande parte dos temas trazidos neste artigo são partes das reflexões realizadas ao longo dessa pesquisa. Ver Moura, 2021.

²⁰ As pesquisas etnomusicológicas de Mario Maia apontam também esses processos de resignificação e ressemantização ocorridos a partir da circulação e deslocamentos do tambor de sopapo. Segundo Maia, “após transpor fronteiras do Atlântico, o tambor foi apropriado nas celebrações dos escravos e reapropriado no século seguinte pelos percussionistas das baterias das escolas de samba em Pelotas e, por fim, reapropriado mais uma vez e ressemantizado por músicos populares gaúchos e grupos de dança afro em Pelotas e Porto Alegre, a partir do ano 2000. (MAIA, 2013, p. 220).

distintas e controles aduaneiros, mas também a existência de fronteiras subjetivas, linguísticas, éticas, de *ethos*, de ritmos, de códigos e corpos diferentes.

Apesar de estarmos tão próximos do Uruguai, a cultura do candombe era completamente desconhecida dos bajeenses. Ao chegarem em Bagé, os tambores *chico*, *repique* e *piano* provocavam estranhamento na população dos arredores da Sociedade Uruguaia, onde se realizam os ensaios e toques abertos ao público. O termo “candombe” é ainda hoje confundido com “candomblé”, religião de matriz africana. Para uma parcela significativa da população bajeense, a sonoridade dos tambores era, inicialmente, percebida moralmente como perturbadora da ordem e da boa convivência. A simples junção e exposição dos tambores na rua já causava certo impacto ao ambiente e à vizinhança do bairro. Alguns moradores, indignados com os ensaios constantes e com as junções na rua, chamavam a polícia, faziam abaixo assinado e reclamavam para as autoridades locais, referindo-se à

prática sempre em tom pejorativo como “baderna”, “bagunça” etc.

Para os aprendizes da prática, o candombe era visto, de início, tão-somente como um ritmo musical desprovido da conotação com a ancestralidade que o originou e com as formas de vida que tornaram possíveis a sua sobrevivência como prática habitual em Montevideo e em outras cidades do interior do Uruguai. Se o candombe pressupõe um conjunto de conhecimentos próprios, com um vocabulário específico e atitudes imprescindíveis que são compartilhadas por todos que querem se tornar “bons tamborileiros”, esses conhecimentos são modificados ou realocados quando praticados em solo brasileiro. Um exemplo disso é a maneira diferente com que brasileiros e uruguaiois tocam o tambor *repique*, considerado um instrumento que permite maior liberdade de improviso, como veremos mais adiante. As frases de improviso e o acento dado pelo *palo* (baqueta) e não pela mão, como recomenda a tradição, lembra aos uruguaiois a forma e o gesto de tocadores de “repinique”, instrumento das escolas de samba.

Além disso, era possível observar que não havia, de nossa parte, a necessária disposição em responder às demandas do tambor, em termos de cuidado, conserto, manutenção, transporte, disponibilidade de tempo e comprometimento com ensaios mais frequentes. Seu uso dependia mais do aprendizado de algumas técnicas musicais do que da experimentação de outro modo de vida, com devidos compromissos e responsabilidades. Os vínculos afetivos com os instrumentos e o conhecimento sobre as técnicas de reparo e de trocas dos couros foram sendo construídos e ressignificados lentamente, à medida que a prática dos toques e o intercâmbio com *comparsas* do Uruguai foram se tornando mais frequentes e mais significativos para os integrantes do projeto.

