

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL



La gente de Ansina

Performance, tradição e modernidade

no carnaval da "Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina"
em Montevideo/Uruguai

Liliane Stanisquaski Guterres

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Antropologia

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre, abril de 2003

Este trabajo é dedicado a *La gente de Ansina*
de quienes no me quiero olvidar jamás

El dragón Gustavo Oviedo, el insustituible Palo Oviedo, Toco querido, Mabel y Pelé, Miguel García, Pedro Escobero, Sergio Ortuño, Sergio Silva, Gonzalo y Antonio, Cabeza Cursio, Chino, Couto, Miguel Benbela y su hermano Marcelo, Pipo y Tiburón (dos inolvidables), Tito, Patín (ah! Patín!), Daniel de rollitos, Claudio tambor repique, Sergio invisible, Fernando y Laura, Hugo pata gorda, Walter Silveira, Ana de Palo, Ceci, Verónica y Martín, Pampin y Ana, Victoria de Miguel, Adrián, toda la sub-20, Danián, Marito Suarez, Marquito García, Nico, Andrés Cuesta, Darío y Camila, Martín Silva, Jessica (y su madre), Diego, Adrián Castillo, Marcelo Castro, Federico Pompa, Javier y Sebastián Otero, Caíto, Serrana y Yamila Oviedo, Daniel y Alejandro Morena, José Oliveira, Gabriel Chucohuco, José García mirada uno, Leo de la moto, Aníbal, Washington, Aquiles y D. Sonia Pintos, Cadro, Cuete, Pato, Carlitos bailarín y Carlitos gramillero, Alícia y Bolita, Chavela Ramírez y Poncho, Beatriz García y Beatriz Ramírez, Adriano acompañante 99, Álvaro Apagón, Alberto tambor piano de lentes, Alejandra y su amiga Magdalena, Catrera y Alejandra, Walter Castro, Luis Pereira escobero, Choppi tambor piano, Lepera y Claudia, Pila y su hijas Claudia, Valeria, Vanessa y el nieto Leandro, Daniel Vera, Líber, Elina, Mael, Paola Ramos, Victoria, Pimpido, Diógenes mi amiguito, el dueño de la vinería, que nunca me acuerdo su nombre, Eduardo Tierra, su esposa y su tío Víctor, Pelado, su señora y el escobero Matías, la colorada Eugenia, Fernando Chupete, Quiche y su hija, Gustavo que trabaja con seguridad en un boliche, Guzmán, Jacque la bailarina, Sandra, Pati y Jamaica, Linda y Jenifer, la hermana de Pelé, Porroski, Mari y la hija Mariana, José Carrasco, Karu, Quique, Líber, Lolo, Luis, Mauto, Marcelino, Pitigui, Rosalva, Mario del coro 2000, Marita Suarez, Martín largo y Martín pescador, Miguel Tejera, Silvana y Nicolás, Omar, Osvaldo alumno de Adrián, Parafuso, Pepe dueño de la casa verde en la plaza Yaguarón con quien nunca tuve la suerte de charlar, Perico, Ramón, Ricardo que trabajaba en la barra de Mundo Afro, Rosana vedete 2000, Lucía, Santiago, la barra de la esquina, Urbano Moraes, el vecino de en frente, Washington bandera de Sinfonía, las novias (que no sé si son todavía) de Daniel Morena, de Ortuño y de Pelé, y a toda la gente de Ansina que no tuve la oportunidad de conocer.

Muchas gracias

Agradecimentos

Agradeço a todos amigos e parceiros de vida, gente que vive com a gente.

Fundamental para a execução deste projeto antropológico, agradeço o constante e ininterrupto apoio da CAPES e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, através de seus professores, exemplos de dedicação ao que fazem.

Gracias ao Departamento de Antropologia da *Universidad de la República* - Montevideo, Uruguay - que me acolheu durante a bolsa sanduíche CAPES, particularmente os professores Renzo Pi-Hugarte e Nicolás Guigou.

Maria Elizabeth Lucas, orientadora de tese, acompanhou-me em todos os momentos, mesmo àquelas à distância. Sua forma essencialmente respeitosa de levar a relação de orientação é um parâmetro digno de nota. Te agradeço em especial, Beth. Como diriam *los de Ansina* - quando querem expressar seu contentamento com a ação/superação de outrem: *te pasaste!*. Foste demais!

À professora Cornelia Eckert meu eterno agradecimento. Sempre incentivadora, provocativa, apoiando-me nos caminhos da antropologia e da vida. Tudo que diga será pouco, então garanto-me dizendo este pouco mas que expressa meu profundo sentimento: obrigada, Chica.

Agradeço o apoio da família, meu pai Floriano Guterres - me propiciaste as melhores condições para finalizar esta tese -, minha irmã Lulu, Anélia, tio Jesuíno, que pacientemente entenderam meu percurso. Um especial agradecimento a minha irmã Sílvia, parceira e companheira em todos os momentos. À minha mãe Carmen que me acompanha apesar da sua partida.

Fundamental agradecer ao NAVISUAL/UFRGS que formou-me na pesquisa sobre e com imagens no projeto antropológico.

Ana Luiza Carvalho da Rocha, mestre de mão cheia, te agradeço por compartilhar minha trajetória. A Rafael Devos, sempre disponível e anável, devo inúmeros agradecimentos: pertences, na minha classificação, à categoria "*hombres perfectos*". Importante também lembrar as diferentes gerações de pesquisadores e aprendizes BIEV/NAVISUAL, hoje antropólogos formados e em formação.

Andrea Quadrelli uma descoberta maravilhosa. Colega antropóloga, companheira,
te agradeço pelo muito que me ensinaste.

Aos colegas de curso e do Programa, personagens fundamentais na rotina universitária,
provocadores de diálogos nas nossas diferentes caminhadas: José Basini,
João Aníbal, Jacqueline Pólvora, Nicole Reis, Rosana Pinheiro Machado,
Cláudia Turra Magni, Viviane Vedana, Flávio Silveira.
Rosmeri Feijó, Alexandre e Andreia são elos fundamentais neste processo.

Aos amigos que com seus infindáveis atos solidários transformam a vida em um percurso
coletivo: Ivo Luís Viana, "*otro hombre perfecto*"; Adriana Pohlmann, amiga na melhor acepção
da palavra; Maria Cristina França, arraso de mulher;
y la cantante in-ter-na-ci-o-nal Lucía Pereira, minha querida amiga uruguaia.

Um agradecimento especial e fundamental, aos também colorados Olavo Marques,
Chiquinho, Edgar, e Gabriel por compartilharem o espaço do riso e de *la joda*.
Ao querido opositor Duda, meus agradecimentos especiais, você me emociona.

Embora bizarro, pois nunca lerão estas linhas,
agradeço aos meus monstros que me acompanham passo a passo.
Centenas já passaram, hoje o Monstro e a Mínima são os felinos da hora.
Adoráveis monstros, quisera todos fossem assim.

Um obrigada sincero e emocionado a *la gente de Ansina*. Sem esta parceria nada seria possível.
Em especial, agradeço aos irmãos Oviedo, Gustavo e Palo,
por permitirem que compartilhasse das conversas *en la vereda*.
Que momento!!, eh Mabel?!

SUMÁRIO

PARTE I – ENTRE COMPARSAS E CANDOMBES.....	10
Do que trata.....	10
Um universo de pesquisa multifacetado: <i>la gente de Asina</i>	13
A trajetória da pesquisa.....	16
Os cantos descritos.....	21
PARTE II – HISTORIETAS DE CAMPO.....	34
Aos de trás.....	34
Negros no Uruguai.....	36
Pineiras na gens.....	44
Montevideo: <i>o maior carnaval do mundo</i>	45
1998, <i>Kilbar</i> no tablado.....	52
Os <i>chiricos</i>	55
Os personagens e símbolos da comparsa.....	57
Conhecer o Sinfonía de Asina.....	64
Uma conversa interessante.....	67
As Nações e as salas de candombe.....	69
Sociedades de Negros e Sociedades de Negros e Tíbulos.....	79
O candombe e as comparsas no século XX.....	83
Os <i>Tíbulos</i> no século XX.....	86
Retornar ao <i>la gente</i>	89
Os <i>chiricos</i> <i>Sureño</i>	92
Os <i>conertillos</i>	96
O <i>lario</i> de Asina.....	99
Acadê Gustavo.....	105
<i>Los de Asina</i> ou <i>la gente de Asina</i>	111
O ciclo carnavalesco.....	115
As comparsas nas ruas, as comparsas nos palcos.....	117
Os <i>sais</i> no <i>Miró Afro</i>	120
<i>Sinfonía de Asina</i> no tablado do Club Peñarol.....	124
A “ <i>prova de seleção</i> ”.....	125
Os primeiros <i>sais</i> no Club <i>Mar de Furo</i>	127
Uma comparsa cataforte.....	133
<i>Los Tíbulos</i> de 1º de janeiro.....	135
<i>Los Tíbulos</i> de <i>Goberno</i> , <i>Diade Reis</i>	139
Ates dos <i>sais</i>	143
As <i>risas</i>	146

<i>La Jota</i>	151
Os irmãos Vieira.....	156
Os ensaios na casa de Gustavo.....	161
<i>La Sub-20</i> – os adolescentes de Ansinã.....	168
<i>La Catedral</i>	173
Tumulto.....	174
<i>Line 2000s</i>	175
<i>Máquer</i>	176
Dia de Ipanjã.....	180
Aperturas de stattores.....	182
Chegamos.....	186
<i>Abelatos del carnaval</i>	186
Bigodocasis.....	188
Perfoname en un navio cruzeiro.....	190
<i>O Desfile Tragual</i>	191
<i>Sinfonía de Ansinã no Desfile Tragual</i>	192
Notrodia.....	198
Canirã e obras russas de Palermo.....	200
A 'tunã de espira'.....	201
<i>Muchas canchales</i>	202
Um ensaio de <i>Sabadã</i>	203
<i>As Llanas</i>	205
Apineira vez que vias <i>Llanas</i>	206
<i>Sinfonía de Ansinã as Llanas</i>	211
Outro olhar – o público dos <i>Llanas</i>	216
Seguimos ensaios.....	221
Estranagem.....	222
<i>As corchadas de Canela</i>	222
Competição no <i>Tatrocó Véano</i>	223
O <i>Tatrocó Véano</i>	227
<i>Sangre no Tatrocó Véano</i>	230
Outro dia no <i>Tatrocó Véano</i>	232
<i>Medias Lunas con jamón y queso</i> na comparsa C1080.....	233
Aperturas separadas.....	236
<i>Sinfonía de Ansinã</i> no noite de <i>Tatrocó Véano</i>	239
Luxo e risadas com <i>Canela</i>	249
Noite de <i>Morã</i>	251
Acto de classificação de <i>Sinfonía de Ansinã</i>	253
Os 'solistas namorados' de <i>Sabadã</i>	256
<i>Viva a los mugistas!</i>	257

<i>Senta Africana e Tetro de Véano</i>	238
Avitorica Vito Kénia.....	260
Comtários.....	262
Esqasranídia.....	264
Estádats.....	270
Itirigs.....	273
Mistádats.....	274
Qatocóba.....	277
Onicónds.....	280
Motepelíra, tecnol.....	283
<i>"Las b-2 de los veteranos"</i>	284
Amite enqel véel cartou.....	287
Otranite.....	290
Víclia.....	292
Umoadr de Anira.....	292
<i>Lagoch yellowado? De jete de jote!</i>	294
Frontocualdena.....	295
Frontocafé.....	295
Oúltinotrago de virio.....	300
Dans de Víclia.....	300
Umovitepaaver <i>Batu</i>	301
Odia enqel inventarano <i>"Volta Redonda de Palermo"</i>	303
<i>Assilicóctator</i>	304
<i>Baratoruntator</i>	308
<i>Lalóngua</i>	308
<i>Sib-2, alata</i>	311
<i>Fieratubescosa</i>	312
Um circuito de festas.....	313
Afoçobaino.....	315
<i>Hyosquerosepigitan</i>	316
<i>Ononicónds</i>	319
<i>Clasóctator</i>	319
Outos projetos.....	313
Outos Tábres, otra Copasa.....	323
<i>Fojats</i>	328
<i>Eta consugite</i>	329
Astads.....	330
Dadchua.....	333
<i>Laca de los bels</i>	334
Umite en lavaca.....	336

<i>Estardê vivo</i>	337
Salmen.....	338
Sinfonía de Ansiná para se para o carnaval seguinte.....	339
PARTE III - CONSIRUINDO SENTIDOS.....	341
Aspefonares carnales das comparsas.....	364
Aspefonares dos <i>Antozes</i> de arteoan.....	379
Aspefonares cotidianas raras, na casa e na calçada.....	383
PARTE IV - EPILOGO.....	407
BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS CITADAS.....	418
ÍNDICE DE IMAGENS.....	433

Resumo

Este estudo antropológico trata da cultura do *candombe* a partir de uma pesquisa desenvolvida na cidade de Montevideo, Uruguay, no ano de 2000. Através de uma construção narrativa tecida com imagens visuais e uma escrita etnográfica anunciada como *Historietas*, apresento *la gente de Ansina* e sua intensa dinâmica performática e interacional: no carnaval como a *Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina*, durante o ano através das *salidas de los Tambores* e, cotidianamente "lá embaixo", na casa de Gustavo, espaço que abriga esta rede de pertencimento. Através do instrumento teórico que é a performance, busco capturar, no cotidiano que reinventa permanentemente este *ethos candombero* - em que o riso estetiza seu estar no mundo -, as pistas para compreender o sentido das ações destes sujeitos tensionados pelos dilemas entre a recriação da tradição e as demandas da modernidade do carnaval uruguaio.

Abstract

This dissertation investigates the culture of *candombe* based on an ethnographic research conducted in Montevideo, Uruguay in 2000. The narrative is developed with both images and ethnography, which I denominate *Historietas*. It presents *la gente de Ansina* in their intense and performative dynamic: during carnival, with the *Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina*, in the course of the year with the *salidas de Tambores* and, in their daily life, "down there" at Gustavo's house, the space which shelters this social network. Using the conceptual tools of Performance theory, I intend to capture within this *ethos candombero* - in which laughing stamps their aesthetic presence in the world - vestiges for understanding the dilemmas and tensions between the reinvention of tradition and the demands for modernity in Uruguayan carnival.

PARTE I

ENTRE COMPARSAS E CANDOMBES



Do que se trata

O carnaval de matriz cultural africana realizado pelas *Comparsas de Negros e Lubolos*, é uma das formas - entre as várias que o uruguaio tem - de celebrar o carnaval. Existem outros carnavais que são tão populares e festejados quanto o das comparsas, mas eles estão culturalmente ligados a uma forma européia, por assim dizer, de comemorar o carnaval. O carnaval das comparsas envolve uma performance específica, um modo de festejar que está ancorado no ritmo percussivo dos tambores de candombe e na sua execução cênica.

Tratar de carnaval afro-uruguaio é falar de *comparsas*, as agremiações que realizam este carnaval, e de *candombe*, uma categoria que expressa o ritmo musical dos tambores executado pelas comparsas, mas também toda a performance cênica que executam, dizendo respeito, então, não só à música como também à dança e ao canto. O candombe, mais que isso, está historicamente identificado com a cultura negra no Uruguai, é o ritmo dos chamados “tambores afro-uruguaio”, já encontrados nas primeiras “danças de negros” da Montevideo colonial, nas “Nações” e suas celebrações dos *candombes de Reis* do século XIX, nas *Sociedades de Negros*, nas “saídas de tambores” do século XX, para, finalmente, serem encontrados nas comparsas que

participam das competições carnavalescas contemporâneas.

As comparsas, portanto, são apenas uma das formas visíveis pelas quais se expressa a tradição dos *Tambores de Candombe* afro-uruguaio. Os Tambores são orquestras percussivas, “cordas de tambores”, que percorrem determinadas ruas de Montevideo em datas especiais, em pequenos ou grandes grupos. São desfiles, *salidas de tambores*, sem canto, restringindo-se a execução da percussão do candombe no soar forte dos tambores e dança dos que os acompanham.

Este objeto de estudo - o carnaval afro-uruguaio das *Comparsas de Negros y Lubolos* - desdobra-se ao ser capturado na experiência etnográfica. Para mapear e investigar os diferentes significados atribuídos ao carnaval das comparsas no Uruguai, somos estimulados a subverter o tempo ordenado do calendário carnavalesco, para um outro tempo de experiências - extra-carnavalesco - que estetiza um campo performático peculiar, as “saídas de tambores”, ou simplesmente “os Tambores”, uma tradição cultural secular que até hoje se expressa, nas ruas de Montevideo.

Durante o ano, diferentes “cordas de tambores” congregam aqueles sujeitos que antes compunham as comparsas, conformando-os, agora, sob outra identidade: “Tambores”. Mas, justamente, se é na tradição dos tambores de candombe, que residem os pilares que sustentam este carnaval, a afirmação anterior se inverte, pois são os Tambores ancestrais que propiciam a formação das comparsas de carnaval. A matriz cultural do carnaval afro-uruguaio realizado hoje pelas comparsas desenvolve-se para além da esfera carnavalesca, está na tradição dos Tambores de Candombe. Esta é uma prática cultural que ultrapassa o período de carnaval propriamente dito, no tempo e no espaço e, para capturá-lo, torna-se apropriado buscá-lo na sua dimensão histórica, que funda a inserção dos negros no carnaval, e cotidiana, nos micro-eventos interacionais.

Na comparsa cruzam-se elementos considerados pelos uruguaios como tradicionais e, outros, recentes, oriundos dos movimentos e transformações vividos pelas agremiações. Festa tradicional, *festa de candombe*, a comparsa traz entre seus componentes, personagens que representam figuras arquetípicas, que estão conectadas com as “Nações” e os “Candombes de Reis”, cerimônias religiosas do século XIX, em um tempo que sequer existiam comparsas e que o candombe não estava associado ao carnaval. Gravuras do século passado nos mostram, contemporaneamente, as alegorias que sempre as acompanharam: a meia-lua, as estrelas e o estandarte, antigas imagens plenas de simbolismo. As comparsas estão assentadas sobre estas imagens dos tradicionais candombes mas, ininterruptamente, novos elementos significantes são incorporados pela festa, advindos das novas demandas que a competição carnavalesca exige na atualidade.

Nos últimos anos, este carnaval tem passado por significativas transformações, provocadas por movimentos internos às próprias agremiações e, num contexto mais amplo, pela divulgação que a indústria do turismo tem dado a ele. As comparsas entraram no mundo do espetáculo, a

visibilidade aumentou, outros padrões estéticos que vislumbram um mercado (consumo cultural) são experimentados e mesmo incorporados às suas performances. Eis um mundo em ebulição. O governo tem divulgado o carnaval afro-uruguaio através do seu Ministério de Turismo mas, decisivamente, parece ser a própria sociedade que garante a sua difusão com informações boca-a-boca, tratando logo de avisar ao turista que chega à cidade sobre a existência das comparsas e dos tambores de candombe.

Esta relação e inter-relação entre a chamada tradição - respaldada na trajetória dos candombes e das comparsas e na forma/estilo de expressá-la - e a modernidade - a atual competição carnavalesca - tem se mostrado um campo de conflitos que tensiona os grupos envolvidos.

Este carnaval está intrinsicamente conectado com o campo da tradição - o longo caminho percorrido pelos tambores afro-uruguaios de candombe e sua infinidade de símbolos que lhe dão sentido - e com o campo da modernidade - o carnaval uruguaio contemporâneo que, através do turismo e da indústria cultural, tem dado ampla divulgação às comparsas, transformando-as em símbolo representativo da singularidade cultural deste país e impulsionando-as - na esteira de um processo mais amplo de crescente consumo cultural de festas populares - para um processo de consumo pela espetacularização do evento.

Os uruguaios consideram o carnaval das comparsas uma festa “*tradicional*”, uma manifestação cultural “*totalmente uruguaya*”, que expressa, diferencia e singulariza sua nação das outras. Afinal, dizem eles, o *tango* é compartilhado com os argentinos, as *murgas* com os espanhóis, a cultura *gaucha* com os vizinhos da Argentina e os brasileiros do Rio Grande do Sul. Há um reconhecimento coletivo explícito de que o candombe e as comparsas são uma exclusividade cultural uruguaia - sentimento este reafirmado pela sua forte presença cotidiana nas ruas da cidade; são “tipos puros” da expressão artística e cultural uruguaia. Os tambores estão sendo tocados nas ruas ou praças e há uma série de imagens alusivas ao candombe que estão expostas na cidade, de artesanato a CDs musicais.

O que se mostra recente - arriscaria dizer nos últimos 4 ou 5 anos - é o investimento da indústria cultural sobre as comparsas. No Uruguai a identidade nacional foi historicamente construída pela negação da presença dos descendentes de africanos, desconsiderando este grupo étnico como pertencente e formador da sua sociedade. Recentemente, através do carnaval das comparsas, a sociedade uruguaia incorpora a presença negra na formação do seu quadro nacional. Ao perceberem o imenso potencial turístico-econômico deste evento, passaram a simbolizá-lo como um representante legítimo da sua identidade nacional.

O carnaval das comparsas analisado sob o ângulo da problemática do tradicional e do moderno é a questão de fundo norteadora deste estudo. Através da sua expressão nas performances - contidas na dinâmica das transformações sociais e dos processos de modernização da sociedade porém assentadas numa tradição secular - busco reconstituir os nexos entre tradição, prática e modernidade. Interessa reconhecer como os sujeitos arranjam e reordenam, num espaço-tempo

polimórfico, os elementos antigos e os modernos que coexistem nas comparsas. Tenho por objetivo específico, capturar o que as pessoas têm a “dizer” sobre as transformações associadas à “modernidade”; A negociação, o agenciamento entre a tradição e o moderno - o histórico e o contemporâneo - vistos a partir da estrutura performática da comparsa, sem esquecer que também estão presentes nos Tambores e no cotidiano deste grupo.

Compreendendo cultura enquanto uma unidade de produção de sentido, busco os significados, o sentido das ações *de la gente* construídos nos diferentes contextos - carnavalesco e cotidiano; o agir e interagir dos sujeitos sociais. Busco não somente os costumes, hábitos e maneiras mas também a mentalidade, as representações, ideologias, a moral e os valores que estão tensionando os diferentes aspectos da questão; como os significados da festa que envolve o candombe são construídos, desenvolvidos e transmitidos inter e intra-gerações.

Através das performances cotidianas (*en la casa*) e rituais (carnavalescas ou as *salidas de tambor*) - busco perceber como o grupo pensa, organiza e representa sua vida social, afetiva e estética, como articulam seus valores nas ações cotidianas e rituais, no domínio dos sujeitos e de suas relações sociais. Trata-se de captar nessa tecitura social, as representações dos participantes acerca das transformações da festa carnavalesca, hoje elevada a símbolo nacional; os novos significados e valores, as novas práticas e experiências sociais criadas por esta festividade. Percebidas na sua dinâmica, as trajetórias das comparsas estão contidas nas histórias de vida dos sujeitos envolvidos, nos bairros da cidade, nos territórios que acolheram os Tambores. A análise das performances das comparsas permite o estudo da memória de grupos que resignificam, no presente, as imagens da festa no passado. A polissemia do evento carnavalesco leva à investigação dos diferentes significados desta festa para seus participantes que mobilizam recursos narrativos, estilísticos e performáticos para dar conta desta manifestação cultural. O foco empírico da análise recai, portanto, tanto sobre o cotidiano quanto nas performances carnavalescas realizadas por uma Comparsa de Negros e Lubolos: a *comparsa Sinfonía de Ansina*.



Um universo de pesquisa multifacetado: *la gente de Ansina*

Entre as dezenas de comparsas que participam do carnaval em Montevideo, escolhi como universo de investigação antropológica a *Comparsa Sinfonía de Ansina*, o que me levou a conhecer sua outra formação, durante o ano, como “*Tambores de Ansina*”. Em sua quase totalidade, quem participa da comparsa, participa dos Tambores, tocando, dançando ou mesmo assistindo e, é no universo deste grupo, que ora se denominava *Sinfonía de Ansina* e ora se conformava como *Tambores de Ansina* que me inserí para etnografar o carnaval afrouruguaio a partir de 1998.

Sinfonía de Ansina realizou seus ensaios, para o carnaval de 2000, no meio da rua, em frente à casa do “dono” da comparsa. Da frente desta casa também “saem” os Tambores de Ansina em desfile pelo bairro Palermo. A casa, portanto, foi o local que centralizou as observações etnográficas no tempo cotidiano e ritual; o centro de referência para o grupo e igualmente para o pesquisador. A casa é referida como estando *allá abajo*, o “lá em baixo” envolvendo a casa e a quadra da rua onde está situada, local que reúne as pessoas envolvidas na comparsa e nos Tambores. Quem estava ali, neste tempo ordinário, eram os *negros de allá abajo*.

Quando iniciei a pesquisa em 1998, acreditava estar observando uma comparsa, seus ensaios na casa e suas apresentações de carnaval. Num segundo momento me vi frente a este grupo demarcado como Tambores de Ansina e, no decorrer do ano, encontrei-os como os “negros lá de baixo”. Eis que se me desvelava um universo de pesquisa e suas muitas faces.

Foi necessário um longo percurso para compreender que o universo desta pesquisa que, até então, eu percebia através de suas três faces - comparsa, Tambores e *allá abajo* -, poderia ser compreendido sob uma única denominação: *la gente de Ansina, los de Ansina*. Estes eram meus interlocutores: “*Os de Ansina*”. Durante o período carnavalesco participavam das competições oficiais com a comparsa Sinfonía de Ansina; para além do carnaval, estavam nas ruas do seu bairro, “fazendo” candombe com os Tambores de Ansina e, num tempo corriqueiro, diário, estavam na casa, tomando vinho na calçada de uma rua montevideana e partilhando momentos de sociabilidade cotidiana.

O que os une é Ansina, um “bairro” dentro do bairro Palermo; duas quadras de edifícios em torno da pequena rua Ansina. Os edifícios foram destruídos mas a experiência ali compartilhada não, permanecia resignificada, cotidianamente, na memória coletiva dos sujeitos que ali viveram. As redes de amizade e compadrio que se formaram em Ansina não se desmancharam após a retirada das famílias do “bairro”; as rodas e saídas dos Tambores de Ansina permaneceram soando, não mais no *Barrio de Ansina*, mas, três quadras abaixo, na casa de Gustavo.

As comparsas atuam durante as competições de carnaval, nas ruas e nos palcos. Têm sua origem relacionada, justamente, com o surgimento do carnaval competitivo no Uruguai mas, acima de tudo representam, nesta festa oficial, a tradição dos Tambores de Candombe, que permanece nas ruas de Montevideo em suas “saídas” fora do calendário carnavalesco. Neste momento cabe, simplificadamente, reter esta distinção: comparsas-período carnavalesco; saídas de tambores-no período extra-carnavalesco.