No processo de iniciação da *Grillos Candomberos*, era fundamental, portanto, levar em consideração o reconhecimento dos fundamentos sociais, históricos e políticos que perpassam a cultura dos tambores afro-uruguaiois, pois conforme dizem os tamborileiros mais referentes, “*los tambores no suenan*

sin razón". Entender essas razões era, ao mesmo tempo, evitar apropriações indevidas e a reprodução de atitudes colonialistas e fetichistas que concebem esse movimento cultural e político nos termos do exotismo suscitado pelos tambores. Entretanto, mesmo que o fascínio incorra a todos os que se deparam com o ritmo sincopado dos tambores, surgem também questionamentos profundos aos modos de vida hegemônicos, colonialistas e racistas propiciados pela presença dos tambores. Veremos mais adiante que o candombe é, fundamentalmente, a possibilidade concreta de repensar nosso modo de viver e de estar presente com o outro, um novo regime da atenção e da percepção das relações sociais marcado pela atitude antirracista expressa na própria estrutura rítmica dos tambores.

Num primeiro momento, é possível dizer que nossa própria relação com o candombe era de uma admiração superficial e de uma curiosidade insistente para entender a dinâmica rítmica dos toques. Para quem cresceu com o ouvido formado por outros compassos e outros tambores, compreender o tempo

rítmico e a conversação entre *chicos*, *repiques* e *pianos*, é um exercício extremamente difícil. Os toques de candombe são normalmente percebidos como confusos e enigmáticos, demasiado entrecruzados e difíceis de decifrar. É provável que essa sensação advenha da pouca familiaridade com a música afro-americana unicamente percussiva, fruto do processo de colonização da escuta musical a que somos constantemente submetidos²¹. Nossos amigos não uruguaio comunicavam a mesma sensação de estranhamento quando ouviam pela primeira vez o som dos tambores na rua. A constância rítmica sincopada e sem variações melódicas lhes provocava certo incômodo.

Outras pessoas, que comunicavam sua impressão sobre o candombe uruguaio, demonstravam ter dificuldades de distinguir a função

²¹ O antropólogo Evans-Pritchard (2014 [1928], p. 24), que tinha consciência do seu "pouco conhecimento musical", reconhecia que as melodias africanas parecem, ao ouvido destreinado, ter pouca variação de sons. Em sua análise clássica sobre a dança da cerveja (*gberebuda*) praticada pelos *azande* do norte da África Central (também acompanhada por tambores), o antropólogo britânico reconhecia nossa equivocada tendência a "estimar a diferença melódica pelo seu grau de semelhança com canções europeias".

específica de cada tambor durante a execução musical. A impressão delas era de que cada músico toca o que bem quiser e da forma como quiser, de modo que a noção de musicalidade, técnica e fundamento rítmico não lhes parecia familiar, dificultando assim a apreciação. “Candombe é puro barulho”, como disse Miguel Gonzales, cubano que hoje vive em Bagé. A frase foi proferida em tom jocoso e provocativo, na ocasião em que discutíamos as relações da música cubana com o candombe uruguaio. Miguel referia-se, obviamente, ao candombe de *comparsa* e de *llamada*, realizado por cortejo de tambores na rua, e não ao *candombe canção* ou *candombe fusión*, este considerado mais familiar ao ouvido devido à presença de instrumentos melódicos que acompanham os tambores. Em outra ocasião, um morador dos arredores da Sociedade Uruguaia estabeleceu uma curiosa associação entre o toque dos tambores de candombe na rua com uma “carreira de cavalos em cancha reta”, prática tradicional da população gaúcha que vive no campo.

Mesmo que esses exemplos tenham sido lançados em conversas

de tom descontraído, eles têm relevância por conta de sua recorrência em diferentes situações e com distintas pessoas. Diferentes musicólogos que se dedicaram ao estudo do candombe manifestam a mesma impressão: “La configuración rítmica del candombe puede ser de difícil decodificación para un oyente no familiarizado con esta manifestación musical” (JURE, 2013, p. 263). Os exemplos nos falam de condições variadas de escuta, provocadas por sensações inusuais que levam, por vezes, a julgamentos curiosos e um tanto etnocêntricos. Por outro lado, é preciso dizer que não há juízo depreciativo na comparação do ritmo candombe com o movimento galopante dos cavalos em carreira, desde que se considere a ideia de força que esses movimentos evocam. E a força tem tudo a ver com o candombe, conforme mostrou Plastino (2013). A noção de “barulho”, invocada e compartilhada na experiência social da escuta dos tambores, não deve ser necessariamente confundida com um tipo de agressão explícita e inadequada decorrente de uma má execução musical. Ela é, ao contrário, uma forma de expressar o

estranhamento causado pela complexidade rítmica dos tambores e pela apresentação de novos registros sensíveis para a experiência da escuta, mais dissonantes e intensos (ou galopantes).

Essa percepção da escuta tem a ver, pois, com o efeito próprio da estrutura polirrítmica do candombe. Trata-se de uma informação pouco acessível e não disponível a qualquer pessoa, ainda que esta seja uruguaia, escute candombe e assista às *llamadas*. Podemos dizer que o que acontece na música do candombe é uma combinação complexa de dois modelos rítmicos assimétricos que bagunçam as percepções convencionais de escuta musical. De um lado, há a presença constante e regular da métrica (tambor *chico*) e da base (tambor *piano*), e, de outro, uma improvisação de frases e figuras rítmicas (tambor *repique*). O tambor *chico*, de som agudo e penetrante, entra com golpes repetitivos e regulares (como um metrônomo), tendo ao lado o acompanhamento do grave do tambor *piano*, o qual apresenta bases diferentes também repetitivas, tocadas sempre em

relação assimétrica com o *chico*. O tambor *repique* entra para improvisar frases rítmicas sincopadas e sobrepostas aos outros dois tambores, ora confirmando a métrica do *chico*, ora criando frases contrapostas a essa métrica (JURE, 2013). Esse jogo envolve, assim, o diálogo sincopado entre os três tambores, realizado por meio de perguntas e respostas, de entradas e saídas, de subidas e baixadas, *arreglos* e cortes. Segundo o antropólogo e etnomusicólogo Luis Ferreira (2001), esse modo de execução é característico dos sistemas simbólicos musicais da cultura afro-atlântica presente nas Américas²².

A relação entre a base, a métrica e o improviso acontece de maneira permanentemente contrastante ou entrecruzada. Essa presença simultânea de diferentes estruturas rítmicas forma o que a etnomusicologia denomina de "polirritmia" (ARON, 1985). Na discussão proposta por Aron (1985, p. 379), a respeito da organização do

²² A síncope, a antifona (chamado e resposta), a polirritmia, a improvisação, a dramaturgia e um sistema próprio de comunicação (*double voz*) fazem parte daquilo que Ferreira (2008) denomina de "artes performáticas negras".

tempo na música centro-africana, a polirritmia é definida pela articulação de dois ou mais elementos e figuras rítmicas que se sobrepõem de tal forma a criar um efeito de entrelaçamento. A característica dominante do ritmo consiste, assim, em "uma tendência muito forte à contrametricidade, causando uma relação conflituosa permanente entre a estrutura métrica do período e os eventos rítmicos que ocorrem a" (AROM, 1985, p. 434).²³

Essa configuração polirrítmica, observada em diferentes tradições musicais não ocidentais, especialmente aquelas oriundas de diferentes povos africanos, está presente no candombe afro-uruguaio. Ao improvisar de forma sobreposta ao *piano* e ao *chico*, o fraseado do *repique* faz com que os outros dois tambores sejam ouvidos de uma maneira nova. A sensação que temos é que, embora haja sempre uma repetição inerente de frases e figuras, elas são percebidas como sendo

diferentes (WISNIK, 2016). Essa diferença é tão saliente e repetitiva a ponto de ser traduzida, na percepção leiga, como desordem. Além disso, só podemos compreender de fato a função rítmica de cada tambor quando colocados em relação uns com os outros. Trata-se de uma unidade formada pela diferença, já estudada e descrita por Ferreira (2013), o que dificulta a distinção nítida do que cada tambor faz, posto que, no conjunto dos três, a impressão é de que ouvimos algo sempre variante. Gerhard Kubik (1962; 2008) denominou de "*inherentor subjective patterns*" esse fenômeno subjetivo e subjacente aos ritmos africanos, e cujo sentido depende da intenção da escuta, oferecendo muitas maneiras de leitura e percepção (KUBIK, 2008, p. 94).