A **Comparsa Sinfonía de Ansina**, quando a conheci no carnaval de 1998, era uma das 10 comparsas que competiam no carnaval uruguaio. Considerada uma comparsa relativamente recente, seu primeiro ano de atuação foi em 1992 o que - no período da investigação etnográfica - lhe conferia oito anos de existência. No entanto, “os de Ansina”, antes de fundarem Sinfonía estavam em outras comparsas; pertencem a uma linhagem oriunda da renomada *Fantasia Negra*, fundada na década de 50 dentro do chamado *bairro Ansina*, um conglomerado de edifícios

populares de Montevideo. Quando *Fantasia Negra* se desintegra na década de 70, “os de Ansina”, dispersadamente, passam a pertencer a outras comparsas, *Un sueño moreno*, *Esclavos del Nyanza*, *Marabunta*, *Sunbaé* e *Serenata Africana*. No final da década de 80, voltam a concentrar-se criando a comparsa “*Concierto Lubolo*” que, embora tenha durado apenas 5 anos, marcou época por sua trajetória vitoriosa. No início da década de 90, finalmente, reuniram-se e fundaram a *Comparsa Sinfonía de Ansina*; portanto, a comparsa é jovem mas o grupo que a compõe pertence a uma longa tradição de comparsas que congrega aqueles que viveram no território-mito de Ansina.

Sinfonía, afora uma quarta colocação, nunca conquistou os primeiros lugares na competição e sua trajetória descendente acabou por determinar, em 2001, sua desistência de participar do “Concurso Oficial de Agremiações Carnavalescas”, a principal competição do carnaval uruguaio realizada no *Teatro de Verano*. Porém, isso não determinou o fim da sua existência, significou apenas que deste concurso não participou, restringindo sua atuação ao *Desfile de Llamadas* - a principal disputa de rua que reúne as comparsas em Montevideo.

Os **Tambores de Ansina**, por sua vez, também estão conectados com o *bairro Ansina* e aqueles que ali viviam até a década de 70. Existem outros Tambores na cidade mas “os de Ansina” são unanimemente considerados os que melhor representam a tradição dos tambores de candombe uruguaio. Pertencer a eles significa participar de um centro de excelência de aprendizado e divulgação do “*verdadero candombe*”; aqueles que são considerados os “melhores percussionistas uruguaios”, saíram de Ansina, aprenderam a tocar tambor com “os de Ansina”. Nos domingos e datas especiais do ano saem pela rua Isla de Flores atravessando o bairro *Sur* e *Palermo*. Não raro, entre as pessoas que os acompanham, encontram-se nomes famosos, músicos e artistas internacionais que, informados da qualidade musical destes Tambores, vão ver e escutar suas performances.

Quando não estão atuando, “os de Ansina” estão frequentando **a casa de Gustavo**, “dono” da comparsa e “chefe da corda de tambores” de Ansina; ou, estão bem afastados dela, posto que entraram em conflito com os que ali frequentam ou, principalmente, não compactuam com o *ethos* da casa.

A casa, “*allá abajo*”, configura-se como um espaço “não sério”, quem ali está age como quem frequenta um “*club*”, expressão essa muitas vezes associada a esta residência. Para seus críticos, os “negros lá de baixo” acabam por reafirmar o esteriótipo do negro que não trabalha, que não leva nada a sério, que estão sempre “*jodiendo*” - “enchendo o saco”, que só querem saber de beber e não fazer nada. Sem dúvida, a casa é um local onde as regras são outras - “*acá és así*”, dizem “os de Ansina” - um local permissivo a muitas atitudes execradas pela sociedade mas, a despeito de tudo isso ou talvez justamente por isso, é o local que centraliza e emblematisa a cultura do candombe e a tradição dos tambores em Montevideo. A casa é paradigmática - para os que a frequentam ou não -; por um lado é vista como um lugar de pertencimento que permite a manutenção da tradição dos Tambores de Ansina mas, ao mesmo tempo, é simbolizada

como o reflexo da decadência da comparsa Sinfonía de Ansina.

Estes três campos de expressão da tradição de Ansina - a comparsa, a corda de tambores, e a sociabilidade da casa -, complexificam o universo de pesquisa investigado e, talvez, aí esteja a contribuição desta pesquisa. Eis aqui o desafio etnográfico: buscar este grupo nas suas diferentes identidades e performances sem deixá-lo de perceber enquanto um grupo extremamente coeso, *la gente de Ansina*.



A trajetória da pesquisa

O ponto de partida deste trabalho, conhecer o carnaval afro-uruguaio, está ligado a minha trajetória na antropologia. Tendo desenvolvido minha dissertação de mestrado¹ acerca do carnaval negro das Escolas de Samba de Porto Alegre é de meu interesse dar continuidade a esta temática. A experiência motivou o encontro com a alteridade - a compreensão de um outro diferente, produto de outras escolhas culturais - provocando a busca de novos conceituais para dar conta da compreensão da festa e os significados por ela gerados. Através da aproximação com a bibliografia da Antropologia da Performance abriram-se novos desafios teórico-metodológicos e decidi levar adiante este empreendimento, repensar a festa carnavalesca, agora em terras estrangeiras.

Esta é, acredito, uma fértil oportunidade para exercitar o olhar comparativo sobre o *outro*, desenvolvendo trabalho de campo fora de nosso território, em outra sociedade e, desta forma, ampliar o conhecimento sobre as manifestações culturais negras dos países vizinhos ao Brasil. A antropologia muito tem a contribuir neste campo de pesquisa e os trabalhos e estudos sobre cultura afro-uruguaia ainda são poucos. Falar em carnaval uruguaio pode parecer irrelevante para pensar a cultura deste país se relacionado ao prestígio do carnaval brasileiro - seja por sua popularização e massificação, seja por sua importância como símbolo nacional - e o destaque que recebe na literatura das Ciências Sociais e da Antropologia Brasileira. Contudo, o carnaval de Montevideo é revelador de aspectos singulares e ao mesmo tempo específicos do contexto uruguaio. Ele “fala” sobre a cultura popular e tradicional de seus grupos sociais negros, ocasião em que estes sujeitos refletem sobre si, sobre sua posição face à população branca e suas relações entre si.

A notícia da existência de um carnaval realizado por afro-descendentes, admito, me tomou de surpresa. Sequer sabia que no Uruguai havia carnaval competitivo, quanto mais um

¹ GUTERRES, Liliane S. “*Sou Imperador até morrer*”, um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre/RS”. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social /UFRGS. Novembro de 1996.

carnaval identificado diretamente com a cultura negra. Meu desconhecimento era total, nada conhecia sobre o assunto, não tinha sequer uma imagem prévia que o representasse.

Descobri, então, que o carnaval competitivo de Montevideo é completamente diferente do realizado no Brasil, qualquer que seja o modelo de carnaval brasileiro que se tenha em mente. As agremiações estavam distribuídas em cinco categorias distintas: *Murgas*, *Comparsas*, *Humoristas*, *Parodistas* e *Revistas*, o que tornava o processo competitivo complexo e de difícil compreensão para o olhar brasileiro, acostumado que está com a variedade de agremiações carnavalescas mas, sempre, ocupando diferentes espaços e distintas competições.

O que mais surpreendia era que todas as categorias apresentavam-se e competiam ora nas ruas, ora no palco. Imagine, é como se víssemos uma Escola de Samba competindo na rua, através de desfiles processuais e depois, o mesmo grupo, organizando-se de uma forma absolutamente distinta, competindo com uma performance de palco, em uma atuação cênica. Mais ainda, imagine, o leitor, Escolas de Samba, blocos, trios elétricos, maracatus ou quaisquer outras agremiações, disputando uma mesma competição, que premia em separado, por categoria, mas também premia avaliando todas as categorias conjuntamente.

Este espanto inicial frente ao desconhecido foi sendo desconstruído no longo trabalho de campo junto à agremiação carnavalesca Sinfonía de Ansina, na medida em que passei a conhecer o carnaval das comparsas e sua inserção no efervescente campo expressivo do carnaval uruguaio. Para além do carnaval, tratei de observar as situações cotidianas em que se deparavam as pessoas pesquisadas atenta ao que estava se passando nestes momentos, os encontros face a face, os laços que atravessavam gerações e configuravam-se como a base prática de seus relacionamentos.

Dizer que escolhi esta comparsa não retrata corretamente o que aconteceu quando me aproximei deste carnaval. Fui levada até ela justamente pelo seu reconhecimento, por parte da sociedade montevideana, como um grupo que detém a tradição dos Tambores de candombe e o “saber” musical que a envolve.

Buscando um ponto de partida para conhecer este carnaval fui aconselhada - pelo administrador do Albergue da Juventude em que estava instalada e por uma bibliotecária da *Universidad de La República* - a visitar o Mundo Afro, uma organização não-governamental representativa da coletividade negra uruguaia. Era fevereiro de 1998. Nesta entidade conheci Miguel, um “professor de tambor”, com quem rapidamente conversei antes que ele entrasse na sua sala de aula. Ao sermos apresentados, disse-lhe do meu interesse em conhecer o que até então chamava de carnaval negro uruguaio, ao que ele prontamente indicou-me sua comparsa, *Sinfonía de Ansina*.

A partir deste convite aproximei-me de Sinfonía. Neste ano, 1998, permaneci por 10 dias na cidade, conheci “a casa”, algumas pessoas da comparsa, vi sua apresentação na competição do *Teatro de Verano* e fiz algumas fotografias. No decorrer do ano enviei pelo correio as

fotografias na tentativa de não perder o vínculo com o grupo conhecido. Quando retornei no carnaval de 1999, eles não lembravam-se de mim, era apenas mais uma “fotógrafa” entre os tantos que ali se dirigiam para ver a comparsa. Novamente por 10 dias na cidade, refiz o mesmo caminho: casa, Teatro, fotografias, mas desta vez retornei na metade do ano para entregá-las pessoalmente e percebi que alguns recordavam da minha presença nos carnavais passados. Começávamos a nos conhecer. Em dezembro de 1999 viajei à Montevideo para buscar um local de moradia, posto que minha intenção era permanecer em trabalho de campo durante todo o ano seguinte.

Finalmente, entre o natal e o início do ano de 2000, instalei-me em Montevideo para sistematicamente observar o universo de pesquisa que havia escolhido. Sem tentar uma “etnografia radical” (Jackson, 1989; Rose, 1990) entrei em campo explicitando minha identidade enquanto antropóloga e busquei morar próxima à casa de Gustavo/sede da comparsa para impregnar-me do cotidiano da comunidade em questão e assim provocar o “colapso da distância entre os vizinhos e eu” (Rose, 1990). A probabilidade de maior interação com os sujeitos do grupo porque dentro do bairro mostrou-se uma estratégia adequada. Inspirada pela proposta de desenvolver uma “etnografia na rua”² (Eckert & Rocha, 2002), caminhava pelas ruas do bairro *Palermo* e *Sur*, cotidianamente, em busca das formas tecidas pelas interações sociais nestes lugares. Foram inúmeros os encontros casuais nas ruas do bairro, durante os deslocamentos pela cidade e pude observar como estruturavam e mobilizavam-se no seu cotidiano. O mundo da rua mostrou-se cheio de imprevistos, desvelando-se como espaços de performance onde os acontecimentos foram experienciados como ação e o trabalho de campo como uma performance interativa.

Permaneci junto à comparsa no período de carnaval e, posteriormente, frequentando os Tambores nos feriados e domingos durante todo o ano. Tornei-me, mais que nada, uma *habitué* da casa. Diariamente, nos finais de tarde para ali me dirigia e por ali ficava, conversando com “os de Ansina”, sentada na calçada em frente à casa, compartilhando vinho com os adultos ou água mineral com os jovens. As prolongadas interações propiciaram observações numerosas, espalhadas no decorrer de todo um ano, refletindo diretamente na densidade do trabalho etnográfico. Esta etnografia, portanto, para além das rápidas incursões em 1998 e 1999, abrange o período da preparação e execução do carnaval 2000, os debates posteriores e a discussão sobre a participação no carnaval de 2001.

Durante o período de carnaval, centralizei minhas atenções nos ensaios e apresentações

² Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha referem-se à adesão do etnógrafo à ambiência urbana: “(...) a etnografia “na” rua consiste no desenvolvimento da observação sistemática em uma rua e/ou em ruas de um bairro e na descrição etnográfica dos cenários, dos personagens que conformam a rotina da rua e bairro, dos imprevistos, das situações de constrangimento, de tensão e conflito, de entrevistas com *habitués* e moradores, buscando as significações sobre o viver o dia-a-dia na cidade. (...) o ato simples de andar torna-se estratégia para igualmente interagir com elementos da população com os quais cruzamos nas ruas. *Habitués*, freqüentadores, ou simples passantes, todos eles motivam o etnógrafo a perfilar personagens, descrever ações e estilos de vida a partir de suas performances cotidianas. E todos são bons momentos para se retrair os cenários onde transcorrem suas histórias de vida e, a partir deles, delinear as ambiências das inúmeras províncias de significados que abrigam os territórios de uma cidade.” (Eckert & Rocha, 2002:2)

de Sinfonía de Ansina mas não deixei de observar as apresentações das outras comparsas, de forma que pude conhecer, embora não com a mesma profundidade, algo sobre o mundo das *Comparsas de Negros y Lubolos*. Assim, também acompanhei as performances de palco de Murgas e Humoristas.

Entre as outras comparsas, estabeleci relações mais consistentes com *Sarabanda, Morenada, Mi Morena* e *Yambo Kenia*, através de pessoas que conheci em Sinfonia de Ansina em 98 ou 99 mas que no carnaval de 2000 e 2001 estavam participando destas outras comparsas. Observei outros Tambores, *La Dominguera*, os *Tambores de Mi Morena* e os de *La Calenda*. Tornou-se necessário uma socialização sonora, familiarizar-se com o som e o ritmo do candombe, buscando reconhecer os códigos que constituíam as diferentes cordas de tambores na cidade. A composição musical do candombe permite o improvisado na medida em que é construída através de diálogos entre tambores - um tambor responde ao outro e, quem responde a quem não é algo predeterminado mas depende da ocasião momentânea da corda, quem está participando e das relações pessoais entre os percussionistas. Nada a ver com os sambas enredos das Escolas de Samba que através de inúmeros ensaios, fazem da repetição e homogeneidade no tocar a estratégia primeira para marcar sua presença rítmica nos desfiles.

Após as visitas noturnas à casa, buscava perseguir os espaços públicos frequentados pela rede e visitava alguns bares da cidade onde neles reencontrava os “de Ansina”, seja porque ali estavam para se divertir ou porque estavam trabalhando, tocando em bandas ou conjuntos musicais de candombe. Desta forma, tive acesso ao mundo musical montevideano e à principal atividade profissional daqueles que conheci em Ansina. Paralelamente, estive atenta às reportagens de rádios e televisões locais que divulgavam a cultura do candombe e, novamente, neles reencontrei os “de Ansina” e os outros Tambores.

No decorrer do ano, busquei junto às bibliotecas da universidade e da municipalidade, a bibliografia histórica e sociológica já existente sobre o tema para contextualizar o espaço social que circunscreve o campo de investigação, a cultura afro-uruguaia. Nas obras clássicas de Pereda Valdés (1965), Isidoro de María (1968;1976), Vicente Rossi (1958), Ruben Carámbula (1952; 1966; 1995) e Carvalho-Neto (1961; 1967a; 1967b) encontrei as representações sobre a população afro-uruguaia, a cultura expressiva do candombe e as resignificações que foram adquirindo ao longo do tempo. Estes autores produziram seus textos em épocas distintas - final do século XIX até metade do XX³ - mas, guardadas as especificidades, são trabalhos filiados aos paradigmas da Escola Culturalista norte-americana e latino-americana - a teoria dos sincretismos, da aculturação, e transculturação do cubano Fernando Ortiz. Tais estudos expressam a preocupação de descrever os rituais de candombe nos mínimos detalhes, posto que, crêem estes autores, esta era uma cultura em desaparecimento. Ao buscar esta literatura preocupei-me em reconhecer a formação de um imaginário que cerca o negro e o candombe na cidade. Ainda sobre o

³ As edições trabalhadas nesta tese são republicações. Na maioria, não especificam a data da primeira edição.

percurso histórico e cultural do candombe encontrei nas pesquisas contemporâneas de Barrán (1991), Alfaro (1998), Chirimini (2000), Ferreira (1997;1999) e Orbán (2000) as bases do conhecimento já construído sobre o assunto. Em especial, as obras de Chirimini - que *é de Ansina* - e as do antropólogo Luis Ferreira e do sociólogo Luis Orbán (que fizeram trabalho de campo entre o grupo de Ansina) contribuíram fundamentalmente para construir o conhecimento sobre este grupo.

Nas lojas de discos, e entre as pessoas conhecidas, tive acesso à discografia do candombe; muitos dos percussionistas de Ansina já gravaram individualmente, como “corda de Ansina” ou participaram com suas bandas em trabalhos de outros artistas uruguaios. Coletei também trabalhos videográficos sobre o candombe: filmes, gravações de desfiles de rua e programas e entrevistas de televisão. Realizei gravações - em fitas cassetes - de uma “saída” dos Tambores de Ansina, algumas conversas na calçada e cantorias noturnas na casa.

Terminado o período carnavalesco, mantive as interações cotidianas na casa e dei início às conversas informais com as pessoas que havia conhecido. Na metade do ano, iniciei as entrevistas formais, no sentido de serem eventos marcados, e semi-dirigidas; alguns poucos resistiram e nunca consegui formalizá-las enquanto tal, embora sempre se mostrassem disponíveis às conversas cotidianas. Muitos gostaram da idéia de “dar reportagens” e, para entrevistá-los, entrei na casa de Gustavo, visitei suas residências ou os locais de trabalho. Das 38 entrevistas realizadas (abertas e histórias de vida), 35 foram gravadas em áudio.

Durante todo o trabalho de campo realizei fotografias, principalmente durante o carnaval. Em janeiro de 2000, no início do trabalho de campo sistemático, recebi a colaboração do bolsista Rafael Devos, ligado ao projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais desenvolvido no PPGAS/UFRGS, que viajou à Montevideo para colaborar nesta tarefa de realizar fotografias do grupo. O resultado desta sua excelente produção fotográfica compôs uma Exposição Fotográfica realizada em Montevideo em junho de 2000 e está inserida neste trabalho de tese. Do carnaval de 1998 até o final do ano de 2000, foram realizadas cerca de 1200 fotografias do grupo.

A realização de fotografias - fosse em momentos de performance carnavalesca ou cotidianos - obteve consentimento e até mesmo entusiasmo. Gostavam de ser fotografados e centenas de cópias foram retribuídas a eles. A gravação dos Tambores também os agradou e foram devolvidas cópias dos cassetes gravados. Já a gravação - por duas vezes - das conversas na calçada foram negociadas, dispuseram-se a gravar mas não esqueceram por nenhum momento o que estava sendo feito, revelando um certo desconforto e restringindo a comunicação - geralmente caracterizada pela espontaneidade dos diálogos, improvisações, jogos de palavras e descontração nas interações. Como alerta Vagner Silva (Silva, 2000:61), a utilização de técnicas de investigação não é uma decisão apenas do antropólogo mas será sempre negociada com seus interlocutores e dependerá das representações que eles possuem sobre estas técnicas.

À chamada observação participante direta, definiria minha relação com o grupo como

uma situação de observação interativa. A convivência e interação cotidiana foi a chave que permitiu esta etnografia. Mais que participar, quem estava na roda de conversa na calçada estava interagindo, e neste sentido constituindo-se enquanto sujeito da ação que ali desenrolava-se. Este longo período de contato por vezes tornou-se conflitivo assim como criou momentos de forte afetividade. A experiência foi de imersão total em campo, buscando impregnar-me, contínua e lentamente, pela cultura do grupo.

Estas situações de interação foram minuciosamente transcritas para os diários de campo, assim como as entrevistas não gravadas e outras falas que se inserem na situação de encontro etnográfico. Coletei relatos orais como piadas e casos narrados; fiz estudos de redes de relações de parentesco e afinidade; busquei dados demográficos, estatísticos e históricos e outras bibliografias já existentes sobre o tema; procurei mapas, fotografias pessoais e outros elementos visuais ou sonoros; pesquisei na internet, reportagens, artigos e notícias sobre o carnaval das comparsas e o candombe.

Utilizo, afora as fotografias produzidas por mim e Rafael, outras imagens: gravuras de artistas uruguaios renomados, fotografias de época coletadas em jornais ou livros, reportagens de jornal, desenhos gráficos, folders, e outras tantas imagens que contribuem na construção do conhecimento desta cultura. Busco pensar através das imagens e não sobre elas, acionando uma razão sensível e não cartesiana; a imagem sempre revela algo que não está ali, está sempre evocando.

Permaneci em Montevideo até dezembro de 2000. Retornei por quatro dias em fevereiro de 2001 para ver Sinfonía de Ansina nas *llamadas*. Neste ano, pela primeira vez, as competições no *Teatro de Verano* foram transmitidas ao vivo, via rádio CX 42, pela internet. Acompanhei as transmissões e recebi os boletins enviados pela rede aos usuários deste serviço; desta forma tive acesso a dados completos sobre as três competições de carnaval em 2001 e nos anos subsequentes.

No final do trabalho de campo, quando retornei ao Brasil, tinha consciência que havia conhecido muita “gente de Ansina” mas me surpreendi ao reler os cinco cadernos de campo. Havia conhecido e conversado em profundidade com 257 pessoas entre as mais de 500 que conheci através de Sinfonía de Ansina, seus Tambores ou na casa de Gustavo.



Os caminhos da escrita

“In an ethnography of the outside, that objective field to which most ethnographers are still grounded, social and cultural ‘structures’ are the central concern. Not people. In an anthropology of the inside, how people fashion such

'structures', how they manipulate, manage or are controlled by them, become the focus. It is a dramatic relationship, involving people in dialogue with themselves, other people, the things and events which give order and meaning to everyday life. Even where there is no insufficiency of material or social resources, how people feel about things, events, other people, themselves, carries a great deal of power in the transactions that comprise everyday living. This makes the affective world, 'The world of feeling, imagination, and intuition' (Armstrong 1974), an extremely important gateway to ethnographic understanding, if we will know people the way they experience themselves. In an ethnography of the inside, the ethnographer cannot be hero." (Stewart, 1989:13).

Apesar de já haver um acúmulo histórico significativo de uma literatura folclorística, acadêmica e semi-acadêmica sobre as comparsas uruguaias, este é um carnaval ainda desconhecido para a maioria dos não-uruguaios; ao contrário do caso brasileiro, que é um carnaval conhecido internacionalmente e sobre o qual muito já se produziu bibliograficamente. Percebo agora, ao escrever sobre as comparsas uruguaias, como foi tranquilo anunciar, em minha dissertação de mestrado, que tinha como objeto de estudo o carnaval e cotidiano de uma Escola de Samba. O leitor, brasileiro ou não, é imediatamente invadido por imagens mentais sobre o "o maior espetáculo da terra": Rio de Janeiro, sua conexão com a cultura afro-brasileira, imagens televisivas, mulatas, samba, luxo, grandiosidade, carros alegóricos. Muito já se falou, se vê e se escreve sobre o carnaval brasileiro.

Esta etnografia que agora apresento e que tem como objeto de pesquisa o carnaval afro-uruguaio realizado pelas *Comparsas de Negros y Lubolos* traz o desafio de escrever sobre algo que, possivelmente, o leitor brasileiro não tenha nenhuma imagem prévia. Para conhecê-lo, o leitor, será cercado por outras imagens associadas a este carnaval. É o mundo do *candombe*, dos *Tambores* (evento), dos *tambores* (sujeito que toca o tambor), e de tambores (o instrumento); dos cortiços chamados *conventillos*, do desfile de *llamadas* e do *Teatro de Verano*, de *escoberos*, *mamas viejas* e *gramilleros*, uma profusão de imagens, símbolos e personagens que dão significado e sentido ao carnaval das comparsas.

O caminho que escolhi para realizar esta tarefa mostrou-se um desafio. Decidi, em um primeiro momento, suprir o leitor com as informações sobre a chamada tradição dos tambores de candombe e o carnaval montevideano, tentando, desta forma, invadí-lo com estas imagens que dão sentido ao objeto desta pesquisa. Busquei mapear como se constitui o carnaval uruguaio contemporâneo, as diferentes agremiações e competições envolvidas, os modelos de celebração

carnavalesca para então apresentar o carnaval das comparsas, especificamente o de Sinfonia de Ansina, universo de pesquisa que privilegio. Para tal, mergulhei nos dados coletados na literatura acadêmica, nos jornais uruguaios e nas observações-interações de campo, tanto do carnaval realizado quanto do cotidiano dos sujeitos do grupo.

Apresento a etnografia através de uma escrita anunciada sob a forma de *historietas*. Defino *historietas* como uma forma narrativa compacta, que pretende condensar os pontos de tensão encontrados na experiência etnográfica junto a *gente de Ansina*. O diminutivo *eta* não deve ser entendido como algo pejorativo, uma história apequenada, encolhida ou diminuta; antes, quer sugerir a idéia de concisão. Sem reduzir ou resumir situações do encontro etnográfico, pretendi adensar, tornar mais espessa essa experiência, impregnando o leitor de forma sintética. As *historietas* compõem a trama etnográfica cujo enredo não linear pretende, através de uma narrativa ensaística, recriar os pontos de tensão observados no encontro etnográfico.

O debate contemporâneo no campo antropológico sobre a questão da textualização reinaugura a polêmica questão de fundo - objetividade/subjetividade no método etnográfico. Diferentes abordagens teóricas e analíticas resultam em diferentes estilos de escrita antropológica; da objetividade e neutralidade metodológica proposta por Durkheim que não deixava lugar às impressões subjetivas e às observações pessoais, à proposta interpretativa de Geertz, que valoriza a experiência etnográfica e o trabalho artesanal das etnografias, encontrando, contemporaneamente a discussão sobre novas narrativas antropológicas, desenvolvida por Marcus e Cushman, Clifford, Tyler, Dan Rose, Stewart, entre outros. Estes autores propõem novos paradigmas para pensar os textos etnográficos e os seus contextos nas suas discontinuidades que impelem à novas formações discursivas, para tal apoiando-se nas discussões da teoria literária, análise de discurso, semiótica, hermenêutica e fenomenologia. Clifford (1998:20) chama a atenção que “os atuais estilos de descrição cultural são historicamente limitados e estão vivendo importantes metamorfoses”; nesse sentido, a ciência etnográfica está participando do debate político-epistemológico sobre a escrita e a representação da alteridade, preocupando-se com o estilo narrativo, a explicitação da composição do etnográfico com o estético e introduzindo reflexões teórico-metodológicas sobre a posição do antropólogo como autor/autoridade.

No Brasil, estas questões referentes à textualização e à autoridade etnográfica foram discutidas recentemente por José Jorge de Carvalho (2001:107) ao posicionar-se a favor de uma “etnografia pós-colonial voltada para a narração das vozes subalternas”. O autor assinala que a antropologia brasileira que alinha-se com a discussão dos pós-modernos americanos vem privilegiando mais o debate da subjetividade e da presença do autor no texto, dialogando com os nativos e consigo mesmo, do que à crítica ao modelo de autoridade do/a antropólogo/a. Sob este ponto de vista, Carvalho reconhece que há uma tendência para a realização de textos altamente criativos, porém chama a atenção para a necessidade de uma maior discussão em torno do debate epistemológico da reflexividade e da autoridade em campo.

De forma simplificada pode-se contrapor dois estilos etnográficos, modelos opostos de estrutura narrativa ao longo da história da antropologia: as etnografias realistas (representativa da ciência moderna) e as etnografias pós-modernas (“pomo”), defensoras de uma textualização poética-literária.

Stephen Tyler (1987) critica as “etnografias realistas” por suas descrições factuais e sua percepção de cultura como espelho da realidade social. Segundo o autor, são etnografias que negam a intertextualidade com suas descrições objetivas de objetos naturalizados, constituindo-se enquanto retóricas das descrições distanciadas, das abstrações generalizantes que anulam a voz nativa. Alia-se a Marcus (1991) e seus pares na busca de inovações da escrita etnográfica compreendendo que a descrição da cultura deve se dar ao nível da experiência. O discurso do mundo moderno passa a ser o da evocação e a etnografia pós-moderna mais do que representar ou apresentar, deverá evocar.

Stewart (1989:1), por sua vez, critica as “etnografias ortodoxas” que se esforçam para compreender o “outro” de uma forma objetiva - onde a subjetividade e a emoção são ignoradas ou minimizadas ao extremo - construindo etnografias “conscientemente despersonalizadas”. Considera que, apesar das barreiras acadêmicas para uma escrita que poderia ser caracterizada como literária, os etnógrafos não abandonaram a intenção de buscar uma “escrita imaginativa”, integrando a estrutura emocional da sociedade ao domínio antropológico. Defende que o antropólogo traga para o texto etnográfico uma maior experiência íntima do campo, falas diretas (diálogos), múltiplos pontos de vista, integrando o trabalho literário ao etnográfico. A “escrita imaginativa” envolve modificações drásticas em detalhes significativos na modelagem da escrita, para Stewart ela encontra-se em algum lugar entre a etnografia objetiva e a literatura imaginativa. Apoiando-se em De Certeau e Tyler enfatiza que o objetivo textual deveria ser o de “evocar” a experiência mais do que “representá-la”, mostrando-se favorável à “ficção etnográfica”:

“(…) This does not mean that the composition has to follow from totally invented, or fantastic, situations (...) Invention is an important facet of imaginative writing; but not everything about the imaginative work has to be - nor indeed can be - invented. In fact, much of the substratum of fiction is never invented, but is simply based on the writer's reserve of acquired experience.” (Stewart:1989:12)

Geertz (1978) assinala que a análise antropológica sempre se trata de uma interpretação do autor, sendo uma construção de distinta ordem, ela não é o próprio fato estudado, mas uma reconstrução possível deste fato, possibilidade orientada pelas subjetividades do autor e dos atores em questão e, nesse sentido, a posição do investigador é parte constitutiva desta reconstrução. A discussão do “antropólogo como autor” (1989) e seu ofício de ser um intérprete

da interpretação de outros, introduz o debate sobre a autoria/autoridade do antropólogo. Geertz sugere que os antropólogos estão em algum lugar entre os dois tipos de discursividade, como “autor-escritor”⁴, dividem-se entre o desejo de construir sedutoras estruturas verbais ao mesmo tempo que desejam comunicar fatos e idéias. O discurso antropológico acaba seguindo como um discurso oscilante, híbrido entre ambos. Maria Elizabeth Lucas (1998) comenta a noção de “ficção antropológica” proposta por Geertz (1989) nos seguintes termos:

“o relato não no sentido de farsa, mas de recriação da vivência única, pessoal, irrepetível do trabalho de campo através tanto dos filtros analíticos propiciados pelas escolhas teóricas quanto pelos recursos da retórica narrativa e da modelagem final do texto (...) o texto final não é um espelho da realidade tal e qual observada/sentida mas sim um tipo-ideal composto pelos recursos estético-discursivos do analista” (Lucas, 1998:3).

A procura, pelo antropólogo, de novas formas narrativas para expressar a experiência etnográfica - nascida do encontro com o “outro” - tem se mostrado uma preocupação atual, confrontando de forma imprescindível a antropologia com a literatura. As etnografias “pomo”, mais que nada estão preocupadas com a questão da qualidade literária e estética dos textos, trazendo a poética para dentro de uma discussão conceitual e analítica. Buscam romper com a linearidade da composição textual aproximando-a de uma escrita inventiva dos dados coletados em campo. A preocupação com a narração dos eventos de campo através de uma transcrição poética, segundo Lucas (1998), “não busca uma equivalência palavra-palavra e sim transpor o processo poético (ou estético) de um universo linguístico-semântico a outro”. A tarefa de textualização, portanto, exige decisões narrativas do pesquisador:

“serão cruciais não só para qualificar o seu trabalho analítico, mas também para desvelar os significados sensíveis, humanos, emocionais, estéticos, da experiência intersubjetiva apre(e)ndida nos fluxos e refluxos do campo.” (Lucas, 1998:5)

A questão que para além da observação, os sentidos e a afetividade do antropólogo devem

⁴ Geertz em *Authors and Writers* de 1982, recupera, através de Barthes, a distinção entre “autor” e “escritor”: “Barthes aborda esta misma cuestión distinguiendo entre ‘autor’ y ‘escritor’ (y, en otro lugar, entre ‘obra’, que es lo que un ‘autor’ produce, y ‘texto’, que es lo que el ‘escritor’ hace). El autor, dice, ejecuta una función; el escritor, una actividad. El autor tiene una cierta función sacerdotal (lo compara con el hechicero de Mauss); el escritor tiene que ver con el clérigo medieval. Para el autor, ‘escribir’ es un verbo intransitivo: ‘es alguien que transforma de manera radical el *por qué* de las cosas en un *cómo escribir*’. Para el escritor, en cambio, ‘escribir’ es un verbo transitivo: escribe *algo*. Plantea una meta (para evidenciar, explicar, instruir) para la que el lenguaje es sólo un medio; para él el lenguaje sostiene una *praxis*, no la constituye lo restituye a su naturaleza de instrumento de comunicación, de vehículo del ‘pensamiento’” (Geertz, 1989:28-29).

ser incluídos como estratégias de pesquisa, é endossado por Jackson:

“(...) our understanding of others can only proceed from within our own experience, and this experience involves our personalities and histories as much as our field research” (1989:17).

A antropologia pós-moderna propõe uma ruptura com as regras do realismo etnográfico e a construção de narrativas movidas por personagens em contextos dialógicos e interativos. A dialogicidade, o registro diferencial para as várias vozes em campo, é defendida por Barz (1997) para o qual a etnografia deve trazer “música, vozes, textos e experiências em diálogo”. Estes diferentes textos inter cruzados conformarão a etnografia como um hipertexto com coerência retórica e estratégias literárias. Sugere que a etnografia introduza as sequências e os confrontos dialógicos entre etnógrafo e grupo pesquisado - incluindo assim a afetividade e os conflitos envolvidos - no texto etnográfico, expondo desta forma o caráter negociado e não pré-estabelecido deste encontro. Nessa proposta, a escrita etnográfica deverá explicitar não apenas o que nós conhecemos em campo mas também o processo que nos levou a conhecer o que conhecemos. Ao trazer a dialogicidade para o texto etnográfico, restaurando a cena - com elementos ficcionais ou não - diminui-se a distância entre a experiência (cognitiva, sensorial e afetiva) em campo e a escrita sobre ela.

George Marcus (1991) defende o estudo dos significados e implicações de um “multi-sited fieldwork [e] multi-sited research imaginary”, sugerindo que as etnografias devem estar sustentadas em diferentes espaços e locais de encontro do grupo em perspectiva. Para tal aponta estratégias de campo - e suas conexões com a forma dada à escrita etnográfica - para perceber as pessoas pesquisadas em seus múltiplos locais de ação e interação. Apresenta sua preocupação com a construção dos sujeitos em uma “modernist ethnography” indicando quais seriam as alterações tanto no enquadramento do observado quanto do observador. O “observado” deverá ser redefinido: será necessário problematizar a questão do espaço e romper com o conceito de comunidade típica das etnografias realistas; de igual forma, o tempo deverá ser debatido no sentido de romper com o conceito de história destas mesmas etnografias. Marcus lembra ainda a necessidade de problematizar a perspectiva/voz do observado, rompendo então com o conceito de estrutura da etnografia realista. Mas não basta apenas isso, o “observador” também terá que ser “outro”, “refeito”. A redefinição do observador deverá estar voltada para a dinâmica da construção da identidade do antropólogo em relação à sua prática etnográfica.

As propostas pós-modernas de escritura etnográfica apontam uma série significativa de estratégias para a construção textual. Para Barz (1997) o modelo linear e não reflexivo com suas fronteiras bem demarcadas entre a pesquisa de campo (experiência), as notas de campo (reflexão) e a etnografia (interpretação), impõe um movimento linear e irretornável ao momento anterior

ou fatalmente progressivo para o momento posterior. O autor propõe então que as notas de campo atuem como um “fulcrum”, apoiando a experiência e a interpretação, pois a interpretação não é o final de um processo e a etnografia torna-se muito mais interativa. O movimento das notas de campo para a escritura da etnografia também é discutido por Emerson *et al.* (1995), que enfatizam o processo de construção envolvido na escrita:

“Through his choice of words and method of organization, a writer presents a version of the world. As a selective and creative activity, writing always functions more as a filter than a mirror reflecting the ‘reality’ of events.” (1995:66)

Emerson, Fretz e Shaw criticam as “etnografias realistas” e o caráter impessoal da sua conduta. Apóiam as etnografias recentes que utilizam-se das convenções estilísticas e literárias para construir seu texto. Propõem que se escreva etnografias como “narrative tales”, no sentido de crônicas, contos extraídos das notas de campo. Construída através de “narrativas temáticas”⁵ usa as notas de campo não como exemplos ou ilustrações mas como blocos estruturados para construir e contar o relato em primeiro lugar, desta forma, a idéia central estaria fora do processo de ordenação e seleção dos extratos de campo. Propõem “estratégias” de produção etnográfica apresentando algumas “tecnologias de suporte” para auxiliar na criação textual tais como: descrição (de cenas, objetos, cenários, objetos, pessoas e ações); diálogos; caracterização dos personagens envolvidos na trama etnográfica e as interconexões entre os eventos presentes na experiência etnográfica. A construção desta trama etnográfica rejeita clichês, estereótipos ou generalizações abstratas. Emerson *et al* apresentam três opções de organização da escrita etnográfica: *sketches* (fragmentos de cenas) e outras duas formas de narrativas: *episodes* (um tipo de resumo de ações e interações organizadas no tempo) e os *fieldnotes tales* (contos e narrativas de campo); como estratégias de análise sugerem apartes e comentários.

Margot Ely *et al* (1997) de igual modo, dedicam sua preocupação para as formas, planos e artifícios retóricos que podem configurar significado na escrita. Defendem a idéia de que a forma da escrita afeta seu significado; ou seja, a forma ajuda a moldar o significado. Propõem técnicas para descrever e enfatizar os significados dos agentes da representação e evocação, expondo ferramentas literárias e artifícios narrativos que podem ser utilizados em pesquisas qualitativas. Evitam separar dicotomicamente a “escrita convencional” de uma “não convencional”, defendendo a justaposição das conhecidas estratégias narrativas com as inovações na escrita, de forma que

⁵ “This story is analytically thematized, but often in relatively loose ways; it is also fieldnote-centered, that is, constructed out of a series of thematically organized units of fieldnote excerpts and analytic commentary (...) Thematics narratives (...) include writing out initial statements of analytic themes, then selecting, explicating, sequencing and editing fieldnote excerpts in order to build up a serie of thematically organized units of excerpts and analytic commentary” (Emerson *et al.*, 1995:171).

experiência e significado sejam reconstruídos dentro do texto. A sugestão para que os leitores participem da experiência figurada pela narrativa, é proposta através de diferentes artifícios narrativos: *anecdotes* (uma exposição breve e humorosa de eventos significativos), *vignettes (sketches*, “retratos breves”, reestruturação de dimensões complexas depois de uma série de observações e discussões), *layered stories* (estórias organizadas de forma estratificada, justaposta com fragmentos de informação que potencializam a multivocalidade), *“pastiche and other quiltings”* (gêneros narrativos ou eventos diversos amalgamados, instâncias paradoxais justapostas⁶), *drama* (conversações, ações que acompanham ou dramatizam eventos), *poetry* (aproveitamento literal ou não de estruturas deste gênero literário).

Apresento a etnografia sob a forma de Historietas. A escolha desta forma e estilo narrativo sofre a influência da literatura antropológica reflexiva que discute a inserção do antropólogo em campo, as negociações envolvidas, as questões de autoridade, os impasses éticos implicados e a própria construção do texto etnográfico⁷. Entre os antropólogos ditos “reflexivos” ou “pós-interpretativos”, configura-se a idéia de que o resultado da pesquisa não reflete apenas o trabalho de observação mas, acima de tudo um diálogo, uma negociação de pontos de vista. A perspectiva dialógica torna imprescindível a contextualização e, a ausência de diálogo assinalaria a subordinação da participação à observação. Em especial, na literatura antropológica brasileira cito a obra de Hélio Silva, “Travesti, a invenção do feminino” (1993) como modelo inspirador de uma opção pela narrativa poética. De forma sedutora sua trama narrativa nos transporta para dentro do encontro etnográfico pleno de humanidade, o antropólogo e o sujeito/comunidade pesquisada tornam-se os personagens de uma ação e os caminhos e referenciais teórico-metodológicos utilizados vem reforçar o debate do encontro intersubjetivo envolvido na pesquisa.

Tais historietas, fragmentos da experiência etnográfica, por vezes fragmentos temáticos sobre as situações vividas ou construídas analiticamente, foram organizadas de forma que façam sentido separadamente mas, principalmente, se interconectadas como todo. Um todo provisório, inacabado e aberto ao leitor. Vagner Silva (2000) chama a atenção para a importância atribuída ao trabalho de campo - o método etnográfico - na antropologia mas, como a escrita etnográfica mostra-se limpa deste encontro, escondendo-o da redação final e com isso buscando uma objetividade na descrição do outro e o desaparecimento dos diálogos em campo. Optei por textualizar o processo de conhecimento, os diferentes e tortuosos caminhos em campo -

⁶ Em última instância, estes autores propõem a combinação destas diferentes formas narrativas dentro do pastiche: “(...) Other versions of pastiche rely on multiple forms in combination - vignettes, theoretical constructs, first-person accounts, layered stories, plays, poetry, autobiography, biographical data, allegories, diaries, parodies, songs, picture strips and their narratives, direct quotes, multivoice accounts, collage, and the researcher’s own stories and musings - all important means through which pastiche may be composed. The forms selected may reflect various states of mind (interior monologue combined with dialogue); relate events (narrative); capture images, sounds, or rhythms (poem); or emphasize conversation (dramatic scenes). Each medium of telling makes reference to a different way of knowing or coming to know that adds to the fabric of total meaning” (Ely et al., 1997:97).

⁷ Nesta escolha, importante lembrar o “Tópico especial: Escrita Etnográfica”, disciplina oferecida pelo PPGAS/UFRGS no semestre 2001/2, sob a orientação da Prof. Dra. Maria Elizabeth Lucas. Este seminário trazia por objetivo a discussão sobre o reconhecimento, sistematização e emprego de recursos retóricos apropriados à performance do texto etnográfico.

compreendendo-o de forma mais abrangente do que o estar lá, abarcando o antes e depois da experiência concreta, envolvendo todas as etapas entre a construção deste projeto e a sua textualização.

As historietas etnográficas que apresento pretendem concentrar as experiências de campo através de narrativas não lineares que buscam retratar as tensões temporais e espaciais vividas pelos sujeitos investigados; é a experiência etnográfica sendo traduzida para o leitor em contáguas. Cada historieta tem a intenção de reconstruir imagens⁸ que encontrei em campo e que se mostraram categorias importantes para compreender o carnaval das comparsas e o momento que hoje vive a comparsa *Sinfonía de Ansiná*. São fragmentos/imagens de situações vividas ou trazidas da História. No que pese a oposição palavra oral e escritura, busco aproximá-las através do artifício de reproduzir diálogos, recriando o ambiente e as relações intersubjetivas e de autoridade envolvidas no momento etnográfico. Mais que nada busco valorizar o interacionismo entre os atores. Em especial, sigo as orientações de Lucas (1998) quando chama a atenção para a triangulação da recriação interpretativa da experiência de campo: interação, observação participante e dados coletados (notas de campo, diário de campo, entrevistas, fotos, etc) e a necessidade de incorporar a discussão da dialogicidade em campo na escritura etnográfica; a quebra da voz em *off* do pesquisador pelo contraponto de situações e sujeitos sociais em pleno estado interativo, no tempo e no espaço. Lucas propõe a articulação de três planos na composição narrativa: o “plano pictórico” (descrição do cenário), o “plano cênico” (atores e sua movimentação no *setting*) e o “plano das ações” (trama empírico-reflexiva da etnografia) com o seu cruzamento na estruturação narrativa quanto a forma (*design* organizacional), o conteúdo (seletividade teórico-empírica) e o estilo (estética da comunicação escrita).

“Destes encaixes creio que dependerá boa dose do sucesso da exposição das tensões, ambivalências, hesitações e emoções em campo, transcritas dialogicamente em texto, sem o quê a comunicação do vivido e apreendido pode se desvanecer sob o peso de convenções de cientificidade que não fazem jus ao método etnográfico.” (Lucas,1998:11)

Através das historietas, busquei representar o mundo particular estudado sem perder o estilo performático das interações, os eventos vividos, como performances compartilhadas. Ao trazer para a estética do texto a experiência do trabalho de campo performático a intenção foi enfatizar os fluxos dos relacionamentos sociais no espaço e tempo observados. Para Barz (1997:3),

⁸ Importante citar, neste sentido, as imagens-texto contidas na obra “Rua de Mão Única” de Walter Benjamin (1995) e as montagens textuais de Michael Taussig (1993) que elevam os padrões estéticos do texto acadêmico. Busco na experiência percorrida por estes autores, os artifícios retóricos utilizados (construção de personagens, situações densas, etc) não no intento de reproduzir seus padrões estéticos mas sim encontrar, nos elementos técnicos utilizados e nas soluções textuais apresentadas, possibilidades de romper com o modelo canônico.

performance “não é o que eles fazem e nós observamos, nós estamos juntos engajados nisso”. Sob este ponto de vista: porque a pesquisa de campo é performatizada, o período da escritura etnográfica torna-se o momento de reformatizar a pesquisa de campo.

O texto etnográfico apresentado pretende-se um ensaio e não uma obra conclusiva. Tentei buscar não só a densidade etnográfica - como nos sugere Geertz -, os dilemas da presença em campo, da autoridade do autor desafiada pelos interlocutores todo o tempo, mas também a criatividade no arranjo do material etnográfico. A ideia de não repudiar os detalhes secundários, as particularidades insignificantes, não negligenciando os pormenores mas buscando os indícios imperceptíveis, teve por intenção penetrar nas coisas concretas através de caminhos pouco notados, detritos ou refugos da nossa observação cotidiana. Os dados marginais são reveladores de uma cultura, são pistas para captar, são indícios, capazes de remontar uma realidade complexa, esta não experimentável senão através da sequência narrativa dada pelo etnógrafo. Atenta para os lapsos, ênfases, repetições, entonações, silêncios, evasivas, pausas, inflexões, tratei de observar e incluir no texto etnográfico a comunicação não-verbal.

Com as historietas etnográficas que apresento, pretendo aproximar o leitor à vivência em campo que conteve sempre encontros fragmentados: a grande rotatividade de personagens na casa, nas “saídas de Tambores” e na própria comparsa, determinou a dinamicidade e circularidade das relações em campo; a cada noite conhecia diferentes pessoas e reconstruía minha inserção no grupo. Quando ia na casa de Gustavo, respirava fundo ao dobrar a esquina e a ter sob minhas vistas, qualquer coisa poderia acontecer - era o que me diziam -, e cada dia foi um recomeço. É uma etnografia de fragmentos como foi minha estada entre eles, cada dia sendo reconstruído interacionalmente. Pouco a pouco aprendia mais sobre as comparsas, o carnaval, a tradição dos tambores de candombe, a cultura afro-uruguaia e, principalmente, *la gente de Ansina*, as pessoas que frequentavam a casa, os personagens desta etnografia.

Desconfio que o leitor brasileiro, em sua maioria, também pouco conheça deste carnaval e que pouco significa, neste momento, dizer que este trabalho é sobre uma Comparsa de Negros e Lubolos e os Tambores de candombe. Proponho que o leitor, descubra este caminho seguindo as historietas, passo a passo tendo acesso às imagens a ele associadas e preenchendo este espaço desconhecido com imagens que lhe dão sentido.

Muitas das historietas são narrativas breves que contam sobre eventos ou interações específicas, marcando impressões momentâneas, surgem como imagens-texto como, por exemplo, a historieta Tumulto. Algumas situações foram contadas enquanto histórias vividas em um “tempo real”, como “a noite em que Mabel cantou”. Neste caso busquei resgatar o acontecimento, a ação, o evento, os personagens no curso da ação, em pleno estado interativo. As pessoas revelam suas ações e falas no contexto da interação e evitei apresentá-los como indivíduos isolados. Os homens tocavam os tambores, agitados, outros andavam pela casa, entravam e saíam, o vinho era passado de mão em mão e o candombe soava, dominando o ambiente. Foi a noite em

que compreendi que *Sinfonía de Ansina*, com seus oito anos de existência, era a representante de uma linhagem e continha dentro dela outras comparsas, existentes na memória coletiva do grupo. A reconstrução dos diálogos⁹ não foi tarefa fácil, as conversações seguiam adiante trocando ininterruptamente os assuntos tratados e os participantes envolvidos. Optei por recriar pequenos - mas pretenciosamente densos - diálogos de campo, em espanhol, para assim aproximar o leitor do ambiente interacional da casa.

Outras historietas foram reconstruídas no tempo de uma escrita que as condensou e lhes deu sentido, como a historieta sobre a “casa de Gustavo”. Precisei de quase três meses para conhecê-la por dentro e, só depois de onze meses, já saindo de campo, subi até o terraço, a famosa *azotea* das casas uruguaias. Muito tempo foi necessário para apreender o significado da casa e o seu pedaço de calçada, um território que concentra a tradição secular dos Tambores de candombe afro-uruguaio. A “historia” da casa condensa este aprendizado, possui uma unidade narrativa e comentários analíticos, tratando-se, portanto, de uma reflexão mais elaborada onde diferentes temporalidades foram evocadas para demarcar a compreensão deste contexto.

Busquei, mais que nada, resgatar a forma poética e risível destes encontros. O riso sempre esteve presente e tornou-se um desafio restaurá-lo na escrita por alguns momentos. Eles estavam em frente à casa, conversando, rindo, *tomando*, interagindo com os que ali chegavam ou passavam momentaneamente. A casa era o centro da rede de relações, “de Ansina”. Para conhecê-la, o caminho mais eficaz mostrou-se sentar-se *en la vereda*, conversar, rir, *tomar* e interagir. Fui alvo de brincadeiras e me atrevi a importuná-los também. Foi entre brincadeiras, onde o riso tecia os jogos de interação, que conheci a história do *candombe*, das *comparsas*, de *Sinfonía de Ansina* e dos *Tambores de Ansina*.

A caracterização dos personagens que compõem a trama etnográfica foi construída ao longo do texto, pouco a pouco, buscando nas suas falas e nas suas interações, as descrições de alguns dos sujeitos do grupo. Tendo obtido consentimento para usar os nomes reais (e as imagens fotográficas), decidi utilizá-los na certeza de que busquei cumprir com meu comprometimento ético em relação ao grupo pesquisado.

A difícil decisão sobre a voz narrativa a utilizar, primeira ou terceira pessoa, acabou por priorizar o uso da primeira pessoa nas historietas tipo “anedotas” ou vinhetas, que apresentam um tom poético e dialógico. O uso da terceira pessoa aparece nas descrições mais objetivas quando priorizo uma narrativa generalizada, mais descritiva do que uma narração participativa onde há uma performance do encontro etnográfico envolvida.

⁹ Esta questão é discutida por Emerson *et al.*: “Writing up dialogue is more complicated than simply remembering talk or literally replaying every word. People talk in spurts and fragments. They accentuate or even complete a phrase with a gesture, facial expression, or posture. They send complex messages through incongruent, seemingly contradictory and ironic verbal and nonverbal expression as in sarcasm or polite put-downs. Thus ethnographers must record the meanings they infer from the bodily expression accompanying words - gesture, movement, facial expression, tone of voice. Furthermore, people do not take turns smoothly in conversations: they interrupt each other, overlap words, talk simultaneously, and respond with ongoing comments and murmurs.” (Emerson et al., 1995:75-6).

O leitor identificará muitos espanholismos na escrita, inevitáveis, *por supuesto*. Optei por conservar a grafia espanhola para algumas palavras ou expressões, assim, evitando traduzí-las, penso resgatar o “teor” contido no texto original (Benjamin, 1994)¹⁰. Por exemplo, mantive a expressão *la gente de Ansina* e, quando traduzida, busquei manter seu significado a despeito de uma tradução literal, no caso “os de Ansina”. Outras palavras como a tão escutada *joder* - ou sua expressão usual: *No jodas!!* - que no dicionário é apontada como significando, “foder, irritar, encher a paciência” optei por deixar em aberto a tradução, indicando em cada situação utilizada, o significado; genericamente a associei às coloquiais expressões “encher o saco”, “pegar no pé”, posto que é uma gíria, um *lunfardo*. Por outro lado, o teor da fala também necessita da pronúncia para construir os significados. Incluo em rodapé algumas pronúncias uruguaias para determinadas palavras. Permanece, entretanto, o limite da sensibilização auditiva imposta pelo texto escrito: como recriar o tom dos bordões *de la gente*, como o atrevido: “*Que te importa?!*”.

A montagem textual contou com a inserção de imagens fotográficas e outras imagens gráficas e pictóricas. A costura da imagem no texto - e não como adendo ou anexo - está em consonância com o campo de conhecimento da antropologia visual¹¹ trazendo a discussão sobre o lugar da imagem no discurso antropológico: nem ilustrar, nem explicar mas provocar a reflexão. A linguagem do “discurso” - através do suporte da escrita - e a “mensagem da imagem” - através do suporte da imagem - constituem-se, de forma complementar, em poderes de apreensão da realidade, revelando os homens e as sociedades (Samain, 1995). Ana Luiza Carvalho da Rocha chama a atenção que a narrativa etnográfica em sintonia com o pensamento imagético “adquire maior competência no entendimento da estética que rege a dramática das diversas formas de vida social” (1995:85).

A utilização do recurso da imagem para a construção do conhecimento envolveu todos os momentos da experiência antropológica. Como instrumento de pesquisa na produção, documentação e registro de dados etnográficos, as fotografias atuaram também como um instrumento de memória para a pesquisadora, frente a inúmeros eventos e pessoas envolvidas. As fotografias, neste sentido reconstruíam fragmentos do vivido, recompondo a experiência etnográfica. Como estratégia de interlocução - e contradom - as fotos tornaram-se importante instrumento interativo. Estas imagens subsidiaram a escrita, contribuindo na organização, montagem e reflexão dos dados etnográficos. As fotos colaboram na descrição do contexto de pesquisa mas também dão pistas do “clima”, do “tom” do que está sendo descrito. Por fim, cabe

¹⁰ Para Walter Benjamin as traduções impõem ao texto original um processo violento e quase alienante, “[...] pois a relação do teor com a língua é completamente diferente no original e na tradução. Pois no original eles formam uma certa unidade como a fruta e a casca; enquanto a língua na tradução envolve seu teor como um manto real de amplas dobras. Com efeito, ela significa uma língua mais alta de que ela é e permanece por isso, em relação a seu próprio teor, inadequada, violenta e estrangeira.” (Benjamin, 1994:27).