Outras formas de habitar as ruas

Além da complexa organização musical polirrítmica, a prática do candombe requer também formas sociais não habituais de participar e experienciar a música dos tambores. Isso porque o candombe é realizado, como dissemos, no ambiente da rua e envolve, assim, junções públicas e formas coletivas de expressão, um

²³ A característica predominante da música polirrítmica centro-africana consiste "*en une très forte tendance à la contramétrie, suscitant une relation conflictuelle permanente entre la structure métrique de la période et le sévènements rythmiques qu'ils y produisent*" (AROM, 1985, p. 434).

fazer partilhado, o que atesta a importância do ambiente e da recepção na composição da experiência sonora. Conceber o candombe exclusivamente como um gênero musical seria um tanto restrito, pois não abarca a maneira e o contexto local em que essa música é produzida. Turino (2008) chamou esse tipo de performance musical de "*participatory music*", isto é, uma prática musical aberta e participativa, não restrita aos músicos profissionais. O sucesso da experiência não se limita ao universo estritamente musical, mas se estende ao ato mesmo de fazer música de forma coletiva.

Ao contrário das apresentações musicais ensaiadas e previsíveis, com diferenciação nítida entre os músicos e a audiência (*presentational music*, nos termos de Turino), o candombe é uma prática musical que convida à participação, ou melhor, que *llama* o público à rua. Ainda que essa participação não contemple a inserção na *cuerda* de tambores, ela possibilita que o público se junte à *comparsa*, dançando, batendo palmas e acompanhando o grupo na frente ou atrás dos tambores.

Desse modo, a qualidade do desempenho geral da *comparsa* durante um desfile ou *llamada* tem a ver com a capacidade de produzir no público o efeito de *goze* e *desfrute*, ou seja, o quanto são capazes de fazer os tambores "*sonar bien*", fazer "*erizarlapie*" ou "*romper todo*" ("quebrar tudo"). Assim, as expressões "*sonar*" ou "*suenar*", amplamente proferidas no contexto *candombero*, não se referem unicamente ao diálogo musical dos tambores ou às habilidades específicas dos tamborileiros, mas se estendem ao ambiente e ao modo como o público reage ao som. Existe uma troca dinâmica, em termos de afetação, entre a *comparsa* e o público. Quanto mais o público *goza* e *disfruta*, tanto mais a *cuerda suena*, e vice-versa.

As *llamadas* de tambores são, portanto, eventos performáticos marcados por uma maneira coletiva de praticar a música, um acontecimento feito para ser experimentado, ouvido e sentido. Daí sua força para tensionar a normalidade cotidiana, alterando a rotina da cidade e as relações no bairro e na rua. Para que a marcha dos tambores avance é necessário, portanto, saber negociar o uso do

espaço público com os moradores das redondezas, dos transeuntes e, principalmente, dos automóveis. Diferentemente de Montevideo e de algumas cidades do interior do Uruguai, a prática do candombe no lado brasileiro da fronteira não está totalmente consolidada, e por isso os praticantes precisam lidar com situações que repousam ainda num velho e conhecido dispositivo de controle acionado sempre que os corpos sinalizam outras formas de habitar as ruas.