¹¹ O campo da antropologia visual, a partir dos anos 70 a nível mundial e dos anos 80 no Brasil, traz à tona reflexões suscitadas a partir da incorporação de técnicas audio-visuais no campo da investigação antropológica. Sobre o uso da imagem no texto antropológico Ver Samain (1995). Sobre a experiência do Núcleo de Antropologia Visual - UFRGS Ver Rodolpho *et al* (1995).

salientar sua contribuição como força epistemológica na produção do conhecimento antropológico: a fotografia como discurso antropológico.

A organização das fotografias (sua montagem e construção de sentido) em meio ao texto, a tecitura imagem-texto, seguiu o critério de sua potencialidade comunicativa: nas historietas, as fotografias mais figurativas, contextualizadoras da situação etnográfica narrada. Na parte interpretativa, “construindo sentidos”, optei pelas fotografias esteticamente mais elaboradas: trazendo as imagens mais densas, que provocam o leitor: retratos, belas imagens feitas por Rafael Devos, imagens poéticas que trazem menos a objetivação do dado e mais a reflexividade do olhar envolvido. Estas imagens provocam a exposição dos códigos culturais do grupo para além da visualidade das suas performances, a intenção é trazer à tona as “invisíveis” representações sociais e as visões de mundo, captando os significados e valores do grupo, aquilo que faz sentido.

O plano de concepção da tese segue um ritmo de composição tripartido: o momento de preparação para a etnografia - a Parte I, na qual exponho os objetivos, o universo de pesquisa, a inserção em campo e a discussão sobre a escrita etnográfica - é seguido pela etnografia e sua releitura interpretativa.

A Parte II - Historietas de campo - contém a etnografia propriamente dita apresentada em 113 episódios, peças de um mosaico que fazem sentido separadamente mas que, interligadas, narram sobre *la gente de Ansina*, sua participação no carnaval como a comparsa *Sinfonia de Ansina*, sua formação enquanto *Tambores de Ansina* durante o ano e seu estar no mundo cotidiano, *allá abajo*, na casa de Gustavo, espaço social que abriga esta rede de pertencimento. É o eixo central da tese e que encompassa a tradicional experiência de campo do etnógrafo no projeto antropológico.

A Parte III - Construindo sentidos - está reservada ao trabalho interpretativo, quando retomo a experiência etnográfica para compreender as instâncias performáticas que envolvem a cultura do candombe e, em particular, *la gente de Ansina*. Esta pesquisa privilegia a análise destes três tempos-espacos de forte interação e sociabilidade: o carnaval, as performances de rua durante o ano e as situações cotidianas na casa e calçada da rua Isla de Flores, bairro Palermo, compreendendo-as sob a luz da literatura antropológica da performance, e das questões que tensionam as estratégias de posicionamento da cultura do candombe entre tradição e modernidade.

O Epílogo traz as últimas notícias da tese e “de Ansina”. A tese necessita ser finalizada mas *la gente* segue seu percurso.

PARTE II

HISTORIETAS DE CAMPO

A descoberta

Em novembro de 1997, terminada a I Reunião de Antropologia do Mercosul em Piriápolis no Uruguai, muitos entre nós aproveitaram o fim-de-semana subsequente para conhecer ou visitar Montevideo. Passeávamos pelas ruas da cidade, ríamos do que parecia uma invasão de antropólogos pois a cada esquina encontrávamos pequenos grupos de conhecidos congressistas. Nossas trajetórias se cruzavam, percorríamos os mesmos lugares, os itinerários de qualquer turista na cidade: as pequenas ruas da *Ciudad Vieja*, a grande e central avenida *18 de Julio* e a *rambla* - a moderna avenida que circunda o *Río de la Plata*. Visitamos a feira dominical de *Tristán Narvaja*, Museus e espaços culturais, desfrutamos do cardápio local nos tradicionais bares e restaurantes da zona central de Montevideo. Tudo tinha sabor de descoberta para meus olhos que não conheciam a cidade.

No domingo, um convite inesperado para almoçarmos em uma típica casa de massas. O que se anunciava como o derradeiro passeio na cidade antes do retorno no ônibus da noite, transformou-se em um projeto de doutorado. Nosso anfitrião, um pesquisador uruguaio que há muitos anos trabalha no Brasil, passou cedo pelo hotel para nos buscar propondo um passeio de carro pela cidade. Seguimos por ruas do bairro Sur, próximas à *18 de Julio*. Ele queria nos mostrar as *ruínas de Ansina*.

Dobramos uma esquina e ali estava Ansina, as impactantes ruínas do que outrora havia sido um imenso conglomerado de moradias populares habitadas pelo descendentes afrourugaios. José Luis explicava-nos seu significado cultural enquanto víamos, caminhando pelas ruas próximas, negros montevidéanos. Víamos outra cidade, que nosso olhar de turista desavisado ainda não havia percebido. Uma pequenina rua chamada Ansina, *la calle Ansina*, unia um terreno baldio às ruínas desse imenso edifício do final do século XIX. Antes, explicava-nos, existiam dois quarteirões de edifícios: um foi totalmente destruído - era o terreno baldio que víamos -, o outro apenas parcialmente, e encontrava-se em ruínas.



Im. 1

Era possível reconhecer na arquitetura de Ansina - destruída pelo tempo e pelas máquinas que a derrubaram - a grandiosidade do edifício que abrigou centenas de famílias: o *barrio Ansina*, considerado um território de tambores de candombe. Apesar da destruição dos prédios e da remoção dos seus moradores no final da década de 70, Ansina ainda era o principal ponto de referência da cultura afrouruguaia; ali foram criados os *Tambores de Ansina* que ainda hoje desfilam nas ruas do bairro *Palermo* e *Sur* e, mesmo com a destruição dos prédios, a tradição candombera de Ansina reafirmava-se através da *Comparsa de carnaval Sinfonía de Ansina*. Entre aqueles que estavam envolvidos com o candombe, Ansina era referência máxima: “*son los mejores*

... *son candomberos de verdad*".

As ruas que a circundam tradicionalmente abrigaram o carnaval negro montevidiano e, até os dias atuais, era palco para o carnaval das *Comparsas de Negros y Lubolos*. Carnaval negro em Montevideo?! Surgia assim o interesse em pesquisar este carnaval.

Negros no Uruguai

Falar da presença negra em Montevideo, é falar dos tempos da sua fundação pelos espanhóis (1726) quando esta cidade-porto tornou-se pólo de introdução de escravos no *Río de la Plata*. Navios vindos da África aportavam com a mão-de-obra escrava que iria substituir os índios Tapes (Ferreira 1999:29). A presença escrava no Uruguai, entretanto, é muito anterior à fundação de Montevideo, pesquisas apontam que ocorreu a partir da fundação da cidade de Colonia de Sacramento, em 1680, pelos portugueses.



Im. 2

Procedente da Costa da Guiné, a data exata da chegada do primeiro navio com carregamento em massa de escravos, é motivo de polêmica entre os autores dedicados ao tema¹², mas podemos situá-lo, sem prejuízo histórico, por volta de 1750. Trazidos de uma África multiétnica, os negros que chegaram foram cadastrados e estes documentos revelam a heterogeneidade desta população desterritorializada. Os autores pesquisados concordam com uma concepção que se afasta da visão reducionista de “uma” cultura africana, homogênea e, através dos dados coletados no *Archivo General de La Nación*, apresentam-nos a diversidade de procedência de origem dos grupos étnicos africanos trazidos para o Uruguai como escravos.

O tráfico direto chegava de Senegal, Costa da Guiné, Serra Leoa, Angola e Moçambique, o tráfico indireto, através do Brasil - Rio de Janeiro, Santa Catarina e Bahia - e Buenos Aires. A cultura predominante foi de língua Bantu (Congos, Angolanos, Moçambiques, Benguelas e Luandas) e, minoritariamente, de Sudaneses (Daometanos, grupos de Ardra, Fanti-Achanti, Minas) e Guineos-sudaneses islamizados (Mandingas). Os autores concordam quanto a entrada ilegal de escravos pela fronteira com o Brasil mas, assinalam, esta era uma via de duplo tráfico,

¹² Para Petit Muñoz (1948) e Carvalho Neto (1961) os primeiros escravos chegam em 1741, para Isidoro de María (1976) e Pereda Valdés (1965), entretanto, o tráfico teve início em 1756, data da licença real concedida a um comerciante para introduzir negros escravos em Montevideo. Ferreira (1997) e Chirimini (2000), que não tem o objetivo específico de definir a exatidão histórica deste fato, situam que é a partir de 1750 que passam a ser introduzidos os primeiros escravos através do porto de Montevideo.

pois do Uruguai também saíram negros para o Brasil.

A chegada de navios negreiros no porto de Montevideo era frequente e, ao desembarcarem, os escravos eram depositados “extramuros”, para além das muralhas da *ciudadela*¹³. Em 1778, informa Pereda Valdés (1965:44), a imprensa noticiava sobre tratativas para a construção de um hospital para os escravos recém chegados, desnutridos e enfermos, projeto este que nunca chegou a concretar-se. Neste ano, 20% da população da cidade era composta de negros. Em 1787 começou a funcionar o *Casario de los negros*, edificação construída especialmente para servir de depósito, onde os escravos ficavam em quarentena “para engorde”.

O legado cultural das etnias africanas foi, desta forma, transportado pelo tráfico escravista até o *Rio de la Plata*. Tomás Olivera Chirimini (2000), em seu detalhado trabalho de coleta de dados nos papéis da época, mostra que numa reunião realizada em 1760, quando eclesiastas deliberavam sobre a procissão de Corpus Christi, um morador ofereceu custear, de seu próprio bolso, uma “dança de negros” para compor a festa. As “*fiestas de negros*” sempre estiveram presentes em notas da imprensa e nos documentos oficiais da época através das notícias de permissão ou não.

Os autores concordam em definir o período de 1791-1809 como o auge da introdução de escravos em Montevideo. Na última década do século XVIII, um decreto real concedia a Montevideo o privilégio de ser porto único para a introdução de escravos nas colônias espanholas nesta parte do continente. Este fato provocou o crescimento do tráfico portuário, principalmente através da Companhia de Filipinas, empresa privilegiada na concessão de autorização. Desta forma, Montevideo tornou-se o lugar de venda e compra de escravos para o *Vicereinado do Rio de la Plata*, Chile e Peru. Dados estatísticos apontam o aumento considerável da população negra no Uruguai a partir deste decreto, chegando a 1/3 da população. Para Valdés (1965:45) até 1810 o tráfico negreiro tem seu auge, fruto das facilidades dadas a “certos traficantes” que traziam negros diretamente do Brasil e do desaparecimento parcial do monopólio das companhias escravistas. Após este período, o tráfico começou a declinar. Até o início do século XIX, a população de origem africana, considerando-se “negros e pardos”, estimada em 35% (perspectiva conservadora) a 50% (ou mais, segundo estimativas recentes) da população total Montevideana. Para Pereda Valdés, entretanto, se comparado aos EUA, Brasil e Cuba, o Uruguai recebeu uma “insignificância de negros”, algo em torno de 20 mil “peças”.

Até final do século XVIII, a mão-de-obra escrava em Montevideo atuava, principalmente, na produção de charque mas muitos desempenhavam atividades laborais no porto, como trabalhadores de carga e descarga - ou trabalhadores domésticos. Desde a época colonial, foram levados para o serviço militar; em 1801 dados apontam a existência de “Companhias de pardos e morenos” dentro do exército. Presença esta anunciada entre todos os pesquisadores do tema,

¹³ *Ciudadela*: assim era referida a cidade colonial de Montevideo. Os muros da cidade configuravam proteção e defesa transformando-a em uma espécie de fortaleza.

que revelam sua importância na conquista da independência do Uruguai em 1814, nas fileiras do exército Artiguista e em outras batalhas travadas. Pereda Valdés (1965:49) assinala que “*a maior parte dos soldados de Artigas que foram com ele para o Paraguai eram de ascendência africana*”.

Este autor, entretanto, minimiza os conflitos provocados pela escravidão quando escreve: “*os tratos que recebiam foram bastante mais suportáveis que em outros países da América (...) não creio que entre nós se praticaram os castigos públicos dos escravos*” (1965:118) mas, ele mesmo apresenta dados que o contradizem: em 1832 a imprensa denunciava que um negro “com argola no pescoço e cadeado” foi visto sendo puxado pelas ruas centrais de Montevideo. Este mesmo autor consulta os processos criminais da época, e acaba por afirmar que a delinquência entre negros era “assaz abundante”. Vasculhando as planilhas de entrada dos navios no porto de Montevideo apresenta dados sobre a frequência e o contingente de negros introduzidos como escravos. Detalhista ao extremo, apresenta mapas da cidade e transporta o leitor para a Montevideo colonial. O grande mérito de Pereda Valdés foi o levantamento de dados, nos livros da escravidão, da condição jurídica do negro, apresentando estatísticas populacionais, listagens de procedência e as leis vigentes do tráfico; mas quando pretende informar sobre os “costumes” da cultura negra, seus hábitos cotidianos, casamentos, diversões, não consegue fazê-lo sob a ótica desta cultura, pois suas fontes oficiais não lhe oferecem dados etnográficos e acaba falando dos hábitos e costumes negros através do olhar dos brancos.

Os movimentos que culminaram com a abolição da escravatura uruguaia, na primeira metade do século XIX, coincide com um período de guerras e batalhas. Foram diversas etapas que, lentamente, preparam sua liberdade; proclamações e decretos que definem o Ventre livre, proibição oficial do tráfico e libertação de escravos que participassem das lutas pela Independência. Esta liberdade para todos os “homens úteis” desde que formassem parte do exército teria sido um hábil recurso do governo para retirá-los de seus donos sem que fosse necessário o pagamento de indenizações. Segundo historiadores, após a República instituída em 1828, há um decréscimo significativo da população negra na cidade, oriundo da presença forçada de negros no exército e que, nas guerras civis, atuavam nas primeiras fileiras das tropas como “buchas de canhão”. Além disso, os negros libertos que lutavam no exército uruguaio eram vítimas pela desnutrição, doenças e epidemias o que provocou uma redução, em termos absolutos, da população negra em Montevideo.

Em 1830, a primeira constituição uruguaia anunciava: “ninguém nascerá escravo e está proibido o tráfico e sua introdução na República”. Nesta noite, informa Chirimini “*a morenada celebrou até altas horas da noite*”. Foi justamente nesta época que as “Nações Africanas”, irmandades que representavam as etnias africanas das quais os escravos eram oriundos, passaram a ser notícia da imprensa local, através de suas “danças de negros” e comemorações festivas em 6 de janeiro, Dia de Reis, quando celebravam seus “candombes de Reis”. Ao longo de todo o século

XIX, são inúmeras as referências a estas festividades e aos “candombes de negros” nas “salas das Nações” e ruas do Bairro *Sur*, eventos que, a partir de 1900 quando morrem os últimos negros que foram escravizados, transformam-se inaugurando uma nova “fase” do candombe uruguaio (Chirimini, 2000).

Em 1834, foi criada a primeira “*Escuela de Color*” em Montevideo, fato que por um lado referendava o processo de exclusão social e discriminação sofrida pelo negro mas, por outro, promovia, mesmo que por um caminho segregacionista, o acesso à educação básica a esta gente até então fora tratada como “peças de compra e venda”. A luta contra a invisibilidade social a eles imposta através da sua exclusão aos direitos sociais, conquista um novo espaço a partir das últimas décadas do século XIX, através da criação de uma imprensa feita e dedicada à coletividade negra. Os periódicos *La Conservación* (1872), *La Propaganda* (1893), *Ecos del Porvenir* (1901), *La Verdad* (1911), *La Vanguardia* (1929), embora não sobrevivam por longo tempo, inauguram um importante espaço de expressividade negra, um campo de produção de discurso social que tem por objetivo não só elevar o nível cultural desta coletividade mas atuar na busca de soluções para a organização social da sua gente. Entre estas publicações, o periódico de mais longa existência, a despeito de interrupções e períodos de inatividade, foi a *Revista Nuestra Raza*, criada em 1917 e publicada até 1950. Seu lema era “*de la raza, por la raza y para la raza*”, e foi responsável por impulsionar a fundação, em 1936, do *Partido Autóctono Negro*, representação política afro-uruguaia que obteve reconhecimento pela Corte Eleitoral no ano seguinte.

Um longo período, definido entre 1825-1852, foi necessário para iniciar e concretizar o processo de abolição da escravatura, e foi, justamente a partir da metade do século XIX que iniciou a chegada de imigrantes europeus. Em 1851, finalizada a *Guerra Grande*, surgiu o problema da difícil inserção do negro na sociedade, a maioria continuaria vinculada aos quartéis, em cujas imediações estavam radicadas suas famílias. Logo viria sua instalação nos cortiços que se formaram nas periferias da cidade. O Estado não criou políticas sociais que garantissem seus direitos de cidadãos livres e, apesar da libertação, permaneceram em duras condições de vida, exaustivo regime de trabalho, desnutrição, doenças, situação então acrescida de baixos salários. No final do século XIX os descendentes de africanos seriam os desocupados, soldados, peões, serviçais domésticos e subempregados.

Esta situação pouco mudou decorrer do século XX. O Estado uruguaio manteve o negro alijado do modelo de identidade ufanista que construiu para seu país: “a Suíça da América”, um discurso que, para se manter viável, deveria reafirmar a imagem de país “branco” e esconder sua população negra (Marcílio, 1982). É impressionante a passagem, transcrita por



Im. 3

Argañaraz (s/d), do livro de Villagrán intitulado *“Estoy orgulloso de mi país”* escrito em 1929, em que torna-se claro este processo de construção de uma imagem nacional a partir da estratégia de invisibilidade social de alguns de seus segmentos:

“Nenhum país da América pode ostentar uma população como a nossa, onde predomina de maneira muito marcada a raça caucásica. Não se vê no Uruguai esse tipo indianizado tão comum nos países do Pacífico; não se vê tampouco o mestiço, como sucede no Brasil, onde constitui mais da metade da população. Tampouco há cafuzos, já que não existem índios, e o cafuzo é o resultado da união de negros ou negras com índias ou índios. Os pardos são muito escassos, na verdade raros, e no que diz respeito aos negros, descendentes dos antigos escravos africanos, ficaram uma quantidade muito limitada que alcança um limite muito pequeno na estatística.

A raça caucásica é, pois, a que sempre predominou, desde o período da colonização espanhola e a que tem dado carácter e fisionomia própria à nossa nacionalidade.

(...) Em resumo: o tipo nacional é ativo, nobre, franco, hospitaleiro, inteligente, forte e valente e é de raça branca em sua quase totalidade, o que implica a grande superioridade do nosso país sobre outros da América, em que a maioria da população está composta por índios, mestiços, cafusos, negros e mulatos”. (In: Argañaraz & otros, 1996:18).

O predomínio da “raça caucásica” no Uruguai - o qual vangloria-se o autor acima citado - que teria sempre caracterizado o país desde os tempos coloniais mostra-se um artifício discursivo implantado que ora esconde, ora subverte as estatísticas populacionais. A presença negra no período colonial uruguaio foi massiva - nos anos finais do século XVIII e inícios do XIX chegaram a compor de 35% a 50% da população total. Uma pesquisa governamental realizada em 1998 determinava o percentual da população negra Montevideana em 5,9%, porém o estudo de antropologia biológica realizado por Sans (1990) aborda a questão sob outro prisma: 5,9% da população montevideana é composta de negros e 68% de brancos, o que confere que 32% de seu contingente populacional é composto por pessoas que possuem, ao menos, um ancestral não-caucásico, entre estes, 19% um ancestral índio. Montevideo, desta forma, possuiria, nos tempos atuais, um terço de sua população negra ou “mestiça”.

O chamado “Movimento Negro” e sua luta para conquistar e garantir espaços de cidadania para a coletividade negra uruguaia, contemporaneamente, enfrenta o descaso político em setores da imprensa local, literatura e mesmo entre pesquisadores (ainda comprometidos com a construção de uma identidade uruguaia como “a Europa da América”) que mantêm posicionamentos racistas e ignoram a representatividade de diversas associações negras existen-

tes ao longo da história do país. Em 1941 era fundado, em Montevideo, o *Centro Uruguay de la Raza Negra*, que mais tarde se chamaria *Asociación Cultural y Social Uruguay* (ACSU) e, atualmente, ACSUN, entidade esta que teria sido a matriz do *Mundo Afro*.

O *Mundo Afro*¹⁴, atualmente, é a organização não-governamental em defesa da coletividade negra mais atuante no país. Propõem-se a promover a “*participação consciente da comunidade negra uruguaia*”, lutando por melhorias na sua condição de vida, contra as discriminações, além de recuperar e difundir a “memória histórica” desta coletividade. Possuem centros de atendimento infantil, serviço jurídico para combater casos de racismo, grupo de mulheres, publicações, oficinas de percussão, capoeira, dança, visitação de escolas públicas visando a difusão da cultura negra no curriculum escolar entre outras inúmeras atividades sistemáticas como palestras, cursos, seminários e debates que abordem questões de interesse da coletividade negra. Na época desta pesquisa, desenvolviam um projeto de realocação de famílias negras desterritorializadas através da construção de novas moradias (*viviendas*) no bairro *Sur*. Entre outros projetos sociais como ajudas na coleta de soro para Ruanda ou alimentos para a Somália, o Mundo Afro vem, nestes anos de existência, recolhendo reconhecimento nacional e internacional pelo seu trabalho.

Segundo informe do *Mundo Afro*, publicado em 1997, a população negra uruguaia constituiu-se entre 5 e 7% da população total do país¹⁵, algo em torno de 180 mil pessoas, concentradas majoritariamente em Montevideo e ao largo da fronteira noroeste (Artigas, Rivera, Tacuarembó, Cerro Largo e Rocha) limítrofe com Brasil. A população rural é de difícil estimativa pois, até a realização deste trabalho, a não inclusão da variável étnica nos censos nacionais e pesquisas setoriais dificultavam as avaliações com base estatística.

Contemporaneamente, os negros ocupam os setores mais baixos do mercado de trabalho, principalmente obreiros e empregados de serviço. Entre as mulheres a principal atividade ainda é o serviço doméstico, dados de 1989, apontam que 75% das mulheres entrevistadas desempenhavam estes serviços. O desemprego atingiria muito mais os negros que os não-negros e estimativas atuais davam conta que 92% da coletividade negra encontrava-se nos estratos mais baixos da população, “vivendo abaixo dos limites da pobreza”, segundo os parâmetros utilizados pela ONU. O percentual de negros pertencentes à chamada classe média era insignificante.

Os dados são impressionantes: entre os profissionais negros ativos, 90% encontram-se no setor de serviços. Na área urbana, estão empregados em repartições estatais como porteiros,

¹⁴ O Mundo Afro surge como revista em 1988: “*para tomar la colectividad negra del Uruguay sus intereses, posturas, creencias y propuestas de cambios. En Mayo de 1989 se constituye como organización civil sin fines de lucro y desde setiembre de 1993 es una federación de instituciones cuyas autoridades se eligen cada dos años por medio de un Congreso Nacional de Delegados. La Junta Nacional se reúne cada tres meses y supervisa el trabajo del Ejecutivo, que está compuesto por un Presidente, un Director General y ocho Directores de Aerea. Integra la Red de Organizaciones Afroamericanas.*” (Folder de divulgação, 1999).

¹⁵ O Censo de 1996 apontou que o Uruguai possuía 3.151.662 habitantes, sendo que 43% deste total estava concentrado na sua capital Montevideo. Fonte: www.turismo.gub.uy

setor de limpeza e afins e, um alto número, nas tropas do exército. Na zona rural, sua ocupação normal é de peão de estância. Um censo governamental mostrou que, em 1996, existiam 70 profissionais negros com título universitário no Uruguai¹⁶. Não havia negros no governo nacional e tampouco nos municipais, nenhum entre os parlamentares eleitos por voto popular, nem em altos e médios cargos do Executivo nacional (Ferreira:1999,16)¹⁷. O *Mundo Afro* diz desconhecer a presença de negros no setor gerencial da atividade produtiva nacional, em altos cargos partidários ou no clero; nos sindicatos e na imprensa sua participação numérica é insignificante.

O “*racismo a la uruguia*”, se mantém intolerante à incorporação de outras expressões que não as ditas européias ou ocidentais, e o *Mundo Afro*, assim como o *Semanário Marcha*¹⁸, o denunciam, afirmando a existência de segregação racial no país, a nível laboral, econômico, habitacional e cultural. Embora a legislação uruguiaia proíba a discriminação laboral, o *Mundo Afro* chama a atenção que é quase impossível encontrar negros exercendo atividades como “recepção” no comércio ou indústria. Em trabalho de campo, várias pessoas chamaram-me a atenção e pude conferir que quase inexitem garçons negros nos bares e restaurantes. O Estado, assim como as associações civis nacionais, inserem a questão racial em suas plataformas políticas, sindicais ou sociais somente como um “dado cultural, musical ou esportivo”. A situação negra no país, portanto, somente seria discutida pelas próprias organizações negras.

O *Mundo Afro* também denuncia a situação de saúde dos afrouruguaios, distante dos parâmetros indicados pela OMS. A falta de dentes e cáries dentárias afetam a maioria absoluta dos negros, o alcoolismo alcança altos índices, assim como o consumo de drogas ilegais e a pressão psíquica frente a situações de discriminação. É alta a porcentagem de prostituição entre as mulheres - estas, em condições de extrema exposição, com pequena informação sobre a proteção à DST's e vítimas do machismo firmemente arraigado na sociedade uruguiaia. Há denúncias sobre casos de exploração sexual e tráfico de mulheres para a Europa, além de grande número de gravidez precoce entre esta população. Quanto à educação, os afrouruguaios cumprem a etapa primária mas são considerados altos os índices de deserção na etapa secundária, o que acarreta baixa qualificação laboral e extrema dificuldade de inserção profissional e que acaba por reafirmar sua situação de marginalidade social.

Nos últimos anos, vários casos de discriminação racial têm sido denunciados e acabaram repercutindo na imprensa local, como por exemplo, a presença de um folheto de fins turísticos publicado pelo Consulado do Uruguai em Hamburgo que afirmava “não existirem negros no

¹⁶ Pereda Valdés (1965:190) já chamava a atenção para esta situação: na época em que escreveu seu livro, o autor afirmava que existiam sete negros com título superior, “dois advogados, um médico, um farmacêutico, dois agrônomos e uma obstetra”.

¹⁷ Em matéria publicada no site do Jornal El País, “*No solo de carnaval vivi el hombre - El diputado candombero*” de fevereiro de 2001, descobre-se que de 1929 a 1932 “*un negro colorado*”, Ricardo Zaballa, ingressara como suplente na Câmara dos Deputados. Agora, mais de 70 anos depois, tal fato voltava a acontecer: Edgardo Ortuño assumiu como deputado várias vezes devido a sua condição de suplente legislativo.

¹⁸ Este jornal é uma publicação da chamada “esquerda” uruguiaia.

Uruguai”, tal fato impulsionou a coletividade negra que, publicamente, passou a exigir o “direito de serem uruguaios negros”. Outros tantos casos, levaram o *Mundo Afro* a tomadas de ação denunciando irregularidades, discriminação e violência envolvendo afro-uruguaios, várias situações de “prisões para averiguação”, sem motivos concretos - uma prática comum da polícia, que para isso não precisa de denúncias ou qualquer tipo de comprovações -; casos de “perseguição” no trabalho ocasionando “troca de plantões”, desvios de função ou acusações sem provas envolvendo afro-uruguaios.

Desta forma, o *Mundo Afro* vem contestando à crítica recorrente de que os afro-uruguaios jamais responderam unitariamente aos casos de discriminação. Críticos que sempre tratam de lembrar a experiência com o *Partido Negro Autóctone*, no final da década de 30, que resultou em um rotundo fracasso, ou o posicionamento político atual dos afro-uruguaios que, partidariamente, sempre foram “acusados” de se manter apegados aos partidos representados do poder, *colorado* e *blanco*.

No Uruguai “não existem negros ricos”, já dizia Pereda Valdés em 1965. Horácio de Marsílio assinala que uma modificação desta situação está em curso, advinda da presença de negros nas Forças Armadas e nos cultos afro-brasileiros introduzidos no país, principalmente na área de fronteira. Entretanto, insiste o autor, “o negro segue sendo importante no Uruguai quando, durante os carnavais, sai a bailar candombe pelas ruas montevideanas ou quando faz vibrar a um estádio inteiro com suas genialidades futebolísticas” (Marsílio, 1982:6).

Segundo *Mundo Afro* (1997), “no que tem a ver com artes e espetáculos, as manifestações negras se mantêm sob o rótulo de folclóricas, coisa que minimiza sua transcendência cultural, por uma parte e, por outra, destrói o valor econômico do produzido pelos artistas negros”. Para Beatriz Ramirez, diretora do *Mundo Afro*, tem sido na última década (e em algumas determinadas situações) que o candombe passou a ser considerado uma das representações mais típicas do povo uruguaio, pois até então era considerado enquanto uma expressão folclórica de um setor marginal.

Se hoje, estudiosos e pesquisadores e, principalmente, importantes setores da sociedade uruguaia, reconhecem no candombe, através da sua música, canto e dança, o legado africano mais notório e notável incorporado no Uruguai, constata-se um longo caminho percorrido para que se realizasse esta aceitação. Eis uma passagem escrita pelo viajante Concolorcorvo, no século XVIII, que retrata o choque cultural euro-americano e o total rechaço à música africana trazida para o *Río de la Plata*.

“As diversões dos negros boçais são as mais bárbaras e grosseiras que se podem imaginar. Seu canto é um uivo. Só de ver os instrumentos de sua música se interferirá o desagradável do seu som. A queixada de um asno, bem descarnada, com sua dentadura frouxa, são as cordas de seu principal instrumento, que rascam com um osso de carneiro, haste ou outro pau duro,

com que fazem altos e típles tão fastidiosos e desagradáveis que provocam a tapar-se os ouvidos ou fazer correr aos burros, que são os animais mais estúpidos e menos espantadiços.

En lugar do agradável tamborilar dos índios, usam os negros um tronco oco, e em seus dois extremos lhe põem uma pele tosca. Este tambor o carrega um negro, estendido sobre sua cabeça, e outro vai por trás, com dois pequenos paus na mão, em posição vantajosa, golpeando o couro com suas pontas, sem ordem e somente com a finalidade de fazer ruído.

Os demais instrumentos são igualmente parecidos e suas danças se reduzem a menear a barriga e as cadeiras com muita desonestidade, a que acompanham com gestos ridículos e que trazem à imaginação a festa que fazem ao diabo os bruxos em seus sábados, e finalmente só se parecem as diversões dos negros às dos índios, porque todas iniciam e finalizam em bebedeiras. (Apud Enciclopedia Uruguaya, 1968:315).

Primeiras imagens

O passeio pelas ruas do bairro Sur, a descoberta da existência de um carnaval uruguaio realizado por afrodescendentes e a falta de imagens que dariam significado ao olhar estrangeiro, provocaram meu interesse acadêmico em dar continuidade a esta área de conhecimento e pesquisa antropológica. Instigada, retornei a Porto Alegre certa que logo voltaria para descobrir este mundo desconhecido, não conhecido: nada sabia sobre a festa. Quem participava? Seriam grupos? Quantos grupos? Quantos participantes?. De que forma festejavam? Não possuía imagens do carnaval afrouruguaio.

Retornei a Montevideo dois meses e meio depois, era 15 de fevereiro de 1998. Instalada no Albergue da Juventude, foi o administrador da casa que me forneceu as primeiras imagens sobre o que, até então, chamava de carnaval negro uruguaio. Iniciei o primeiro diário de campo escrevendo:

Comparsas de Negros y Lubolos - "hacen candombe"

± 50 componentes

de 6 a 8 agrupaciones [que competem no Teatro de Verano]

"são caras por causa dos tambores"

Morenada + tradicional; Serenata Africana possível campeã; Sarabanda.

Abertura do carnaval – desfile na avenida 18 de julio

Llamadas¹⁹ – desfile só de Comparsas de Negros e Lubolos

¹⁹ Entre os uruguaiois, o duplo L inicial é pronunciado com o som de ch. Optamos por manter a grafia espanhola e chamamos a atenção para a pronúncia uruguaia: chamadas.

Tablados - palcos nos bairros

Saem tocando durante o ano (domingos) no bairro *Palermo* e *Sur*.

Mundo Afro - ONG da coletividade negra

Acostumado que estava a informar os turistas sobre os eventos e passeios da cidade, o administrador do albergue respondia didaticamente ao meu interesse sobre o carnaval afrouguai. Informava-me sobre a existência de diferentes categorias que competiam no carnaval, cada qual possuindo um estilo performático próprio e singular. O chamado carnaval afrouguai era “um dos tipos” de carnaval montevideano: o realizado pelas *Comparsas de Negros y Lubolos*. Havia ainda o carnaval das *Murgas*, dos *Humoristas*, dos *Parodistas* e das *Revistas*. A expressão “são caros por causa dos tambores” relacionava, por sua vez, as comparsas com as outras categorias de carnaval, à competição entre categorias, explicando porque haviam menos comparsas do que *Murgas*. Esta foi uma informação que, na época, não compreendi. Mais tarde, reencontrei esta representação no próprio grupo: “*es muy difícil armar una comparsa, ellas son muy caras ... son 60 personas, es mucha gente ... una Murga o los Humoristas tienen 17 personas*”.

Estávamos em período carnavalesco e fui informada das três situações competitivas: o desfile de abertura do carnaval na avenida *18 de Julio*; o desfile das *Llamadas* e o Concurso do *Teatro de Verano*. As comparsas atuavam nas ruas e nos palcos. Algumas comparsas foram citadas, polarizando a “mais tradicional” e a possível campeã e, mais tarde, trazendo a presença de outra possível rival, estava referindo-se diretamente ao jogo competitivo. O administrador não citou a *Comparsa Sinfonía de Ansina* e ao ser perguntado demonstrou não conhecê-la.

Para além do carnaval e das *Comparsas*, a cultura afrouguai expressava-se através do *candombe* nas ruas. Durante o ano, cordas de tambores saíam em desfile pelos bairros *Sur* e *Palermo*. Foi justamente a referência a esta tradição cultural que ultrapassava o carnaval evento e apontava para a existência do *candombe* enquanto encompassador dos períodos carnavalescos e não-carnavalescos, que fez lembrar o administrador do albergue da necessidade de citar a ONG *Mundo Afro*.

Montevideo: o maior carnaval do mundo

Conhecer o carnaval de Montevideo na atualidade, dizem os uruguaios, é conhecer o “*maior carnaval do mundo*”. É com um sorriso de satisfação que esta máxima é anunciada para os espectadores, principalmente se forem brasileiros. O maior carnaval do mundo? Sim, dizem eles, é um carnaval que diferente de qualquer outro estende-se, ininterruptamente, por 40 dias. Posto isto, é o maior carnaval do mundo.

O calendário carnavalesco em Montevideo é definido a partir de outra referência que

não a usual, utilizada por exemplo pelo carnaval brasileiro²⁰. Inicia, a depender do ano, na última sexta-feira do mês de janeiro ou na primeira sexta-feira do mês de fevereiro, seguindo-se 40 dias de festividades que culminam nas primeiras semanas de março, quando inicia o período letivo uruguaio. É o calendário escolar, o início do período de aulas, que determinará o calendário carnavalesco, contando-se retroativamente 40 dias - na verdade alguns dias a mais pois os organizadores projetam datas sobressalentes, caso chova e as competições tenham que ser suspensas.

O olhar brasileiro, já surpreendido por estar frente ao *maior carnaval do mundo* e a um peculiar calendário comemorativo, sofre novo espanto ao constatar a singularidade performática deste carnaval, seja no que diz respeito aos diferentes grupos que dele participam, às diferentes performances que promove e a própria estrutura da competição.

As agremiações carnavalescas que participam da festa estão separadas em cinco categorias que possuem um regulamento próprio que as singulariza. Ei-las: *Murgas*, *Comparsas de Negros e Lubolos*, *Humoristas*, *Revistas* e *Parodistas*²¹. Em cada uma dessas categorias estão filiadas diversas agremiações: a categoria mais numerosa é a de Murgas e a que menos possui é a de Revistas. O tempo de vida das agremiações é variável, é possível que por um ou vários carnavais não participem das competições mas continuam existindo enquanto grupo carnavalesco filiado na DAECPU²². Não só comparsas mas os grupos das outras categorias podem viver períodos de inatividade.

A categoria expressa uma forma de fazer o carnaval. Apenas o carnaval das Comparsas de Negros e Lubolos representa o carnaval afro-uruguaio, ou seja, está diretamente conectado com culturas de matriz africana. São as agremiações carnavalescas que se expressam através do candombe, este no sentido mais amplo possível, envolvendo canto, dança e percussão.

Entre os diversos eventos carnavalescos existentes, os mais importantes, posto que envolvem competições oficiais, são três: o *Desfile Inaugural del Carnaval*, o *Desfile de llamadas* e o *Concurso Oficial no Teatro de Verano*. O desfile de *llamadas* é um evento distinto pois participam apenas as Comparsas de Negros e Lubolos, é uma competição restrita ao candombe. Nos outros dois eventos, as cinco diferentes categorias carnavalescas participam conjuntamente das competições.

Estas competições são organizadas pela Prefeitura Municipal de Montevideo e administradas pela DAECPU, ao município cabendo as questões de infra-estrutura e distribuição

²⁰ No Brasil, assim como em outras partes do mundo como EUA, França e Itália, o carnaval possui data móvel. O domingo de carnaval, ou *domingo gordo*, acontece sete domingos antes do domingo que celebra a Páscoa da Ressurreição. Por sua vez, o domingo de Páscoa é definido como sendo o primeiro domingo seguinte à lua cheia posterior ao equinócio de primavera, fixado no dia 21 de março. Desta forma a Páscoa poderá ser celebrada entre os dias 22 de março e 25 de abril e, consequentemente, o carnaval poderá ser comemorado em fevereiro ou em março.

²¹ No carnaval de 2000 haviam seis categorias, pois também participavam grupos chamados *Mascaradas Musicales*. Segundo informações "não-oficiais", esta categoria havia sido incorporada a não mais de 4 ou 5 carnavais atrás, tendo sido abolida no de 2001. Tal categoria, na única vez que a vi, me pareceu muito similar às Revistas. Observa-se que o grupo *De todas as partes* concorreu na categoria Mascarada Musical em 2000 e no carnaval seguinte, quando não havia mais esta categoria, apresentou-se com o mesmo nome mas como um grupo de Humoristas.

²² *Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay*. Entidade representativa das agremiações carnavalescas que congrega todas as categorias e é a responsável direta pelas demandas e decisões que as envolvem.

dos prêmios. O regulamento que normatiza a participação dos grupos carnavalescos nestas competições sofre pequenas alterações de um ano a outro, a partir das reuniões entre os diretores das agremiações realizadas pela DAECPU. Por exemplo, de um carnaval a outro pode variar o número de agremiações participantes (tanto no total quanto por categoria), sua forma de seleção e acesso à competição ou a própria formação do júri que irá avaliá-las. As comparsas filiadas à DAECPU participam do carnaval identificadas como pertencendo à categoria *Sociedad de Negros y Lubolos*. A categoria chama-se Sociedade e as agremiações que dela participam são as comparsas. Esta distinção categoria/agremiação-constituente é misturada no discurso cotidiano, acabando por predominar a denominação de comparsa para a categoria. Esta distinção parece redesenhar o tempo passado, quando as Sociedades de Negros e Lubolos, entidades filarmônicas, constituíam-se em comparsas para brincar o carnaval, traçando a separação da entidade vista sob seu ponto de vista formal - uma Sociedade - e da sua constituição enquanto grupo performático de carnaval - uma Comparsa. Outra forma de referirem-se a esta categoria carnavalesca era, simplesmente, como *Lubolos*, denominação utilizada, significativamente, por aqueles que estão “fora” do mundo das comparsas, aqueles que assistiam mas não interagiam com elas.

Nota-se que os dois primeiros eventos citados, o *Desfile Inaugural* e o *Desfile de Llamadas*, envolvem performances de rua, são desfiles processuais. O Concurso no *Teatro de Verano*, como o próprio nome já indica, é realizado através de performances de palco. Uma mesma agremiação, portanto, faz apresentações na rua e no palco o que exige dois desempenhos de padrões estéticos absolutamente distintos.

Os eventos carnavalescos, entretanto, não param por aí, não se restringem a estes espaços competitivos. Os *tablados*, os *desfiles barriales* e os ensaios preparatórios das agremiações, são outros importantes campos de expressão artística e interação social daqueles que fazem o carnaval da cidade nestes 40 dias de folia. Ainda cabe lembrar, os desfiles de rua em cidades do interior uruguaio no qual participam grupos locais e de Montevideo, especialmente contratadas para tal²³.

Portanto, para além do carnaval das *Comparsas de Negros y Lubolos*, os uruguaios possuem outras quatro categorias carnavalescas. As **Murgas**, e não por acaso, estão citadas em primeiro lugar, são as agremiações mais populares ao gosto montevidiano, da classe alta à baixa, “todos” conhecem, vêem, apreciam ou tem algo a dizer sobre elas. É um coral de vozes espetacular. Uma murga é composta de cerca de 17 cantores, 3 músicos percussionistas e um Maestro ou diretor musical. Suas performances de palco caracterizam-se pelo humor contestatório político e social apresentado através de quadros musicais que totalizam 45 minutos de duração. As letras das canções denunciam as questões emergentes mundiais mas, principalmente, uruguaias, versam

²³ O carnaval no interior tem crescido significativamente nos últimos anos. O escobero Luis Pereira e o tambor Adrian ministraram cursos (em suas áreas de conhecimento, respectivamente) em cidades do interior e confirmam que foram criadas novas comparsas.

sobre economia, fazem alusões a “*políticos asesinos*”, discutem as próximas eleições. As músicas não são originais mas canções conhecidas, grandes sucessos do momento ou clássicos nacionais e internacionais²⁴. Em meio as canções de humor crítico, uma murga apresenta pequenas inserções faladas que também são satíricas, contendo diálogos de humor sofisticado e sutil.



Im. 4

As murgas apresentam-se com um cuidadoso, e geralmente luxuosos, figurino que pode ser acrescido e modificado por diferentes adereços como chapéus, sobrecapas ou outros detalhes cenográficos. Os *murguistas* geralmente aparecem como bufões ou cortesãos, a despeito do figurino escolhido são representações burlescas e satíricas. A cenografia apresentada pela agremiação geralmente é fixa, não sofrendo alterações no transcorrer do espetáculo. O que diferencia uma murga e a torna “melhor”, mais espetacular e esperada, é o conteúdo da crítica social que realiza e sua capacidade de transformá-la em humor. Entretanto, novidades cenográficas e luxuosas fantasias²⁵ podem ser o diferencial para que caiam no gosto popular.

É a categoria que mais agremiações possui, são dezenas de murgas; algumas há muitos anos participam ininterruptamente da competição como *Diablos Verdes*, *Contrafarsa*, *Falta y Resto*, *A Contramano* e *Araca la Cana*. Estes são nomes reconhecidos em qualquer canto do Uruguai. No carnaval de 2000 participaram da competição no *Teatro de Verano* vinte murgas e no ano seguinte, 24 agremiações. As murgas de maior projeção adquiriram fama e reconhecimento não só na capital uruguaia como internacionalmente²⁶. Em noite de competição no *Teatro*, uma murga pode trazer milhares de espectadores e lotar suas dependências a despeito dos outros grupos que participam na mesma noite. Para um estrangeiro que não domina o idioma, a compreensão das falas e canções torna-se difícil pela sutileza da linguagem utilizada, cheia de metáforas e alusões ao contexto local muitas vezes desconhecido a ele.

Para compreender o sucesso das murgas no Uruguai é importante considerar a tradição

²⁴ É frequente a utilização de músicas brasileiras, como Chico Buarque ou canções da Bossa Nova.

²⁵ Em reportagem de 1996, era apontada a média de gastos de uma murga entre 12 e 35 mil dólares.

²⁶ As murgas uruguaias são contratadas para shows em vários países da América Latina e Europa. Porto Alegre, por exemplo, já contou com a presença destes grupos vindos do Uruguai.

de corais de vozes nas Escolas Secundárias e o alto grau de politização da sociedade. A “matéria Murgas” está presente na grade curricular das escolas públicas, onde há formação de grupos murguistas secundaristas. Há alguns anos a “música de Murga” foi incluída como matéria de estudo na *Escuela de Música da Universidad de La República*. Em uma reportagem no jornal *El País*, o jornalista pergunta:

“(…) porque no se estudiava eso tan nuestro? La música de murga es nuestra, como es nuestro el candombe y nuestros los escoberos. Y nuestro el tango. Como el jazz es estadounidense y como el vals es europeo”. (El País, 14.02.1999)

Atualmente, em Montevideo, existem dezenas de murgas famosas atuantes, outras dezenas que por ora não estão atuando mas podem retornar a qualquer momento, e outras tantas amadoras, formadas por grupos de amigos ou oriundas de “Oficinas” que funcionam como Escolas de Murgas. Semanalmente, murgas podem ser vistas apresentando-se em bares ou clubes noturnos da cidade em qualquer época do ano.

Os **Humoristas**, depois de murgas e comparsas, é a categoria de mais receptividade no gosto popular. Em 2000 participaram da competição no *Teatro* cinco agremiações e no ano seguinte aumentaram para sete. Os humoristas fazem “humor falado” entremeado com algumas paródias de canções conhecidas. É uma comicidade simples e escrachada, realizada por dez ou doze *performers* acompanhados de três ou quatro músicos.



Im. 5

Os personagens Humoristas atuam e cantam exigindo do *performer* o domínio destas duas habilidades artísticas. O cenário é modesto, fixo, geralmente uma tela ao fundo do palco e suas vestimentas não são luxuosas e chamativas como as das murgas. A trama, o tema a ser

performatizado e os personagens que o executarão são extremamente variados. Um dos grupos que observei em um tablado representava uma “família”, composta de pai, mãe, filho adolescente e duas crianças, acompanhados por dois músicos, um violão e um teclado. Suas canções e textos provocavam o riso simples. Os textos, pequenos *sketches*, eram entremeados por quadros musicais com paródias de canções conhecidas. Em um deles, a mãe, no telefone, conversava com sua amiga virtual, respondendo sempre “*está todo bien*”, mas logo seguia contando seu cotidiano de desgraças ao que completava: “*pero por acá está todo bien*” ... “*mi hijo se llevó un golpe en las llamadas le sacaron todos los dientes y para peor, después de eso Martha Gularte le pisó los pies pero por acá está todo bien*”, dizia ela enquanto o público gargalhava. É um humor de fácil compreensão pois a linguagem utilizada é simples. Até “dominar” o idioma espanhol tive mais facilidade para rir com os humoristas do que com as murgas.

Na categoria **Parodistas**, como o próprio nome indica, são realizadas paródias de obras teatrais ou grupos musicais famosos, nacionais e internacionais. Utilizando também o humor transformam as letras originais das canções e as falas das obras teatrais em temas cômicos. Nos carnavais observados, participaram de cinco a seis agremiações nesta categoria. Carvalho Neto caracteriza a performance dos grupos parodistas assinalando suas semelhanças com as outras categorias:

“A primeira vista, os parodistas podem confundir-se com os murguistas, pois muitos de seus traços se parecem entre si. No entanto, diferenciam-se. Como vimos, a murga faz críticas. Os parodistas ou humoristas, por sua vez, fazem paródias. As vezes compõem sátiras, tal como a murga, mas sem deixar a forma de paródia. Sempre parodiando, elegem um tema da atualidade e o cantam com alguma música da moda. O parodismo não cria canções, não faz músicas, salvo raras exceções. Em outros termos, muda a letra de músicas conhecidas, ainda que só 50%, enquanto que a murga a altera completamente. (...) poderíamos dizer, repetindo um informante, que os parodistas, de certo modo, “constituem uma pequena murga”.(Carvalho Neto, 1967:67).

As **Revistas** são os grupos de menor alcance popular. Seus quadros musicais apresentam de 12 a 15 personagens, em média, além dos músicos. É a categoria que menos agremiações possui; em 2000 e no carnaval seguinte apresentaram-se quatro grupos nesta categoria. Durante 45 minutos apresentam quadros musicais cantados e bailados, em cenários simples com telas de fundo. O vestuário é variado e no decorrer do espetáculo podem utilizar quase uma dezena de figurinos diferentes. Mais que nada, sua performance envolve a dança, muito embora as falas satíricas estejam presentes no espetáculo. O humor das Revistas seria melhor apresentado com

“bom-humor”. Como se constitui basicamente em um espetáculo de dança, geralmente executam canções de ritmo *dance*, trazendo aos palcos performances animadas que agradam e animam o público. Nas poucas falas entre os quadros musicais, aparecem breves diálogos coloquiais e bem humorados, que se não provocam gargalhadas frenéticas, demarcam um tempo de sorrisos.



Im. 6

Traço alguns comentários a cerca destas quatro categorias: murgas, humoristas, parodistas e revistas antes de trazer a categoria que realmente nos interessa, as Comparsas de Negros e Lubolos. Apesar das diferenças performáticas que apresentam, estas quatro formas de fazer carnaval guardam similitudes significativas e, não por acaso, Carvalho Neto ao caracterizá-las, valorizando as semelhanças que guardam entre si, defende a diferença entre parodistas e murgas (aproximando Parodistas dos Humoristas) mas acaba concluindo que Parodistas constituem-se em uma pequena Murga. Tal confusão e dificuldade em separar estas categorias carnavalescas pode estar justamente no fato de que possuem, em comum, um modelo performático. O mais evidente é serem constituídas de quadros musicais com participação de cantores solistas e canto coral que utilizam o elemento do riso como estruturante da performance - através de paródias ou sátiras - oscilando entre a crítica, a troça, a zombaria e a ironia.

Têm-se aqui, então, apesar das diferenças estéticas entre essas quatro categorias, uma característica que as unifica e as contrapõe às Comparsas de Negros e Lubolos: todas apresentam o humor como peça-chave no estilo performático. As performances das Murgas, Humoristas e Parodistas, são sobretudo verbais, próprias para os palcos e quando apresentam-se no Desfile de Abertura apenas caminham, violentam seu estilo performático, perdendo encanto pois seu espaço próprio é mais que nada cênico. O público que os vê na rua, aplaude e os incentiva mas concordam que suas performances são para os palcos. Alguns grupos desfilam em cima de caminhões e contam com amplificação de som o que lhes permite trazer a música para o desfile - e no caso a sátira e a paródia - mas, as Murgas, por exemplo, desfilam no chão, cantando sem microfones, o que torna suas performances bastante limitadas espacialmente.

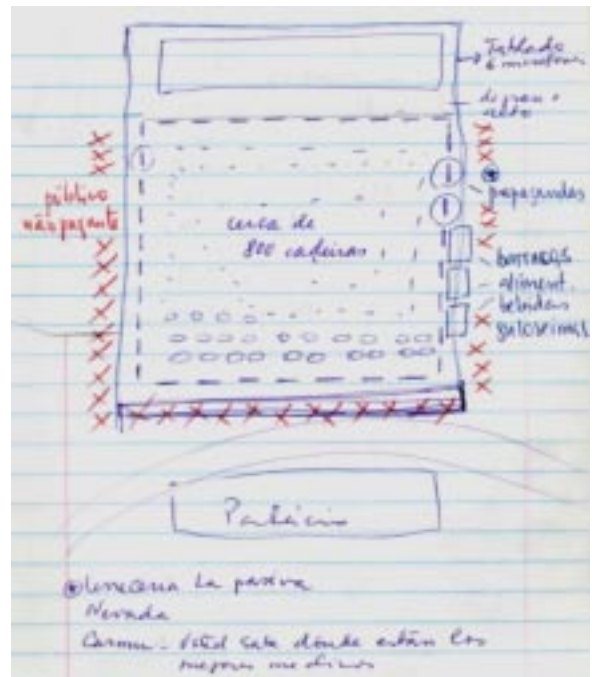
Este é o campo carnavalesco no qual as Comparsas de Negros e Lubolos está inserido. Um carnaval que contém o riso e a paródia em quatro de suas cinco categorias. Tradicionalmente as comparsas não utilizam o riso como elemento performático, mas a atualidade vem demonstrar que as comparsas vitoriosas tem sido aquelas que introduziram o riso na sua performance. É chegada a hora de falar de Comparsas.

1998 - *Kimba* no tablado

Busquei no jornal a programação dos tablados e em apenas três deles haveriam apresentações de comparsas. Pela primeira vez iria ver uma comparsa, era fevereiro de 1998. O administrador de albergue aconselhou-me ir ao tablado da *Plaza 1° de Mayo* por ser de fácil acesso. Na programação, a *Comparsa de Negros y Lubolos Kimba* abriria as apresentações às oito e meia da noite, seguindo-se outras quatro performances, de Murgas e Parodistas, até a meia noite.

Cheguei na praça às 17:30 e *Kimba* iniciaria sua apresentação às 20:50. O tablado da *Plaza 1° de Mayo* era um dos maiores da cidade, seu palco era elevado e amplo; havia espaço para cerca de 800 pagantes e, por estar localizado em uma praça aberta, permitia a presença de espectadores não-pagantes. A praça, espaçosa, ocupava todo um quarteirão em frente ao Palácio Legislativo. Totalmente cimentada, amplos degraus demarcavam a calçada da parte interna da praça, abaixo do nível da rua. Em um dos lados foi montado o palco especialmente para o carnaval; à sua frente as cadeiras brancas de fibra para o público pagante, cuja área de circulação era definida pelos painéis de propaganda dos patrocinadores²⁷. Os degraus de cimento do calçamento original eram ocupados livremente pelo espectadores. De um dos lados da praça, barracas de alimentação estrategicamente colocadas, atendiam o público que estava dentro do tablado em um lado do balcão e, do outro, aqueles que circulam livremente na praça; já os banheiros químicos eram restritos aos que compravam ingressos.