Nassaídas de tambores protagonizadas pela *Grillos Candomberos* de Bagé, realizadas em conjunto com *comparsas* do Uruguai que cruzam a fronteira rumo ao Brasil, fazer candombe envolve aderir a uma verdadeira disputa pelos domínios da rua. Isso ocorre desde o ato de fazer o fogo na beira da calçada para afinar os tambores, antes de iniciar a marcha. Depois, pelo tempo que se leva para *armar la cuerda*, ou seja, para dispor os tambores conforme a posição de cada tamborileiro e tamborileira. E quando os integrantes iniciam o percurso por algumas quadras do centro da cidade, os automóveis vão se acumulando atrás da *cuerda*.

Apenas quando estão em número reduzido de tambores é que o grupo ocupa a calçada, para evitar barrar o trânsito, o que destoa muito das marchas realizadas no contexto uruguaio. O percurso abarca uma região bastante movimentada do centro de Bagé, nos arredores da Sociedade Uruguaia. Existe um acordo implícito entre tamborileiros de que durante o toque não se pode parar de tocar para dar passagem aos veículos, ou qualquer outro motivo. As motos costumam subir a calçada para poder ultrapassar o grupo, mas os carros devem esperar. Muitos motoristas buzina pedindo passagem; outros esperam pacientemente ou retornam para pegar outra via. Ser *candombero*, nesse caso, é manter um tipo ideal de comportamento guerreiro, traduzido na força, na persistência e na coragem para desafiar os caminhos sinuosos do trânsito e da cidade orientada para os valores utilitários do trabalho e do consumo. Se o projeto colonial se fundamenta na domesticação do corpo, como lembra Simas (2019), o corpo que *candombea* é a expressão de resistência a esse projeto colonial. Resistir é, na percepção *candombera*, não parar de tocar até que se vença

por completo o trajeto, custe o que custar.

Considerações finais

Vimos ao longo do texto que a criação e formação de um grupo de candombena fronteira do Brasil com o Uruguai trouxe questionamentos importantes sobre a própria prática do candombe. Desvinculada de seu lugar de origem, dos bairros tradicionais de Montevideo e de seus contextos discursivos hegemônicos, a prática do candombe se movimenta e se transforma conforme a dinâmica processual dos territórios e das relações sociais estabelecidas entre o grupo de Bagé e as *comparsas* do interior do Uruguai. Como consequência, os agentes culturais do Ponto de Cultura traçam conexões entre lugares comumente vistos como equidistantes e separados por fronteiras geográficas, bem como entrelaçam suas vidas à vida dos tambores afro-uruguaiois.

Os efeitos gerados pelo deslocamento de tambores para além-fronteiras foram pensados nos termos do próprio fundamento sonoro dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, e suas execuções polirrítmicas

assentadas, respectivamente, na base, na métrica e no improvisado. Além disso, as ações que compõem o ritual das *llamadas*, praticadas no ambiente da rua, suspendem o tempo ordinário e esperado, provocando um corte no curso normal do cotidiano. Esse corte repercute no próprio ritmo da cidade, no trânsito de veículos, no funcionamento dos negócios comerciais, na rotina do trabalho, rompendo assim com os limites impostos pela normalidade cotidiana e pela domesticação dos corpos.

Como pudemos observar, o movimento de integração proporcionado por coletivos *candomberos* está permeado por atravessamentos históricos, por relações transnacionais e por cruzamentos rítmicos, um exemplo de que os tambores não respeitam fronteiras, ao menos no sentido usual do termo. Aqui estamos de acordo com Mbembe (2009), para quem a verdadeira função de uma fronteira “é a de ser cruzada”. Nas palavras do filósofo camaronês: “Não há fronteira concebível fora desse princípio, a lei da permeabilidade” (MBEMBE, 2009, s/p). Sendo assim, as relações de troca agenciadas pelo deslocamento

de tambores, do Uruguai ao Brasil, estão de acordo com essa “lei da permeabilidade” que concebe a fronteira como zona de passagem. A expressão remete à prática do movimento, do deslocamento, da confluência e da integração de pessoas, mercadorias, insumos ou mesmo a de tambores, ideias, lutas e sonhos.