Sentei-me nos degraus da praça, ao lado de Tereza e seus quatro filhos, na verdade, ao lado de sacolas, almofadas e um colchonete que demarcavam os espaços da família. Os filhos brincavam, correndo pelo arredores e o pai só chegaria mais tarde. Nos apresentamos e por um bom tempo conversamos amenidades; eu tinha dificuldade de falar e entender o espanhol. Suas filhas davam-me mais atenção, estavam curiosas pela presença de uma brasileira e entre uma brincadeira e outra puxavam conversa. Teresa cuidava do bebê, no carrinho à sua frente, e atendia aos outros três retirando das bolsas, refrescos, *pizzetas*



Im. 7

²⁷ Os patrocinadores do carnaval de 1998 foram: *Cerveceria La Pasiva* [rede de restaurantes], *Nevada* [cigarros], *Casmu* [Seguradora médica].

e *alfajores* para lancharem. Às sete da noite o público da praça aumentou. Teresa, muito falante, calou-se após a chegada do marido. Tomavam *mate*. O marido de Tereza dizia que no Uruguai o carnaval era diferente do brasileiro: “em Montevideo existe o maior carnaval do mundo, dura todo o mês de fevereiro”. Perguntava-me se era jornalista e garantia que todos os anos acompanhava pela televisão o carnaval do Rio de Janeiro. Naquela noite vieram ao tablado para *disfrutar*, moravam perto e aquela era uma boa oportunidade de diversão numa noite de domingo.

Na praça, o ambiente era familiar, adultos e crianças, casais e avós. Muitos jovens, sozinhos, namorados ou em grupo de amigos. Alguns traziam suas próprias cadeiras dobráveis, para comodamente ver as apresentações da calçada que circundava a praça. Poucas pessoas consumiam os *chorizos*, *panchos*, *hamburguesas*, *churros* e bebidas nas barracas de venda. Em nenhum momento o tablado lotou, pagaram ingressos no máximo sessenta pessoas e, na calçada, acomodaram-se outra centena. Era ali da calçada que escutava as reclamações do preço: 20 pesos²⁸. Percebia, oculto nos comentários, um certo orgulho de quem sabia que ali, naquele tablado, a visão do pagante e do não pagante era praticamente a mesma.

Ao cair da noite os técnicos iniciaram a montagem do sistema de som. A longa espera só aumentava a expectativa de ver pela primeira vez uma comparsa e, principalmente, ver um carnaval performatizado em um palco, pois não tinha idéia do que seria apresentado. A Comparsa *Kimba* chegou ruidosa, o pequeno e antigo ônibus que a trazia buzina anunciando, era a chamada *bañadera*, o transporte usual entre todos os grupos de carnaval. Chegaram parcialmente vestidos e terminaram de arrumar-se na calçada atrás do palco, dando os últimos retoques nas fantasias. Alguns rapazes faziam fogo em um canto protegido do vento e ali esquentavam seus tambores; usavam meias negras de *nylon* e sobre elas iriam trançar fitas brancas. Eram cerca de quarenta pessoas, na sua maioria afrouruguaios. Aproximei-me de uma senhora para falar do meu interesse em conhecer e conversar com eles, para saber de sua agremiação e da festa uruguiaia. Receptiva, imediatamente apresentou-me ao *dueño* do grupo [dono!] que ofereceu seu cartão: *Kimba Candombe Show* com seu nome, telefone celular e residencial. Mostrou-se muito cordial e expressou seu interesse em “intercâmbios culturais”.

A comparsa iniciou seu espetáculo junto ao público, entrando por meio dele desde o fundo da platéia em direção ao palco. O público batia palmas compassadamente *cha, cha, cha ... chá chá*, acompanhando o ritmo dos tambores. Na frente o estandarte, seguido por imensas bandeiras e adereços de mão que representavam estrelas e meias-luas. Eram conduzidos por rapazes que vestiam-se igual: casacas curtas, bombachas na altura do joelho e, nas pernas, fitas brancas trançadas sobre a meia de *nylon*. No estandarte do grupo lia-se as datas 1997-1998. Surpreendia-me: o grupo teria apenas dois anos de existência?

Uma das bandeiras era imensa e o rapaz que a trazia esforçava-se para manejá-la rente à cabeça dos espectadores, fazendo-os vibrar com isso. A comparsa seguia entrando pelo corredor

²⁸ Aproximadamente US\$ 2.0

central entre a platéia: passavam meninas com a mesma fantasia, maiôs e uma pequena saia de babados, seguidas por mulheres e homens com trajes luxuosos. Logo atrás, figuras surpreendentes: um casal de idosos, ela se parecia com uma baiana de Escola de Samba, com seu vestido rodado e trunfa na cabeça; ele era diferente de qualquer personagem já visto, dançava como um velho alquebrado trazendo uma bolsa com ervas, bengala, cartola e fraque. Ao lado deste casal, outra figura interessante: um bailarino com uma fantasia única fazia malabarismos com um bastão. Imediatamente a frente dos treze tambores que fechavam a comparsa, um casal de jovens bailarinos, que lembravam passistas de uma Escola de Samba. O figurino dos percussionistas era muito parecido daqueles que traziam as bandeiras embora as casacas fossem longas. O grupo avançava compactado em direção ao palco e subiu a escada seguindo a formação da entrada. Os tambores pararam de tocar para que os rapazes pudessem subir ao palco mas o ritmo foi mantido pelas palmas do público: *cha, cha, cha ... chá, chá*. Os músicos e o diretor musical já estavam posicionados em meio ao palco, não entraram com a comparsa. As bandeiras, estandarte e estrelas foram escoradas no fundo do palco, os músicos começaram a tocar - teclado, guitarra, baixo e instrumentos de sopro - acompanhados por apenas cinco tambores.

A performance de *Kimba* estendeu-se por cerca de meia hora quando apresentaram cinco quadros musicais. As canções e os cantores que as executaram foram anunciados por um componente em traje de gala. Os solistas cantavam acompanhados de um coro - posicionado ao fundo do palco - e pelos músicos e tambores que permaneceram na lateral. As bailarinas, evoluindo e ocupando o espaço central do palco, trocaram duas vezes de fantasia. Na segunda música, o velho com a bolsa de ervas dançou com seu par feminino. Era uma dança especial, evocando a existência de um significado para mim ainda oculto. Entre as canções, a repetição de um mesmo refrão musical dava continuidade ao espetáculo. Um dos cantores solistas foi muito aplaudido pelo público, que gritava seu nome. Apenas um quadro musical contou com a participação dos treze tambores. Saíram do palco diretamente para a rua, entraram no ônibus que ficou aguardando e foram-se embora. A sociabilidade, os encontros e saudações aconteceram na entrada e não na saída; a rapidez com que saíram me fez lembrar que dali iriam para outro tablado, anunciado no jornal. Os músicos saíram carregando seus instrumentos, amplificador e caixas de som. Os tambores foram os últimos a sair sob os aplausos ritmados do público: *cha, cha, cha ... chá, chá*.

Para um olhar acostumado ao carnaval das Escolas de Samba brasileiro, o estranhamento frente a apresentação da comparsa deu-se, primeiramente, por ser uma performance de palco, um ato teatral, com quadros musicais encadeados que davam continuidade ao espetáculo. Quem participava da comparsa apresentava, necessariamente, uma habilidade artística, eram *performers* do canto, dança ou execução de um instrumento. A simplicidade das fantasias também chamava a atenção, com exceção das solistas com seus reluzentes vestidos de noite, não havia luxo na comparsa; brilhos e lantejoulas também apareciam no biquini da bailarina que lembrava a passista da Escola de Samba. As fantasias não mostravam homogeneidade entre elas, nem todas

eram iguais embora todas possuíssem um mesmo feitio. Entre os rapazes dos tambores, por exemplo, as capas eram feitas com diferentes tecidos e, sem fugir às cores da comparsa, alguns vestiam calças de cores distintas. Algumas fantasias eram novas e outras mostravam-se mais gastas e usadas. Alguns momentos da performance expressavam uma forte ritualidade: o fogo que aqueceu os tambores antes de iniciar a apresentação, o casal de idosos, o *performer* com um bastão. Os instrumentos de sopro soavam com um ritmo caribenho e a estrutura do grupo também me intrigava, as comparsas tinham donos? Kimba só teria dois anos de atividades? O cartão de contato que recebi do “dono” dizia “Candombe Show”, inserindo-os no mercado de consumo cultural.

A programação da noite no tablado *Plaza 1° de Mayo* estender-se-ia até à meia noite não fosse a chuva que obrigou a suspensão do evento. O público dispersou-se rapidamente e as luzes do cenário foram apagadas. Teresa e sua família partiram em caminhada rumo a sua casa, tomando as ruas próximas. Um pequeno número de pessoas dirigiu-se para a parada de ônibus e outros poucos tomaram seus carros estacionados em torno da praça. Um senhor *veterano* aproximou-se para conversar, estava cambaleante e exalava forte odor de bebida alcoólica. Resmungava: “*los lubolosson una payazada ... no me gusta los lubolos*”.

Esta foi a primeira e única vez que vi a comparsa *Kimba*, pois ela não concorreu nos próximos carnavais. Neste carnaval de 1998, na competição do *Teatro de Verano*, *Kimba* foi a última classificada. O que revi, sim, foram algumas pessoas que participavam desta comparsa circulando em outros grupos. Um dos solistas, aquele por quem o público gritava seu nome, reencontrei cantando na comparsa *Canela y su Baracutanga* no carnaval de 1999. O dono da comparsa, também cantor, possuía uma banda de candombe e por muitas vezes o revi em shows nos bares da cidade durante o ano de 2000.

Os dominós

As fantasias da comparsa haviam me surpreendido por sua simplicidade. Em especial a utilizada pelos rapazes que tocavam os tambores. Eram simples, é verdade, mas alguma coisa a mais me incomodava. Usavam um longo colete, aberto na frente, sem mangas e com um acabamento de babados, camiseta branca e bombachas até o joelho; nas pernas, meias de *nylon* negras e fitas brancas trançadas; na cabeça um chapéu de palha com aplicação de franjas enterrado na cabeça, de forma que não podia ver os olhos das pessoas. O tecido era failete, o falso cetim de preços populares e a camiseta branca, de



Im. 8

malha simples, destoava do conjunto brilhante, em baixo da casaca. Esta, por mais que relativizasse, parecia-me de estilo e gosto duvidoso. Alguma coisa ali não se encaixava e não conseguia identificar o quê. As meias negras e as fitas trançadas eram surpreendentes: porque negros usavam meias de *nylon* pretas?

No outro dia de manhã fui à biblioteca da *Universidad de La República* em busca de dados sobre o carnaval uruguaio, as *comparsas de Negros y Lubolos*, o candombe, os negros uruguaio, as *llamadas* e alguma informação sobre os bairros *Palermo* e *Sur*. Palavras anotadas que exigiam significação. Não encontrei muitos livros sobre o tema mas, entre as clássicas obras já escritas, descobria os caminhos para começar a desvendar esta trama que é o carnaval das comparsas.

Entre os livros pesquisados, um chamou-me a atenção ao trazer imagens da comparsa, desenhos e fotografias. Não sem espanto, ao folhear uma página, deparei com uma fotografia de 1954, um grupo de tambores de uma comparsa. O figurino da fantasia era o mesmo que havia visto na noite anterior! Lá estavam as meias de *nylon*, as fitas trançadas nas pernas, o chapéu enterrado na cabeça, a bombacha e o longo colete aberto na frente, o chamado *dominó*.

Ao contrário das Escolas de Samba, que a cada ano renovam seus figurinos, as comparsas renovam suas fantasias mas mantêm o mesmo figurino; as vezes, pelo fato de se manterem iguais de um ano para outro, podem ser reutilizadas caso a comparsa não tenha condições financeiras de refazer todas as fantasias.



Im. 9

Descubro que “sempre” se vestiram assim, desde que as comparsas foram criadas. Antes mesmo, nos bailes de candombe da Montevideo colonial, nas festas de Reis, encontram-se descrições da presença destes figurinos. Os folcloristas acreditavam que os escravos vestiam roupas doadas por seus amos; por isso a casaca e as calças curtas até o joelho, seguiam a moda aristocrática da época. Pereda Valdés sugere que os negros vestidos de sobrecasaca, “criavam-se cavalheiros como seus amos”. As meias de *nylon* negras, entretanto, era um signo de difícil decifração. Na literatura não havia comentários sobre o assunto e, mais tarde, contei com a fala local sobre o tema; elas diziam que as meias negras foram introduzidas pelo *lubolos*, as comparsas de homens brancos que pintavam o rosto de negro e usavam meias negras nas pernas. As *Comparsas de Negros y Lubolos* teriam incorporado este símbolo.

Vasculhando a bibliografia sobre o tema, encontrei inúmeras outras imagens de comparsas, desenhos da primeira metade do século XX. Reconheci o velho alquebrado, com a bengala e a bolsa de ervas, ele se chamava *gramillero*, e sua parceira, a *mama vieja*, também estava ali com amplos vestidos e trunfa na cabeça. O personagem que fazia malabarismos com um bastão era o *escobero* e aparecia trajando o mesmo figurino que havia sido usado pela Comparsa Kimba no tablado, na noite anterior. Ali estavam também as imensas bandeiras, o estandarte, as meias-luas e estrelas. Começava a descobrir o campo simbólico das comparsas.



Im. 10

Os personagens-símbolos da comparsa

A comparsa contém personagens-símbolos, figuras tradicionais e obrigatórias nas performances de palco e de rua. São *dramatic personae*²⁹, imagens-símbolo de figuras arquetípicas do candombe como o *gramillero*, a *mama vieja*, o *escobero* e os *tambores*. Com menos intensidade, mas não menos importantes neste contexto, aparecem as *bailarinas*, as *bailarinas candomberas* e as figuras masculinas do *porta bandera e porta estandarte*. A *vedet*, atualmente um personagem

²⁹ Assim os define Carvalho Neto (1967:32).

importante na comparsa e de grande visibilidade na mídia, veremos, é um símbolo recente.

Os significados atribuídos a estes personagens apresentam explicações remotas, ora religiosas, ora contextual ou cotidiana. Na busca do significado destes personagens, entre os de Ansina, estas duas representações não eram apresentadas de forma polarizada e excludente, pelo contrário, estas versões explicativas da filiação a uma matriz cultural agiam simultaneamente, recriando um saber interrogativo dicotômico, tão presente na literatura folclorista sobre o tema. Alguns destes personagens eram representados como figuras provenientes das festas religiosas afro-uruguaias do século XVIII, ou mesmo relacionadas ao cotidiano da cidade no seu período colonial e pós-colonial.

Assim, o *gramillero* - talvez o mais popular dos personagens - pertenceria ao séquito do rei das diferentes “nações religiosas”, representando o “ministro”, “um velho doutor da tribo”³⁰ ou “um curandeiro popular”. Outra versão relaciona sua origem a uma profissão comum entre os negros libertos da Montevideo Colonial: o *yuyero*³¹, o vendedor de ervas, um *negro viejo* que trabalhava nas ruas e, ao ver a comparsa passar, saía a bailar junto com os tambores. A palavra *gramillero* tem sua raiz gramatical *gramilla* designando, portanto, aquele que lida com ervas gramíneas.



Im. 11

Sua vestimenta e dança torna possível o reconhecimento imediato deste personagem. Veste casaca e calças compridas, em uma mão a bengala e na outra uma valise com ervas; sua barba postiça é branca e feita de algodão, usa cartola e óculos, compondo a imagem de um velho. Sua dança é incomparável e extremamente graciosa pois é feita de “tremedeiras”, o que exige, muitas vezes, um *performer* jovem e ágil para executar estes movimentos. A pantomima³² do *gramillero* informa sobre um velho alquebrado que, ao ver a comparsa passar, ao escutar o “chamado dos tambores”, não resiste e decide bailar como fazia nos tempos de jovem, só que agora não possui mais o vigor físico de outrora e suas expressões corporais sugerem a dor, o sofrimento e o esforço de um velho para bailar candombe. Seus movimentos são curtos e permanentemente trêmulos; todo seu corpo estremece. Alguns movimentos são improvisados dentro de uma gama de passos tradicionais na dança do *gramillero*. Um dos movimentos mais graciosos é quando tenta capturar a cartola que caiu ao chão, apoiando-se na bengala. Sem

³⁰ Estes são simbolismos encontrados em Carámbula (1952). O autor ainda traz a imagem do “bruxo da tribo africana no *Río de la Plata*”. Ver ainda a descrição de Vicente Rossi sobre os candombes de Reis e a referência feita ao “ministro”, página 28.

³¹ O y, no Uruguai, é pronunciado com o som de j: lê-se “jujero”.

³² Carvalho Neto (1967) traz uma interessante descrição das figuras arquetipais. No discurso nativo os significados são concordantes com o do autor.

conseguir dobrar os joelhos, seu esforço para descer o tronco e alcançar a cartola com a mão parece que não será bem sucedido, por um momento seu corpo quase cai, mas consegue alcançá-la e então parece que não conseguirá retornar à posição ereta. Longos segundos performáticos no qual sempre sai vitorioso. Nos desfiles de rua e nas performances de palco baila com a *Mama Vieja* durante todo o tempo.

A *mama vieja* baila com o *gramillero*, mas não necessariamente formam um casal, geralmente há um segundo *gramillero* e então performatizam uma disputa pela *mama vieja* ou mesmo duas delas, então ambas bailam com o único *gramillero*. Nos palcos, possuem um quadro musical próprio, é o *milongón*, com seu ritmo lento e cadenciado. A *mama* fascina o *gramillero*, deixa-o completamente seduzido com sua graciosidade ao bailar, abanando o leque³³ e rodando seu vestido, permitindo por um breve momento que se veja sua anágua. Na cabeça, uma trunfa faz esta figura parecer-se muito com as baianas brasileiras³⁴; geralmente são senhoras gordas mas a roupa poderá dar esta impressão. É a imagem da *negra vieja*, da lavadeira ou pasteleira que, novamente, estava trabalhando ou lidando com tarefas domésticas, escuta os tambores e sai a bailar com a comparsa. Dançam sorridentes e sedutoras para o *gramillero*, não executam passos especiais mas dançam candombe de uma forma especial, mais cadenciada, apropriada para pessoas de muita idade. A imagem maternal, em última instância, era associada às *mamas viejas*, consideradas mães de todo o grupo.



Im. 12

O *escobero*, por sua vez, não tem companheira, dança solitariamente, atuando como um Mestre de Cerimônias. Na busca do significado deste personagem surge a figura de um “juiz” que acompanhava o rei e a rainha das antigas Nações Africanas; sua função era proteger o séquito religioso. Por outro lado, é representado como outro profissional da época pós-colonial, um vendedor de vassouras³⁵ que, ao ver a comparsa passar, se juntaria para bailar com ela. Tanto os autores clássicos como *la gente de Ansina* tem conhecimento destas representações sobre o personagem e as cruzam sem as excluir mutuamente.

Sua vestimenta é tradicional e, os escoberos atuais, tem mantido este figurino: túnica ou camisa folgada e meia-calça que permitem os movimentos livres das pernas e braços. Na cintura trazem uma peça de couro bordado com pequeninos espelhos e vidrarias. A *escoba*, não é mais uma vassoura como nos mostram as antigas gravuras mas, um bastão cuidadosamente adornado.

³³ A *Mama Vieja* pode trazer outros adereços de mão, como uma sombrinha ou um tabuleiro com quitutes.

³⁴ As *baianas* do Grupo-Show da Imperadores do Samba vestem saias mais curtas e trunfa na cabeça.

³⁵ *Escobero* é uma palavra que tem sua raiz gramatical em *escoba*, ou seja, vassoura. Ver descrição de Rossi (1958).

Geralmente, é confeccionado pelo próprio *escobero*, atento ao peso da madeira e ao equilíbrio do bastão.

Dançando, movimenta velozmente seu bastão através de complicados malabarismos, que exigem muita habilidade e permitem menor improvisação de gestos. Carvalho-Neto (1967) chega a defini-lo como um “*bailarín malabarista*”, mas, Pedro Ferreira, *escobero* de Ansina, situa o *escobero* Luis Pereira como o inventor do malabarismo nesta dança, na década de 60: “*antes no era así*”. Alguns movimentos do *escobero* são básicos: rolar o bastão nos braços, rolar o bastão dos ombros para a nuca, tocar a ponta do bastão na ponta de um pé e no calcanhar do outro pé em movimento rápido e contínuo.



Im. 13

Um dos movimentos é extremamente difícil e exige maior habilidade performática do *escobero*: segurar o bastão em cima do pé, horizontalmente, jogá-lo para trás, rebatê-lo com o calcanhar e tornar a jogá-lo para a frente, rebatendo-o com a parte de cima do pé para, finalmente, alcançá-lo com a mão e concluir o movimento. Além de Pedro Ferreira, de Sinfonía de Ansina, só vi ser realizado por um outro *escobero*, naquele carnaval de 2000. Pedro executava este movimento como ponto máximo de sua performance de palco, que durava cerca de 5 minutos, ritmado apenas pelos tambores que criavam um quadro musical especial para o momento. As comparsas que possuíam um *escobero* inexperiente ou limitado artisticamente, poderiam não destinar um quadro próprio para que ele executasse sua performance, mas sim, fariam sua dança junto com a *mama vieja* e o *gramillero*, ou mesmo junto com o corpo de baile. Há referências na literatura e na fala local de que antigamente não haveria um quadro musical próprio para o *escobero* mas, justamente, uma performance conjunta do *escobero*, *mama vieja* e *gramillero*.

Sem quadro próprio seus movimentos eram simplificados, muitas vezes se restringindo a passar o bastão nos braços, em performances muito rápidas. Na performance de rua, o *escobero* experiente evitava os movimentos que exigiam mais equilíbrio e os realizava apenas à frente dos jurados, pois o asfalto irregular da rua e o caminhar da comparsa dificultava ainda mais a performance malabarista.

Outro personagem importante na Comparsa é o *tambor*. Na literatura encontramos a expressão *tamborilero* para definir àquele que toca o tambor, na fala local, entretanto, quem

toca um tambor se auto denominava *tambor*³⁶. “*Soy tambor piano*” dizia Miguel Garcia, e esta será a denominação utilizada neste trabalho³⁷.

A vestimenta dos *tambores* permanece praticamente inalterada desde o século passado. Vestem *dominó*, uma capa longa e aberta na frente. Por baixo, uma calça até o joelho, o *bombachín*, uma camiseta branca completa a vestimenta. Nas pernas meias de nylon negras e fitas brancas que se cruzam até o joelho, nos pés, alpargatas. Na cabeça, um chapéu de palha com franjas em todo seu entorno, de forma que não se pode ver os olhos do percussionista. A cada ano, cada comparsa recobre seus tambores com pinturas exclusivas.

Levam seus tambores pendurados por uma cinta - *talín* - no ombro. Nas mãos, uma baqueta pois qualquer um dos três tambores de candombe - *chico*, *repique* e *piano* – é tocado com uma mão diretamente sobre o tambor e a outra com uma baqueta de madeira. Este personagem é o único que segue rigorosamente as cores da Comparsa na sua vestimenta.

Nos desfiles de rua, em uma *salida de tambores* ou nas *llamadas*, estão sempre na retaguarda, fechando a comparsa; aparecem como *cuerda de tambores*, podendo ter de 15 a 100 participantes. Nos palcos, aparecem de duas formas: como *acompañantes* - são de 3 a 5 tambores que fazem a base percussiva de todos os quadros musicais - e, como *cuerda de tambores*, quando somam-se de 18 a 20 *tambores* para executar uma performance instrumental exclusiva.

As figuras femininas das *bailarinas candomberas* sobressaem-se como personagens da dança. As *candomberas* estão nas performances de palco como “corpo de baile” de uma comparsa; nas ruas, aumentam muito de número, além das bailarinas do corpo de baile, desfilam muitas *bailarinas de relleno*, mulheres que bailam candombe. Para as mulheres que gostam do carnaval das comparsas mas não necessariamente dançam com



Im. 14



Im. 15

³⁶ Ferreira (1999:5), apropriadamente percebe esta autodenominação entre o grupo investigando a construção social “*de la persona Tambor*”.

³⁷ Lembro que três grafias com significados distintos encontram-se neste trabalho: *tambores* (para denominar os percussionistas); *Tambores* (para a performance da corda de tambores) e *tambores* (para os instrumentos musicais).

habilidade, este é o espaço que possibilita sua participação nos desfiles de rua. São como *bailarinas de relleno* que desfilam as simpatizantes de uma comparsa, aquelas que apreciam mas não necessariamente possuem maiores envolvimento com as comparsas. Também existe a figura individual da *bailarina*, geralmente aquela que domina a arte de dançar o candombe, destacando-se das demais por uma vestimenta diferenciada.

Atualmente, a vedete é a figura feminina mais visível na mídia, principalmente impressa e televisiva. Esta é uma imagem polêmica. O discurso local aponta que não pertenceria ao campo da tradição, mas seria uma figura importada, já pelos meados da década de 50, do carnaval brasileiro. Chirimini (2000:240) associa este personagem ao “teatro de revista”, segundo o autor, em 1949,

“(...) a comparsa Añoranzas Negras incorpora, pela primeira vez, a figura da vedette, bailarina negra de figura exuberante, indubitavelmente de origem revisteril. A partir de então, a vedete transforma-se em personagem das comparsas e será um dos maiores atrativos ao público.”

Por outro lado, na fala local, a figura da vedete estava associada ao carnaval brasileiro. “*El Candombe no tiene plumas*”, diziam os uruguaios apontando a importação do modelo do carnaval brasileiro para a festa local. A vedete - apesar da pouca roupa para os uruguaios e muita roupa para o nosso olhar brasileiro - realmente, lembra a passista de uma Escola de Samba trazendo plumas na cabeça e nas



Im. 16

costas. Nas ruas e nos palcos sua principal performance era junto aos tambores. Nos desfiles dançava em par com o *bailarín* porém, nos palcos, entre outras participações, era a *performer* que se apresentava com a *cuerda de tambores*, com a companhia de outra bailarina.

O *porta bandera*, como o próprio nome já assinala, é a figura que traz a maior bandeira levada pela comparsa. São muitas as bandeiras que trazem as cores da comparsa mas, apenas uma, é a maior de todas, e quem a conduz é o componente que concorrerá ao prêmio de “melhor porta-bandeira”. Sua performance causa *frisson* entre os espectadores, seu movimento característico é passar raspando a bandeira sobre a cabeça dos espectadores, um movimento



Im. 17

perigoso e excitante e que quando ocorre provoca gritos do público em êxtase. Se está com uma bandeira gigante é uma cena impactante ver o *performer* manejá-la por mais de uma hora de desfile de rua. O público grita exigindo - e depois aplaudindo - o movimento do tecido sobre suas cabeças; para isso, quem maneja tem que trazê-la paralela ao chão e em alta velocidade. Em uma *llamada*, um rapaz foi acidentalmente golpeado pelo longo mastro desta bandeira em sua orelha; enquanto eu seguia com a comparsa via o homem sentar-se no meio fio da calçada completamente atordoado.

Alguns emblemas - imagens-referência da cultura afrouroguuaia expressa nas comparsas - eram símbolos trazidos como alegoria de mão: estrelas, meias-luas, bandeiras e o estandarte, e aqueles que os levavam eram chamados de porta-troféus. Outra forte imagem associada às comparsas era a do *conventillo*, o espaço-símbolo, contexto e ambiência das comparsas e do candombe, aparecendo como cenografia de palco no *Teatro de Verano* e nas letras das canções. Também eram frequentes as representações do *Barrio Sur* e *Palermo*, assim como a do *barrio Ansina* e do cortiço *Medio Mundo*.



Im. 18

Conhecendo *Sinfonía de Ansina*

Conheci a comparsa Sinfonía de Ansina naquele fevereiro de 1998, através da ONG *Mundo Afro*. Visitei a sede desta organização, nos altos do Mercado Central, buscando obter maiores informações sobre o carnaval das comparsas e a cultura do candombe afrouroguai. Chegando lá conheci Marta, na época uma diretora da entidade, e outras duas pessoas que (ainda não sabia) pertenciam a esta comparsa. Passamos uma tarde conversando sobre as competições de carnaval, o calendário das festas, os grupos participantes e, principalmente, sobre os simbolismos e personagens presentes no candombe e nas comparsas. As comparsas caracterizam-se por trazer o ritmo do candombe em performances de palco e de rua. Nas competições, as comparsas ora teatralizavam ora desfilavam em vias públicas e, em ambos momentos, executavam o candombe. Entretanto, chamavam a atenção que as performances diferiam muito em cada um destes espaços. Foi no Mundo Afro que escutei pela primeira vez a afirmação tantas vezes repetida por eles: “*en las llamadas somos nosotros*”.

As comparsas “aparecem”, estão ativas, performando, durante o carnaval e os momentos que o precedem. São, por excelência, agremiações carnavalescas. Naquele carnaval de 1998, participariam das competições de palco oito comparsas. Quanto mais organizada e estruturada a comparsa, mais cedo iniciaria o trabalho de concepção e execução da performance de carnaval que pretendia apresentar no palco e na rua. Pelo grande número de componentes são, entre todas as categorias, aquelas que, teoricamente, exigiam maior investimento financeiro. Cada comparsa possui cores que a identificam e que serão encontradas, principalmente, nas roupas dos *tambores*, nas bandeiras e na pintura dos próprios tambores.

Para além do carnaval há poucos casos de performances de comparsas em shows na cidade. As pessoas que compõem uma comparsa, durante o ano, geralmente estarão participando das *salidas de tambores* nos bairros que abrigam sua comparsa. Para além do carnaval o candombe encontra-se nas ruas, nas *salidas de tambor*, quando um grupo de percussionistas desfilam pelos bairros. *La gente de Ansina* compõe a comparsa Sinfonía de Ansina no carnaval e, durante o ano, encontra-se semanalmente nas *salidas* dos *Tambores de Ansina*. É a “tradição de Ansina” em performance, através de uma comparsa de carnaval e de uma corda de tambores no decorrer do ano.

No palco a comparsa apresenta 60 componentes, cada qual executando um papel bem definido através da música, canto ou dança. A cenografia é elemento importante neste contexto e a performance é estruturada a partir de quadros musicais intercalados com textos que narram aspectos da cultura afro-uruguaia. Na rua, não há canto e o candombe se expressa através de um desfile processual ritmado pela corda de tambores e a dança que os acompanha. Em desfile, as comparsas podem apresentar de 200 a 300 componentes.

Nos corredores do *Mundo Afro*, minutos antes de iniciar sua aula de tambor, Marta

interceptou o professor Miguel Garcia apresentando-me a ele, que acabou por ser um dos responsáveis pela minha aproximação à comparsa *Sinfonía de Ansina*. Muito receptivo, ao saber que pretendia pesquisar o carnaval das comparsas, disse enfaticamente:

- *si querés conocer las comparsas tenés que ir a mi comparsa!*
- *y cual es tu comparsa?*
- *Sinfonía de Ansina ... ella ensaya mañana ... andá a ver el ensayo...*

Miguel não estaria lá pois no dia seguinte iria fazer uma viagem ao interior para apresentar-se com a comparsa do Mundo Afro, mas deu-me o endereço e a indicação de falar com o dono de *Sinfonía de Ansina*, Gustavo Oviedo.

Combinei com Marta que a visitaria na sua casa no dia seguinte, quando então continuaríamos a nossa conversa sobre o carnaval. Saí dali certa de que tinha iniciado, finalmente, a pesquisa, trazia dois endereços e a perspectiva de assistir a um ensaio de uma comparsa. Na tarde seguinte estava novamente com Marta mas o assunto tratado foi menos o carnaval do que a situação social e econômica dos afrourugaios, ela era, afinal, uma ativista do Movimento Negro e muito tinha a falar sobre o tema. Ao saber que da sua casa iria para a casa do dono da comparsa *Sinfonía de Ansina*, Marta dispôs-se a me acompanhar e assistir ao ensaio.

Sabia apenas que estávamos indo para o bairro *Palermo*. Trazia no bolso a anotação com o endereço mas não foi necessário usá-la; Marta, segura do trajeto, guiava-me sem titubeios. Quando chegamos na rua *Isla de Flores* avistamos, em meio à quadra, uma antiga casa de portas abertas com muita gente em frente, em burburinho. Havíamos chegado ao nosso destino. Da casa todos vieram cumprimentar Marta amigavelmente, percebia-se que conheciam-se há anos. Gustavo Oviedo logo se fez notar, um homem negro, alto, sobressaía-se entre todos por suas atitudes de liderança, comandava o grupo caótico que, naquele momento, preparava-se para sair para uma apresentação em um tablado.

A comparsa *Sinfonía de Ansina* tem por donos os irmãos Oviedo, Gustavo e Édison - mais conhecido como Palo. As agremiações de todas as categorias, incluindo as comparsas, possuíam “donos”, ou, como dizem, *dueños*. São os proprietários do “nome da agremiação”, podendo ser um ou mais e em muitos casos, são irmãos ou familiares. Assim também, outras comparsas são relacionadas a seus *dueños*: os Silva de *Morenada*; os irmãos Pintos de *Sarabanda*, Larraura dono de *Yambo Kenia*, etc. A DAEPCU e a imprensa, há não muito tempo, os renominaram de “diretores”. Ao lerem a ficha técnica de uma comparsa, por exemplo, os radialistas e jornalistas citavam o diretor da comparsa mas este discurso logo seria reconfigurado nos debates sobre a performance realizada, quando voltavam a nominá-los como *dueños*.

Em frente à casa não ficamos mais de cinco minutos, pois logo partiu o pequeno ônibus levando a comparsa, alguns parcialmente vestidos, muitos tambores, algumas bandeiras. Marta e eu seguimos rumo ao centro da cidade, caminhávamos tranquilamente em meio à rua *Isla de Flores*. Quase não passavam carros. Marta contava sobre os bairros *Palermo* e *Sur*, os dois bairros

montevideanos com tradição de candombe. A noite era escura, a iluminação da rua precária mas logo reconheci as ruínas de Ansina. Ali estavam elas novamente.

Em frente ao prédio destruído, Marta emocionava-se às lágrimas enquanto falava do que havia sido Ansina e suas recordações do lugar. Mais adiante, muitas quadras depois, já no bairro *Sur*, paramos em frente a um muro. Ali, explicava-me ela, havia sido o cortiço *Medio Mundo*, assim como Ansina, um “berço do candombe”. Ela insistia em falar sobre os negros uruguaios, sobre os cortiços, sobre os Tambores de candombe: para entender do carnaval das comparsas era preciso conhecer a cultura dos Tambores afro-uruguaios gerados nos cortiços dos bairros *Sur* e *Palermo*.

A comparsa representava uma coletividade barrial, geralmente configurada nos cortiços populares onde viviam os afrodescentes. A Comparsa Sinfonía de Ansina pertencia a uma linhagem de comparsas originadas no “bairro” Ansina, inicialmente com a legendária Comparsa *Fantasia Negra*. Fundada em 1992, Sinfonía de Ansina possuía, então, seis anos de existência. Enquanto nome jurídico uma comparsa existia permanentemente, embora pudesse não estar atuando nas competições de carnaval. *Concierto Lubolo*, por exemplo, a comparsa de Ansina anterior à Sinfonia, teve seis anos de atividade, depois deixou de competir, e a qualquer momento poderá ser reativada, basta seus donos assim decidirem seguindo, obviamente, o regulamento determinado pela DAECPU.

Marta dava-me pistas sobre a comparsa Sinfonía de Ansina, contava-me um pouco da sua história, suas conquistas passadas e sua situação atual de desorganização. A forte sociabilidade entre seus componentes constituía-se na força motriz da comparsa. Sem uma organização empresarial, nem profissionalização nos contatos, cabia à Sinfonía a força das relações pessoais para a sustentação de seu projeto de carnaval. Uma rede sustentava Sinfonía, rede esta formada pela *gente de Ansina*, aqueles que de alguma maneira viveram as experiências coletivas do “bairro Ansina” ou que aderiram de alguma forma a este grupo. Sem dinheiro, sem agentes que trouxessem aportes financeiros, sem *performers* “especialistas”, Sinfonía contava com sua própria gente para participar do carnaval.

Mais que nada, Marta falava-me da excelência dos seus Tambores; filiada a linhagem dos *Tambores de Ansina*, o candombe desta comparsa - no carnaval - e da sua corda de tambores - nas *salidas* durante o ano, correspondia a um chamado *toque de Ansina* reconhecido por sua beleza e *autenticidad*.

Percebia na sua fala uma tensão irreduzível que envolvia a comparsa Sinfonía de Ansina: por um lado detinham o “saber fazer” candombe e carnaval, por outro, viviam, nas últimas competições, acumulando derrotas significativas. Eram reconhecidamente “*candomberos de verdad*” mas os últimos classificados nas competições de carnaval.

Neste carnaval de 1998 ainda assisti Sinfonía apresentando-se no *Teatro de Verano*, quando foi a penúltima classificada. A performance no teatro contava com os personagens que havia

visto nos tablados e a estrutura da apresentação, embora mais longa, era muito similar: quadros musicais entremeados com falas sobre a cultura do candombe. Naquele ano conheci vários componentes de Sinfonía de Ansina que nos anos seguintes e, principalmente durante o ano de 2000 quando em trabalho de campo sistemático, voltei a reencontrar. A Comparsa Sinfonía de Ansina seria meu universo de investigação.

Uma conversa interessante

Foi por estes dias de 1998 que conheci o irmão do administrador do albergue, um artista plástico que participava como cenógrafo de grupos murguistas. Ao saber de meu interesse pelo carnaval das comparsas, mostrou sua paixão pelo tema. Embora trabalhasse em Murgas, desvelava seu “coração dividido” ao falar das comparsas e suas lembranças infantis. Os Tambores faziam parte da sua vida, foi criado escutando-os nas ruas, assim como às murgas e seus espetáculos no *Teatro de Verano*.

Na sua fala, não faltaram críticas à forma como o Ministério de Turismo encarava o carnaval montevideano, preocupando-se apenas com o calendário festivo e esquecendo das agremiações durante o restante do ano. Tal crítica expandia-se para os intelectuais: *“hay mucha gente que está haciendo trabajos antropológicos”*, antropológicos entre aspas sinalizava ele. Era a mesma crítica: para compreender as festas carnavalescas era necessário, em sua visão, olhar para o cotidiano que extrapolava a festa propriamente dita. *“(…) Hablan acerca del carnaval, las comparsas, la música afrouruguaya pero no miran lo cotidiano son personas, antes de las actuaciones y sin los trajes de la comparsa son trabajadores, padres, madres ... si quieres saber sobre las comparsas vas a los ensayos, ahí vas a ver quienes son de donde salen ... vas a verlos sin maquillaje”*.

A atualidade do carnaval das comparsas constituía-se, na sua fala, enquanto um espaço de tensão quando comparava o carnaval das murgas e o das comparsas. As murgas teriam “evoluído” muito, modificaram-se drasticamente enquanto as comparsas teriam mantido-se sem maiores transformações: *“agarrá una comparsa de los 60, 70 y 80 y son practicamente iguales”*. Por outro lado, sua tese da continuidade performática das comparsas desfazia-se quando afirmava que *“hoy no tiene nada que ver con las comparsas antiguas ... hoy son profesionales, salen para ganar premios y dinero”*. Encontrava na sua fala a tensão hoje expressa no carnaval das comparsas, uma festa calcada na “tradição”, sendo esta compreendida enquanto a manutenção de uma “forma de fazer” a festa. Ao mesmo tempo, entretanto, percebia que esta tradição reconstruía-se ininterruptamente como um espaço de transformação desta forma de fazer. As comparsas que *“siempre fueron iguales”* pois suas performances sofriam alterações mínimas ou transformavam-se lentamente até a década de 80, atualmente, estavam mudando rapidamente e nada mais tinha a ver com a festa de antigamente.

Assim como Marta, este artista plástico *murguista* preocupava-se em relacionar as comparsas e a cultura do candombe para além do carnaval propriamente dito. Referia-se a

autenticidade do candombe enquanto ritmo afrouguai por excelência e sua ancestralidade relacionada com festas religiosas coloniais e ao cotidiano pós-colonial. Para ele, *candombe*, *comparsas* e *conventillos* formavam a base da cultura afrouguai, cultura esta calcada na tradição das *salidas de tambores* pelas ruas da cidade. Não rechaçava a tese que relacionava os personagens das atuais comparsas com as antigas festas religiosas das *Nações* mas preferia vê-los como pessoas do povo, trabalhadores da época colonial; ou seja, a *mama vieja* como “*una madre que estaba cocinando y escuchó la llamadas de los tambores*”, saindo apressada da beira das panelas ainda com a trunfa na cabeça, via o *gramillero* como o vendedor de ervas e o *escobero* como o ambulante que vendia vassouras. Lembrava de personagens que desapareceram como o *farolero* e a *masamorrera*, hoje “profissionais” que não mais existiam mas que no início do século XX trabalhavam nas ruas de Montevideo e compunham as comparsas. Ele chegava a declamar um verso infantil que ainda trazia a imagem da *masamorrera*, a vendedora de quitudes feitos com farinha de milho que circulava com seu tabulero nas ruas: “*masamorra, com canela ... masamorra de mi flor... Que rica para la amitaQue rica para el patrón*”.



Im. 19

Tempos depois reencontrei no livro de Carámbula (1954) estes mesmos versos, também soltos, imagens de um passado que não era mais visto pelo autor. Os principais registros das celebrações e festividades da cultura negra em Montevideo estão nas obras de Isidoro de María (1887), Vicente Rossi (1926) e Rubén Carámbula (1952). Trazem descrições minuciosas, distintas entre si mas, concordantes na narrativa extremamente sedutoras; a riqueza de detalhes leva o leitor a viajar com o autor, percorrer as ruas da cidade, reconhecer a ambiência dos *candombes de reis*, participar da festa. São narrativas românticas onde não faltam referências aos “bons e nobres negros”, representações de “bons selvagens” que se contrapõem aos relatos dos viajantes que os consideravam bárbaros, grotescos e lascivos. Retratam os negros na sua “ingenuidade original” (Rossi, em meio a sua narrativa sobre uma performance do candombe de reis, pergunta-nos:

“*não parece tudo isso um jogo de meninos?*”), detentores de uma “ironia inconsciente” ou “convencidos de sua humana inferioridade”, um convencimento virtuoso, *por supuesto*. Temem as mudanças, afirmam ou pressagiam os desaparecimentos, recusam-se a aceitar a dinâmica das práticas culturais, por isso são detalhistas ao extremo, tudo deve ser esquadrihado antes que desapareça. Desconfia-se da falta de rigor metodológico na construção narrativa, teriam realmente observado tais eventos? Críticas não faltariam, entretanto, retemos suas obras, únicas em seu fascínio e no encantamento pelas “danças de negros”, pois contribuíram na criação de um imaginário da cultura afrouruguaia que até hoje perdura entre estudiosos do tema e entre os sujeitos envolvidos com o candombe. Assim, revisito estes trabalhos, buscando neles menos o factual e mais os elementos formadores deste imaginário que cerca a cultura do candombe, a tradição dos tambores afrouruguaiois.

As Nações e suas salas de candombe

A denominação “Nações”, segundo Carámbula (1952:30), foi criada pelos traficantes de escravos com vistas a classificar os negros que pertenciam a um mesmo grupo étnico. Desta forma, eram então identificados como pertencentes a “nação” Conga, Cabilda, Benguela, Mina-Magí, Moçambique, Mina-Nagó, entre outras. Os africanos de uma mesma procedência, por sua vez, trataram de se reunir formando grupos chamados “Nações” nos princípios do século XIX. Estas associações por origem étnica, conformavam “irmandades”³⁸ que compartilhavam



Im. 20

³⁸ Segundo Ferreira (1997:36), a criação destas associações foram posteriores às Confrarias Católicas Coloniais. Já em 1760 os africanos teriam sido incorporados às procissões que celebravam *Corpus Christi*.

mesmo dialeto, costumes e ritos e, através delas, mantiveram e reforçaram as tradições culturais africanas no Uruguai³⁹. Seus membros possuíam fortes laços societários, prestavam ajuda mútua, socorro e proteção aos seus componentes, solidariedade e ajuda econômica frente a enfermidade de algum ou mesmo rituais funerários para a sua gente. Os autores pesquisados apontam as últimas celebrações de Nações por volta do final do século XIX, momento em que os descententes afrouruguaio passaram a se reunir através de uma nova forma associativa denominada Sociedades de Negros.

As nações realizavam seus candombes⁴⁰ todos os domingos e nas datas comemorativas como Natal, Ano Novo, Páscoa e São Benedito, sendo a principal comemoração a do Dia de Reis, em 6 de janeiro. Documentos de 1816 coletados por Tomás Olivera Chirimini,



Im. 21



Im. 22

³⁹ As festas de negros no âmbito das irmandades religiosas também foram uma prática social expressa no Brasil. Marina de Mello e Souza assinala que constituíam-se enquanto “espaço de construção de identidades e de expressão de poderes, organizava as relações internas ao grupo e também as relações do grupo com a sociedade abrangente, no que diz respeito a hierarquias, exercício de poder e solidariedade.” (Mello e Souza, 2002:19).

⁴⁰ A primeira menção ao termo candombe teria sido em um poema publicado na década de 1830, cujo significado seria “dança de negros” (Pereda Valdez, 1965:70). Para Carámbula (1952), significa “nome genérico das danças dos negros no *Río de la Plata*”, “dança ritual dos negros afrouruguaio” ou mesmo “dança do folclore afrorioplatense”. Para Mayer Serra a expressão candombe adquire um sentido específico, “é uma festa popular de origem bantu dos negros do Río de la Plata” (In: Chirimini, 2000:93). Chirimini dedica-se a buscar a etimologia da palavra candombe, costurando as diferentes definições e sentidos impressos pelos pesquisadores do tema e concluindo através de uma interpretação múltipla: “Desde o ponto de vista etimológico, nas línguas bantu, candombe está formado pelo prefixo diminutivo Ka e o vocábulo ndongue (negro), pelo qual significa ‘negrinho’. Desde o ponto de vista histórico, faz referência à festa cerimonial que celebravam os negros na Montevideo colonial e pós-colonial. Se trata de uma cena da coroação dos Reis Congos, seguida de uma dança geral. Desde o ponto de vista fonético, alguns autores encontram a origem do termo em uma onomatopéia, onde os sons dos tambores são imitados por palavras do vocabulário das línguas africanas, destacando-se as sílabas como um ritmo sincopado. Este critério não é aceito pela maioria dos investigadores. Finalmente, e desde o ponto de vista do gênero popular uruguaio, o candombe é uma peça ou obra musical cuja melodia se acompanha ritmicamente pelos tambores” (2000:95). Chamo a atenção que as primeiras definições de candombe faziam referência a uma expressividade cultural negra rioplatense, posto que também na Argentina era encontrado. Conforme assinala Carámbula (1952:178), o candombe argentino inicia mais ou menos na mesma época que em Montevideo, entretanto, não perdura a ponto de desaparecer. Contemporaneamente, a imprensa e os candomberos uruguaio, assinalam o reaparecimento do candombe na Argentina, segundo eles, a partir da presença de migrantes uruguaio naquele país.

descrevem a participação de danças de negros em uma festa cívica, cujos instrumentos, trajes e bailes estariam “conformes aos usados por suas respectivas Nações” (2000: 229); após a primeira parte da festa, em meio à missa e autoridades locais, apareciam os Tambores de candombe.

Nas ruas, as “danças de negros” apresentavam-se em “rodas” ou em movimento processual. Até final do XIX, há referências concretas de “bailes de Nação” (Pereda Valdez, 1965; Chirimini, 2000) nas “salas de candombe”, geralmente “modestos barracões”. Cada Nação possuía sua “sala” para reunirem-se e celebrarem “ruidosas e tradicionais festas” (Carámbula, 1952:48), em sua maioria localizadas no lado sul de Montevideo: velhos casarões doados por algum amo em troca dos serviços prestados ou mesmo comprados pelos membros destas confrarias que coletavam dinheiro entre eles, a despeito dos seus escassos recursos financeiros. Qualquer que fosse o motivo da reunião nas salas, “terminava em candombe” (Varese, 1998). Entre seus membros de mais idade e prestígio elegiam aqueles que seriam seu “Rei” e “Rainha”, além de um séquito hierárquico adornados cerimonialmente com vestimentas simbólicas para presidir os rituais e “*candombes de la raza*”.

Tomás Olivera Chirimini (2000) recupera, em documentos e periódicos de época, várias referências a estes eventos, proibições de realização dentro da cidade, eram seguidas por tempos de permissão para que se realizassem fora dela. Decretos de 1807 e 1808 limitaram estes bailes a dias festivos nos quais o castigo do infrator seria um mês de trabalho em obras públicas. Em 1808, resoluções do *Cabildo*⁴¹ reprimiam os “baile de negros” e, pela primeira vez, aparecem mencionadas as salas



Im. 23

ou lugares fechados. Em 1816 a polícia proibiu os “bailes de negros” dentro da cidade, liberando-os extramuros nas tardes dos dias de festa, até às nove horas da noite. Pereda Valdés (1965) também cita este decreto no qual estavam liberados “os bailes de candombe (...) na muralha do sul”. Um decreto policial de 1839 faz referência ao objeto que provoca tanto barulho e incomoda os moradores: os “bailes denominados candombes com uso de tambor”.

Isidoro de María considera o período de 1808-1829 como a “época de ouro”, o auge dos candombes das Nações ao sul da cidade, contra as muralhas e o mar. Valdés (1965:139) assinala seu apogeu nas épocas de guerra (primeira metade do século XIX) e seu renascimento, por um breve período por volta de 1880. Chirimini (2000) aponta a data de 1857, terminada a

⁴¹ *Cabildo*: Câmara Municipal, corporação composta de um *alcaide* (presidente) e vários *consejales* (vereadores) que administravam os interesses do município. Nos tempos coloniais, ali encontrava-se o cárcere da cidade. (Dicionário Espanhol-Português, 1979).

Guerra Grande, quando inicia o processo de declínio dos candombes tradicionais, que se prolongarão até o fim do século, e “desaparecerão” com a morte dos últimos escravos africanos.

Entre os candombes realizados pelas Nações, o mais citado era aquele que celebrava o Dia de Reis, em 6 de janeiro. Nesta festa do calendário cristão, as Nações - Angola, Mina-Magí, Mina-Nagó, Congo, Benguela - organizavam-se para comemorá-la realizando uma festa que era conhecida como os *Candombes de Reyes*, rituais que se estenderam ao longo do século XIX. Relatos e crônicas de viagens de europeus que conheceram a Montevideo colonial, ou lá estiveram no decorrer do século XIX, trazem indicações das festas de 6 de janeiro, em honra a *San Baltazar*, o santo negro entre os três Reis Magos. O naturalista francês Alcides D’Orbigny presenciou uma destas festas de Reis e relata esta experiência em *Voyage dans l’Amerique Meridionale executé pendant les anées 1826 a 1833*:

“Em 6 de janeiro, dia de Reis, cerimônias estranhas atraíram nossa atenção. Todos os negros nascidos na costa da África se reuniram por tribos, cada uma elegendo em seu seio um rei e uma rainha. Disfarçados da maneira mais original, com os trajes mais brilhantes que puderam encontrar, precedidos pelos vassallos de suas tribos respectivas, estas majestades por um dia se dirigiram primeiro à missa e logo passearam pela cidade; e assim reunidos por fim em uma pequena praça do Mercado, todos executaram ali, cada qual a seu modo, uma dança característica da sua nação.” (Apud Chirimini (2000:105).

Esta passagem traz alguns elementos que nos interessam, o estrangeiro percebeu as “diferentes tribos”, a presença de reis, rainhas e vassallos, as vestimentas especiais, a presença das Nações na missa católica, o caminhar pela cidade mas, interessa-nos, em especial, reter aqui sua percepção das diferentes performances “na dança” de cada nação. Pesquisas já realizadas apontam que mais que isso, cada nação tinha seu toque de tambor característico, fundamental para compreendermos, hoje, os diferentes toques de tambor existentes em Montevideo (Ferreira, 1997;1999 e Orbán, 2000). Voltarei a este ponto, mas retenho neste momento a idéia de que haviam diferentes performances musicais entre as Nações, as diferentes culturas africanas apresentavam distintas formas de executar a festa, especialmente no que diz respeito a forma de tocar o tambor.

Isidoro de María (1887) traz em suas recordações de menino os Candombes de Reis nos primeiros anos do século XIX, realizados no *Paseo del Recinto*, local preferido para os passeios de fim-de-semana, na costa sul de *San Felipe y Santiago de Montevideo*. Recorda estes candombes nas tardes de domingo, colocando-se na posição de testemunha deste evento apreciado pelos “passantes de todas as classes sociais”. Relembra as diferentes Nações e suas rodas ao som dos

tambores dançando de forma “inacreditável”, dos amos e amas divertindo-se ao reconhecer alguns dos negros que bailavam e de seus filhos que exigiam os “*alfajores e rosquetes*” expostos no tabuleiro de alguma tia negra sentada no cordão da calçada. Carámbula (1952), não sem ajuda das descrições de Isidoro de María, inicia seu livro convidando o leitor a usar a imaginação para compreender o “autêntico candombe” em uma viagem ficcional pelo *Paseo del Recinto* no dia 6 de janeiro de 1800. Esta e outras narrativas românticas e folcloristas, dedicadas a descobrir festas e objetos antigos, descrevem e registram a cultura material no intento de preservar sua “autenticidade” e apontar os contágios que as envolvem. As mudanças são vistas como adulterações da forma fixada, pura e original, portanto, elementos de desagregação⁴². Em Vicente Rossi, no seu livro *Cosas de Negros*, encontrei a mais minuciosa descrição da presença das Nações nos *candombes de Reis*. Eis o testemunho de Rossi sobre os anos 1875-80 junto aos “últimos” *Candombes de Reis* em Montevideo⁴³:

(...) Semanas antes se preparavam as figuras do séquito oficial, procurando as roupas e distintivos com que haviam de se pôr a caráter. Os negros não haviam deixado de observar que a diplomacia tinha duas vestimentas, uma civil e outra militar, por isso aquele que não conseguia um refugio de graduado do exército se entusiasmava com um fraque, uma sobrecasaca ou uma jaqueta. Preocupavam-se muito com a ornamentação: medalhas, correntes, anéis, cintas e tudo o que em sua ingenuidade típica acreditavam que dava caráter de personagem, ainda que se tratasse de cobre e estanho legítimos.

Encabeçava o séquito africano o rei dos Congos ou o dos Angolas, que era os que tinham mais súditos. As demais nações enviavam um ou vários delegados. Estas delegações ofereciam os mais cômicos apetrechos, um bom sortimento de presentes de ex-uso pessoal dos amos⁴⁴. Pelos apetrechos se deduzia a prosperidade e vinculações da nação representada; e não se incumbiam algumas, já por falta de homens aparentes para o cargo, já por falta de roupas para uniformizá-los.