Por outro lado, como mencionado no início do texto, dizer que a fronteira entre Brasil e Uruguai é local dos fluxos de mobilidade não significa ignorar o controle intenso exercido nessas margens pelas autoridades estatais, seja na presença do exército ou agências de controle aduaneiro. Isso mostra que os deslocamentos por parte dos grupos *candomberos* do Brasil e do Uruguai não ocorrem sem dificuldades. As assimetrias de poder que constituem as práticas de mobilidade (FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020) podem ser facilmente observadas no impasse provocado por fiscais aduaneiros no momento de cruzarmos a fronteira de ônibus ou de carro, levando grande quantidade de tambores e artefatos típicos das *comparsas*. Na zona de fronteira, somos todos considerados

“criaturas perigosas”, suspeitas de estarmos cometendo alguma infração, levando ou trazendo algo indevido.

Ademais, as oportunidades de mobilidade estão, muitas vezes, restritas aos sujeitos que possuem condições materiais e econômicas para realizar viagens constantes, com a finalidade de participar de oficinas e de *llamadas* em Rivera, Melo ou Montevideo. Para que o processo de intercâmbio não se limite às atitudes voluntaristas e altruístas de uma ou outra pessoa com “capital de rede” (URRY, 2007), é necessário que esses projetos de integração binacional se fortaleçam enquanto partes de uma política pública voltada para populações em faixa de fronteira, uma luta constante da rede de Pontos de Cultura do sul do Brasil.

Nos últimos dois anos, as condições desfavoráveis e os processos desiguais que constituem as práticas de mobilidade foram ainda mais acentuadas devido às restrições de circulação e do fechamento das fronteiras entre estados-nações, em decorrência da pandemia do coronavírus. Essas medidas sanitárias, necessárias para evitar o contágio, impossibilitaram a ida e a vinda dos

coletivos para realizarem eventos e atividades em conjunto, como era de costume. Isso implicou na busca por alternativas à distância, via comunicação por redes sociais e envio de material audiovisual. É precisamente por conta dessa impossibilidade de haver um convívio presencial permanente entre os grupos do Brasil e do Uruguai que as contradições atuais do processo de multiplicam. Cada mais vez mais, essas contradições enfrentadas por coletivos *candomberos* envolvem a reflexão permanente sobre os fundamentos culturais e rítmicos da prática do candombe, com devido reconhecimento e respeito aos sistemas de conhecimentos próprios da população afro-uruguaia, e as novas circunstâncias e condições locais de adaptação.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Ricardo. Fronteiras culturais: metáforas ou realidades? *Revista P2P e Inovação*, v. 5, n. 1, p. 260-275, 2018. DOI: 10.21721/p2p.2018v5n1.p260-275
Acesso em: 24 jul. 2021.

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Structure et méthodologie, 2 tomes. Ethnomusicologie 1. Paris: SELAF, 1985.

AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1985.

AYESTARÁN, Lauro. El tamboril afro-uruguayo. Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada em La Universidad de Indiana, em 1965. In: LIST, George; ORREGO-SALAS, Juan (comp.). *Music in the Americas*, Indiana: Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics ; La Haya: Ed. Mouton & Co., 1967. p. 23-40.

CLIFFORD, James. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press, 1997.

CÔRTEZ, Paixão. *Folclore Gaúcho: festas, bailes, música e religiosidade rural*. Porto Alegre: Editora CORAG, 2006.

CORUJA, Antônio Alvares P. *Antigualhas: reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1881.

DORFMAN, Adriana. A condição fronteiriça diante da securitização das fronteiras do Brasil. In: NASCIMENTO, D.; PORTO, J. *Fronteiras em perspectiva comparada e temas de defesa da Amazônia*. Belém: EDUFBA, 2013.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. A dança. In: CAVALCANTI (org.). *Ritual e Performance: 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

FERREIRA, Luis. Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la

práctica musical afroamericana: un estudio a partir del candombe en Uruguay. In. AHARONIÁN, Coriún (coord.). *La música entre África y América*. Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM), Montevideo: Biblioteca Digital, 2013. p. 231-261.

FERREIRA, Luis. La Música Afrouruguaya de Tambores em la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica. *Anuário de Antropologia Social y Cultural em Uruguay*, Montevideu, v. 1, p. 41-57, 2001.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Ediciones Colihué – Sepé, 1997.

FERREIRA, Luis. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. In.: *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; LAGES, Mauricio Piatti. A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 123, p. 121-142, 2020.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. [Tradução de Jamille Pinheiro Dias] [Coleção Argonautas]. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. [Tradução de Cid Knipel Moreira]. São Paulo: Editora 34 ; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

JURE, Luis. Principios generativos del toque del repique del candombe. In

AHARONIÁN, Coriún (ed.). *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, 2013.

KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. *Revista USP*, (77), p. 90-97, 2008.

KUBIK, Gerhard. The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music. *African Music*, vol. 3, no. 1, 1962.

MACHADO, Lia; NOVAES, André; MONTEIRO, Lício. Building Walls, Breaking Barriers: territory, integration and rule of law in frontier zones. *Journal of Borderlands Studies*, vol. 24, nº 3, 2009.

MACIEL, Carla Michele S. *Mãe Rita como símbolo de poder sócio-religioso a partir de seus axós e ilequês*. (Graduação em Artes). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MAIA, Mario de Souza. *O Sopapo e Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MAIA, Mario de Souza. Transpondo fronteiras, migrando de contextos: etnografando uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. In.: LUCAS, Maria Elizabeth. *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marca visual, 2013.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. Tradução de Stephanie Borges. *Revista Serrote*,

São Paulo/Instituto Moreira Salles, março de 2019.

MOURA, Lisandro L. L. *Aprender com tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação*. (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal de Pelotas/UFPel, 2021.

MOURA, Lisandro L. L.; DE CARVALHO LEITE, Matheus. *Tambor, Canção e Poesia*, com Mimmo Ferreira e Richard Serraria. *Revista Diálogos Culturais*, Bagé, v. 1, p.24-27, 04 dez. 2015.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.

OLIVERA CHIRIMINI, Tomás; VARESE, Antonio. *Candombe*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

PANITZ, Lucas Manassi. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados*. (Doutorado em Geografia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PICÚN, Olga. *Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya*. In: Dossier thématique: Exils, migrations et identité dans l'imaginaire ibéro-américain, coord. par Michel Boëglin, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* – CECIL, no 2, ano 2016.

PLASTINO, Virna V. *FUERZA! Os tambores de candombe e suas pessoas*, em Ansina, Montevideu. (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio: Conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

SANTANA, Tiganá. *Ensaio inclinado ao tambor*. *Revista Claves*, João Pessoa/UFPB, volume 9, número 14, , 2020.

SERRARIA, Richard. *Mais Tambor Menos Motor e a Criação de Canções*. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SERRARIA, Richard. *Mormaço do sopapo: carne de sal, canção e cansaço*. Blog do autor. Porto Alegre, 20 jul. 2011.

SILVEIRA, Flávio L. A. *As complexidades da noção de fronteira, algumas reflexões*. *Caderno Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 2, n. 3, p.17-38, jan./jun. 2005.

SIMAS, Luis Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

URRY, John. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press, 2007.

VIDAL E SOUZA, Candice; GUEDES, André Dumans. *Antropologia das mobilidades*. Brasília: ABA Publicações, 2021.

WISNIK, José Miguel. *Sincopação do Mundo: Dinâmicas da Música e da Cultura* - PGM 02. São Paulo: UNIVESP TV [S.l.: s.n.], Ano: 17, jan. 2016.