(...)

Enquanto se reuniam as delegações e se esperava a hora de sair, uma pequena banda musical, a que logo deveria preceder o séquito em marcha, desenvolvia seu

⁴² José Guilherme Magnani critica os folcloristas: “Apresentam-se como defensores de uma cultura popular, mas paradoxalmente são os que mais passam atestados de óbito a essa mesma cultura por recusar-se a assimilar suas transformações. A mudança de uma vestimenta, a substituição de um instrumento ou a adaptação de um antigo costume são vistos como sintomas da progressiva diluição das tradições populares. É, pois, uma visão estática e ‘museológica’, que encerra a cultura como um acervo de produtos acabados e cristalizados, alheios às mudanças das condições de vida de seus portadores.” (1984:18).

⁴³ Devido ao longo estrato apresentado, apresento-o traduzido do espanhol. Reticências entre parágrafos indicam supressão de parágrafos; dentro de um parágrafo, supressão de frases.

⁴⁴ No texto “*amitos*”, forma tida por “carinhosa” no tratamento ao dono do escravo.

repertório quartelense frente ao local. Esta banda era de morenos criollos⁴⁵, que sempre se distinguiram por suas excelentes condições filarmônicas, figurando como elemento principal nas bandas militares; se improvisava nestes dias em obséquio a seus ascendentes.

Desde as primeiras horas da manhã se notava animação na “sala” dos Congos, rua Queguay⁴⁶, entre Soriano e Canelones, domicílio do rei e ponto de reunião do séquito oficial da raça.

De 8 às 9 formava-se a comitiva na calçada e, dada a ordem de marcha, pela mesma calçada a empreendiam, felizmente ampla nesta parte da cidade, mas ao entrar nos estreitamentos se via obrigada a ocupar o meio da rua. Grande acompanhamento de povo seguia aquela heróica prova de resistência para os velhos africanos, empurrados pelos acordes da banda que não lhes dava trégua, fazendo-os descaderar-se, torturados pelos seus joanetes e sobreossos, com o calçamento desigual da época.

Comprido era o trajeto a recorrer, pois se dirigiam ao Cabildo e à igreja Matriz. Esta última, semanas antes preparava o altar de São Baltazar, onde devia officiar-se a tradicional missa. Raro será o que não se lembre deste santo, o primeiro entrando pela nave direita da Matriz, altar devido à piedade e dinheiro da Rainha dos Congos. Até há uns doze anos atrás, ali estava o rei santo e negro, abandonado, sujo e sempre às escuras, prova da falta de clientela e causa de sobra para que terminasse seu reinado entre os trastes velhos, ocupando seu lugar o “milagroso” Santo Antônio, havendo esquecido, os irreverentes que fizeram isso, de retirar a placa de mármore que incrustada na parede, à esquerda do dito altar, informa da doação de sua magestade a rainha Conga e, por conseguinte, delata a troca fraudulenta.

O rei e seu séquito ouviam a missa às 10, frente a São Baltazar, com singeleza e o fervor que para seus melhores dias haviam desejado os que a oficiavam. Terminada esta, se dirigiam ao domicílio do presidente da república que tinha por costume esperá-los com seus auxiliares, também visitavam os ministros e o bispo, que lhes esperava com seu séquito de familiares e algum clérigo de hierarquia. Ratificavam, uma vez mais ante todas aquelas autoridades, sua fidelidade e respeito. Às vezes a visita se fazia extensiva aos chefes mais populares do exército. Como é de supor, em todas as partes lhe obsequiavam donativos em dinheiro, que não ofendiam, de maneira alguma aos dignitários da mais humilde gente, condenada a perpétua

⁴⁵ *Criollo*: denominação aplicada ao negro nascido na América em oposição aos que vieram da África. No sentido amplo, indica os indivíduos nascidos na América e descendentes de europeus.

⁴⁶ Rua localizada no bairro *Sur*.

pobreza e convencida de sua humana inferioridade.

(...)

Terminado o almoço, as delegações retiravam-se para suas respectivas “salas”, assim se intitulava o local de cada “nação”, porque sendo o domicílio de seus chefes, na sala, que tinha por costume ter porta para a rua, se recebiam as visitas e se exibiam ao público os reis, e isto fez com que os negros mencionassem a sala como sinônimo de “local”.

Houve também grupos que se intitularam “sociedades”, formados por negros criollos que estavam próximos de algum ascendente africano. Seu ritual era o mesmo das “nações”, com a diferença de que ao “rei” lhe chamavam “presidente”. O objetivo principal destas sociedades era auxiliarem-se mutuamente e aproveitar aqueles dias para obter recursos para aliviar sua pobreza.

(...)

Às tres da tarde se iniciava o candombe em todas as salas, isto no sentido figurado, pois não se bailava nelas, senão na via pública. O ato era precedido de uma breve cerimônia, entrando em outras funções duas figuras desta tradição: o “ministro” e o “juiz”. O rei saía de sua sala acompanhado dos citados e detia-se na rua, a uns três metros da calçada, em meio de uma roda de assentos de toda a espécie, colocados ali expressamente. Os tocadores e bailadores rodeavam a este terceto, e a um sinal do juiz se instalavam em seus assentos; passados uns instantes de silenciosa expectativa não interrompida nem pelo numeroso público que presenciava a cena, o rei declarava inaugurado o ato levantando uma mão, e em seguida os típicos instrumentos africanos rompiam seu “tan-tan”, um tanto queixoso, cheio de reminiscências de selva e de tribo. O rei se retirava com seu ministro (mestre de cerimônias na sala); o juiz (mestre de cerimônias na rua) ficava de “bastonero”⁴⁷ do baile, que a ele correspondia dirigir e animar.

(...)

A indumentária (...) o “rei” de general; o “ministro” de coronel, ou de doutor se não havia conseguido graduar-se como o primeiro (chamavam assim o vestuário composto pela sobrecasaca, colete branco, cartola de felpa, colarinho em pé, etc). O “juiz” sempre de doutor, mas com aplicações africanas, por assim exigir seu cargo, do que resultava um disfarce raro e ridículo, e, não obstante, rigoroso símbolo de dois continentes: Europa e África; acima da sobrecasaca se sujeitava na cintura dois couros pitorescos, pendurados um pela frente e outro por trás, a típica tanga africana; ambos os couros matizados de lantejoulas, cintas e guizos; a aristocrática

⁴⁷ *Bastonero*, aquele que leva um bastão, mestre de cerimônias.

cartola foi substituída por um vergonhoso adorno de plumas e tiras coloridas; apoiava sua autoridade, este juiz, em um cajado papal coroado com laços chamativos; era a insígnia de diretor ou “bastonero” do Candombe, vocábulo derivado de “bastão”, que assim se chamava aquele cajado. Não parece tudo isso um jogo de meninos?

Era lá, pelo sul da rua Queguay.

Os escassos sobreviventes africanos já não cantavam, gemiam as notas marteladas de suas extravagantes canções nativas enquanto marcavam com os pés sua popular dança. Ali estavam congregados os poucos africanos que ainda viviam em Montevideo, vacilantes pelo peso da idade cujo cômputo haviam perdido. Já não bailavam. Eram seus descendentes criollos os que desempenhavam agora todo o ritual do Candombe, com a boa intenção de ajudar a bem morrer um costume tradicional que não sentiam eles como os mais velhos, a quem respeitavam profundamente.

A casa onde se reuniam para a clássica e grotesca festa era um apropriado cenário para ela: tapera mourisca colonial; um casebre de barro e pedra, telhas, vigas de madeira, piso de adobe cozido (...) Quem sabe viveu ali durante a colônia, algum fidalgo ou nobre (...) agora vivem os dois últimos reis africanos que restaram no Plata. A tapera lhes havia ficado por transmissão testamentária de uma rainha dos Congos, segundo era voz corrente, que teve fortuna doada por seus amos a ela e aos seus; motivo poderoso para que o clero católico se sentisse parente daquela rainha, que ao morrer só deixou aos sobreviventes da sua “nação” aquele casebre de barro, pedras e telhas.

Tudo estava no mais lastimoso estado. O palán-palán [!] triunfava entre as telhas, rachando o teto, as paredes rachadas e mostrando no seu descascado o material que conservava estas casas em perpétua humidade e hediondez; portas e janelas rústicas, de madeira dura e esquadrias carcerárias, sem encaixe e sem vidros; piso maltratado pelo uso. Esse era o palácio onde os últimos reis negros esperavam com a inconsciência de crianças o final de seus dias e de seu reinado hipotético.

Nestas datas de candombe, o ruinoso solarengo abria suas portas oferecendo livre acesso ao público, que algo ajudava com suas esmolas. Entrando, o saguão apresentava duas portas, uma dava ao oratório, onde se via um altar com São Benedito; todo pobríssimo, velhíssimo, descolorido; dois sentimentos bem distintos assaltavam ao contemplar aquilo: tentações de riso ante tal inocente figura maljeitosa; verdadeira tristeza frente tal miséria. O santo velava certa bandeijinha veterana que estava sobre uma mesinha em frente ao altar, contendo algumas moedas de cobre que indicavam sua função naquele local.

Pela outra porta se entrava na sala do trono; ali também o tempo e a pobreza haviam deixado sua marca. Duas poltronas pré-históricas sobre um estrado faziam o trono da última suposta dinastia africana no Rio de la Plata; sua cor negra, de moda quando o fabricaram, deixava descobrir facilmente os inquilinatos construídos neles pelas traças.

O rei e a rainha ocupam as poltronas. Imóveis, lhes tomaria por figuras de cera de um museu, se não os visse mover-se em uma inclinação de cabeça a cada visitante que aparecia na sala. Pareciam descansar, com seus olhos pequeninos, avermelhados, sobre as pálpebras endurecidas por um século de desgaste.

O rei não veste mais os cintilantes militares dos bons tempos, veste-se de “doutor”, com roupas muito velhas. Reluz em seu peito várias medalhas esquecidas sustentadas por fitas descoloridas; seria tempo perdido solicitar da S.M. a origem delas; sua resposta não passaria de seu peculiar sorriso, porque nada sabe, só entende que as deve ostentar por assim exigir a importância do cargo.

(...)

Frente ao trono se insinuava ao visitante uma mesinha e bandejinha parecidas com as de São Benedito; este era o óbulo dos reis. A inalterável honradez e respeitosa devoção do negro, tornava inconcebível a mescla dos humanos interesses com os dos santos. O óbulo de São Benedito se destinava estritamente ao seu culto; o que ao santo se dava, para o santo era.

(...)

Conheci e contemplei aquele real casal de Candombe em um daqueles dias de seu ocaso.

Com um amigo, passávamos a uma quadra de distância; notamos muito público agrupado na rua e corremos curiosos; corremos de verdade, porque éramos meninos. Encontramos um auditório de povo emoldurando o candombe.

Entramos na casa e nos introduzimos na sala dos reis (...) era a primeira vez que víamos reis e acreditamos que eram “de verdade”. (...) Se escutam claramente na sala os cânticos monótonos da raça, e esta vez são tristes, cheios de um intenso queixume.

(...)

Com cadeiras, bancos, caixotes e todo o objeto capaz de servir de assento, faziam uma grande roda na rua, junto à calçada da casa dos reis. Ali estavam os tocadores de tambor e masakallas, os anciões que cantavam para fazer coro e, os bailadores quando descansavam ou esperavam sua vez.

Já disse que esses últimos candombes eram desempenhados pelos descendentes criollos. Alguns “tios” e “tias” africanos faziam ainda ato de presença, sentados, mas

de vez em quando, como impelido por súbito entusiasmo, levantava-se algum daqueles matusalens, e sem separar-se de seu assento, girava sua ossatura sobre si mesmo, com o bailado característico do seu baile nacional; girava quantas vezes as suas forças lhe permitiam e voltava a sentar-se (...). Isto costumava comunicar entusiasmo aos dançarinos, cuja roda se agitava instigada pelo canto que havia subido de tom (...) Dentro da roda de assentos se formava a do candombe e, fora dela a do público. O espaço em que se bailava se chamava “cancha”.

A cerimônia de iniciação não era a mesma dos bons tempos, o rei não saía de sua sala, limitava-se a contemplar através das janelas abertas e desde seu trono (...) O “ministro” era cargo suprimido por desnecessário, pois já não existindo o cerimonial diplomático não fazia falta aquele personagem;

(...)

Subsistia o “juiz”, chamado sempre de “bastonero”. Seu aspecto mudou pouco, veste-se ainda de “doutor” com tanga, mas substituiu a botina por alpargatas, por ser mais cômoda para sua coleção de calos. Seu bastão de “tambor maior”⁴⁸ é agora de um pau qualquer ou uma vassoura, o que faz com que também se lhe intitulasse “escobero”. Este “diretor” é simplesmente o “feiticeiro” ou sacerdote pontificante coreográfico, indispensável nas danças dos povos selvagens, que aparece também em alguns bailes da nossa sociedade (...).

Desde cedo, tambores, marimbas e mazacallas soavam para atrair público. Se formava a roda de dançarinos colocando-se alternados um homem e uma mulher, sem prejuízo de que estivessem seguidos vários de um mesmo sexo, pois aquele baile não exigia casais. O “bastonero”, no meio da roda, brandia seu pau ao alto e paravam os tambores; logo pronunciava as primeiras sílabas de um dos seus brevíssimos cantos, e baixando o pau dava o sinal de começar o baile, a cujo efeito voltavam a soar os instrumentos e a roda entrava em movimento respondendo com outras sílabas ao canto iniciado pelo diretor.

A roda girava, o passo costumava ser mesurado, como indeciso; os corpos marcando um suave vaivém nas mulheres, com oscilação natural de cadeiras; os homens desenvolviam uma difícil diversidade de movimentos, sem perder o passo (...) os famosos “deslocamentos obscenos” só existiram nos pseudo-candombes dos pseudo-negros carnavalescos.

(...)

Os dançarinos não estavam, pois, submetidos a nenhuma regra de uniformidade de figuras naquela dança (...) o canto, cuja modulação sustentava o caráter e o



Im. 24

⁴⁸ Segundo Ferreira (1999:127), o exército de Montevideo, em seus desfiles, transformava aquele que tocava o “Tambor Maior” em bastonero, indo em frente à banda, com seu bastão comandava os músicos que o seguiam.

compasso do bailado. “Calún-gan-güé!” cantava o “bastonero”; “oyé-ye-yúmbá” respondia a roda; e sempre assim, durante meia hora ou mais. O compasso era lento, algumas vezes o bastonero levantava de tom ou o agitava, por via de injeção enervante.

Quando aquele idealizava que convinha descansar, mudava o canto e gritava: “oyé-yé!” respondendo a roda: “yun-ban-bé!”; ato contínuo aos tambores lentos substituía um precipitado repicar adaptado a compasso tão breve e insinuante; a roda volteava num último esforço, com rapidez em uma tumultuada revolução de movimentos; o bastonero gritava e saltava sustentando a todo transe aquela animação que duraria meio minuto, logo levantava seu pau por sobre todas as cabeças e dava o grito característico: “Güé!”, fazendo um “e” muito longo, cheio de singular expressão de alegria; a roda repetia o grito, detendo-se, e os dançarinos iam para os seus assentos.

Emudeciam os instrumentos africanos e entravam em atividade o tambor militar (...) O tambor evitava que a reunião ficasse em silêncio (...) e chamava a atenção do público. Enquanto isso, uma negrinha solicita entre os espectadores, com um pratinho, um auxílio “para os pobres negros”.

(...)

No lustro 1885-90 os candombes desapareceram. Não somente o povo perdeu o interesse por eles, senão que os negros criollos sustentadores dessa única tradição diminuiram sem substituírem-se, por não ser raça migratória a dessa cor. (In Enciclopedia Uruguaya, 1968: 313-336).

Sociedades de Negros e Sociedades de Negros y Lubolos

Na passagem anterior, Vicente Rossi já apontava, em meio a sua descrição dos “últimos” *Candombes de Reis*, o aparecimento de outras agremiações que congregavam os negros afro-uruguaios: as Sociedades. Certamente, muitos fatores determinaram o declínio, lento porém irreversível, das Nações. Segundo o historiador José Pedro Barrán (1989;1990), para compreender este processo transformador pelo qual passou as manifestações da cultura negra deve-se considerar o “projeto civilizatório”, levado a cabo a partir dos meados do século XIX pelo “governo reformador” uruguaio. Durante grande parte do século XIX, o calendário lúdico e festivo de Montevideo era extenso, incluindo uma diversidade de jogos, festas religiosas, comemorações carnavalescas e outros “excessos do corpo e da alma”. Um primeiro período de festas iniciava em dezembro com as festas do Natal, seguidas do Ano Novo, o Dia de Reis, os bailes negros, e o Carnaval, via de regra em fevereiro. Após uma pausa no período da quaresma, geralmente transgredida, começava um segundo ciclo festivo, com a Páscoa, a comemoração

dos Santos Padroeiros da Cidade e do Estado, o 10 de maio, *Corpus Christi*, a noite de São João Batista, finalizando com as comemorações de São Pedro e São Paulo em junho. Com o transcorrer do século, o governo entra em ação com o projeto ideológico de “civilizar” esta “barbárie” que são os excessos da cultura lúdica na sociedade montevideana e, “*o carnaval foi objeto da máxima fúria das classes dirigentes*” (Barrán,1989:223).

O disciplinamento do carnaval atuou no sentido de transformá-lo em um espetáculo, “*de cenário das culturas, o carnaval passaria a ser a cultura dos cenários*” (Ferreira,1997:42). O cerceamento das festas de rua, de difícil controle para o Estado que sempre se preocupou com estes eventos, proibindo ou reprimindo-os, tornava-se alvo de maior controle da classe dirigente uruguaia, através de um projeto político-ideológico positivista de contenção a estes excessos lúdicos. Este disciplinamento aos hábitos “bárbaros” agiu especialmente “*nos lugares de diversão como locais de ‘vício’ - ‘pulperias’, ‘mesas de bilhares’, ‘baile de negros’- e junto aos ‘filhos de família’, negros e classes subalternas como merecedores de maior vigilância*” (Barrán,1989:222).

O chamado período do “auge do candombe” realizado pelas Nações no decorrer do século XIX dialogava com a sociedade envolvente: se por um lado, comemoravam a festa religiosa à maneira africana, por outro, incorporaram neste jeito africano de festejar, elementos da cultura ocidental: as bandas militares, os instrumentos musicais como cordas e sopros, a forma carnavalesca de brincar disfarçados com plumas e lantejoulas - que aos olhos de Rossi, os tornavam ridículos. Se as Nações - tradição forjada num período colonial - possuíam seus reis, as novas “Sociedades”, que aparecem no Uruguai República, terão como dirigente máximo um “presidente”. Ferreira (1997:43) assinala: “*os elementos das Nações desintegradas se reagruparam, em novas sínteses, em formas que respondiam às possibilidades das novas condições sociais*”, correspondendo ao projeto de “*forte secularização, modernização e anticlericalismo*” desenvolvido a partir de meados da década de 1870 no Uruguai.

A primeira “Sociedade de Negros”, criada em 1867, chamava-se “*La Raza Africana*” e constituía-se enquanto uma Sociedade Filarmônica, ou seja, tinha por objetivo o ensino e aprendizagem da música. Os pesquisadores unanimemente concordam que o candombe das Nações esteve presente nestas Sociedades, cuja organização foi fortemente influenciada pelos modelos de associações de ajuda mútua trazidos pelos imigrantes europeus, assim como pelas associações carnavalescas já existentes na “alta sociedade” uruguaia. Este autor recupera o estatuto de *Los Pobres Negros Orientales*, sancionado em 1869: representada por uma diretiva, o número de sócios não poderia exceder a sessenta e só poderiam associar-se “negros ou pardos” que assumissem o compromisso de tocar algum instrumento - corda, sopro ou percussão - ou cantar. Eis o parágrafo primeiro:

“Fica estabelecida esta Sociedade cujo objeto principal é criar fundos para sustentar uma academia de música, onde seus associados possam dedicar-se a

uma arte útil que mesmo que sirva de recreio, possa ser um recurso até para adquirir a subsistência, conseguindo ao mesmo tempo formar um centro de reunião a fim de obter a melhor harmonia e união entre as pessoas de cor, na forma que mais adiante se detalhará.”(Chirimini, 2000:123)

Tais Sociedades, nos dias de carnaval, constituíam-se em Comparsas. Em 1870, os jornais de época examinados por Tomás Olivera Chirimini, apontavam a existência de três comparsas: *La Raza Africana*, *Los Pobres Negros Orientales* e *Los Negros*, todas organizadas a partir de Sociedades Filarmônicas. Os “bailes de sociedade” eram anunciados em profusão nos jornais a partir de 1873: “bailes para a sociedade de cor”, “bailes de máscaras e particular”, no qual estariam presentes “*comparsas, chicas e dandys*” (Chirimini, 2000). Neste final de século, estes bailes eram restritos a grupos étnicos, haviam bailes para brancos e outros para negros. Na obra da historiadora uruguaia Milita Alfaro (1998:61), encontram-se referências às tertúlias no “Circo Francês”, onde “não seria permitida a entrada às pessoas de cor negra” durante o carnaval de 1867. Tal fato polêmico foi resgatado pelas pesquisas de Chirimini (2000:182): o jornal *La Nación*, publicou na íntegra, em resposta, uma nota circular do chefe de polícia - aos empresários daquele teatro - lembrando que tal proibição era contrária às leis e costumes, ignorava os valorosos serviços prestados por esta “classe de cor” e a polícia não respeitaria medidas que fossem contrárias aos “homens de cor”.

As comparsas, ao surgirem, definem uma forma de fazer o carnaval. Alfaro (1998) informa que *Los Pobres Negros Orientales*, em 1870, incluíram na sua apresentação “três danças, dois tangos⁴⁹ e uma despedida”. Compunham seus quadros, os personagens presentes nos Candombes das Nações: o *escobero*, o *gramillero*, as *Mamas Viejas* e as *bailarinas candomberas*, mas agregaram a simbologia das cores, na pintura dos tambores, nas vestimentas,



Im. 25

⁴⁹ A literatura sobre o tema aponta uma polêmica discussão sobre o uso do termo “tango” e sua relação com a cultura afro-americana. Carámbula (1952) sustenta a hipótese que “tango” ou “tangó” era o nome primitivo do tambor; etimologicamente a palavra “tango” seria uma deformação da palavra “tambor” na particular linguagem dos africanos, que mesclavam o espanhol com seu idioma natal. Ferreira (1997:36) lembra que em 1832 haviam registros do “*tango de los negros en la calle*”, e concorda com a hipótese de Ayestarán (1953), que, nesta época, coincidiam as denominações Tango e Candombes para os bailes de negros das Nações.

nas bandeiras e emblemas.

As Sociedades estavam, portanto, intrinsicamente ligadas às festas carnavalescas pois, durante o carnaval, se constituem em comparsas. Foi neste momento histórico, final do século XIX, que a cultura afro-uruguaia consolidou a expressão pública do candombe sob duas formas: nas comparsas, as agremiações de carnaval (que logo se transformarão em *Sociedades de Negros y Lubolos*) e nas cordas de tambores, as orquestras percussivas que percorriam as ruas do bairro *Sur* e *Palermo* em datas especiais e não-carnavalescas. Quando as comparsas se inserem nos eventos carnavalescos, por volta de 1870, já aparecem em performances de rua e nos palcos. Nos palcos, Tambores de candombe, dança e canto. Nas ruas as “saídas de tambores” com percussão e dança. Esta bifurcação performática Tambores - Comparsas acontece nos finais do século XIX (Alfaro, 1998) quando o carnaval passa a ser comemorado por um número crescente de agremiações.

O primeiro “tablado para espetáculos populares” foi construído em 1872 e no carnaval de 1874 foi realizado, pela primeira vez, o “concurso oficial” de agremiações carnavalescas em um cenário montado na Praça da Matriz em Montevideo (Chirimini, 2000:233). Era o carnaval competitivo que surgia no palco: naquele 13 de fevereiro apresentaram-se 35 grupos, entre eles, 11 integrados por homens “negros ou pardos”. O público, segundo a notícia do jornal, não gostou do resultado, a primeira colocação conquistada pela *Comparsa Campesina Catalana*, esperavam a vitória da *Comparsa Los Pobres Negros Orientales* que acabou por conquistar a terceira colocação.

Neste carnaval de 1872, uma grande novidade: a primeira apresentação dos *Negros Lubolos*, uma comparsa integrada por homens brancos que pintavam o rosto de preto. Rossi (1926) assinala que esta comparsa foi fundada por dois comerciantes argentinos que, em Buenos Aires, tiveram contato com Nações e Sociedades Africanas - entre elas uma denominada “Lubolos” - e, ao chegarem em Montevideo, tomaram este nome para fundar sua comparsa. Nos anos seguintes, surgem novas *comparsas lubolas*, como a “*Nação Lubola*”, em 1881. Ferreira (1997:46) informa que a expressão “Lubolos” já havia sido referida, em 1812, como a denominação de um grupo étnico de origem angolo-congo e, logo mais tarde, referida como uma Nação no bairro *Cordón* de Montevideo. Genericamente, Lubolos passa a significar brancos com mãos e rosto pintados com cor preta. A “*Comparsa Negros Lubolos*” foi anunciada com entusiasmo pela imprensa, quando aproximava-se o carnaval e os prognósticos apostavam no seu sucesso. Eis uma notícia recolhida no jornal *La Tribuna*, em 1876,

“Temos assistido ao ensaio geral desta comparsa, composta de negros brancos que respiram espírito e que estamos seguros não hão de luzir pouco nas próximas carnestolendas. Os cantos e bailes sui generis que executam com a mesma perfeição com que os temos visto mais de uma vez os próprios negros executarem em suas salas ou candombes, há de chamar a atenção do público

e das numerosas famílias que pensa visitar. (...) desde já asseguramos um grande êxito a esta sociedade que tem tomado com empenho a idéia de fazer conhecer entre o povo os costumes dos antigos negros”. (Chirimini, 2000:161)

O termo “*negros lubolos*” popularizou-se a ponto de tornar-se genérico, indicando todas as Comparsas de Negros; também popularizaram-se o uso dos termos “*Comparsas Lubolas*” ou “*Sociedades Lubolas*”. A partir de então o carnaval das comparsas pertence à “*Categoria Negros y Lubolos*” - ou as chamadas “*Sociedades de Negros y Lubolos*”. Ferreira analisa a apropriação da cultura negra por estas agremiações compostas de homens brancos:

“(...) é provável que as Sociedades de Negros não estiveram em condições de confrontar esta situação - recordemos que estamos falando de uma sociedade racista distante recém 40 anos da escravidão legal -, por outra parte e pela mesma razão, não descartamos a possibilidade de que a aceitação desta realidade pode haver respondido a uma inteligente estratégia que as Sociedades de Negros desenvolveram para ganhar espaços alternativos e aceitação social. Em qualquer caso o êxito da Comparsa “Negros Lubolos” na sociedade montevideana branca traria como consequência a ressemantização do termo lubolo que passou a denotar popularmente o branco transformado em negro no carnaval e, indiretamente, uma maior aceitação social das manifestações das verdadeiras sociedades de negros”. (Ferreira, 1997:47).

O candombe e as comparsas no século XX

A cultura do candombe em seu processo histórico situa-se concomitantemente com o próprio desenvolvimento da sociedade uruguaia. A partir da década de 1890 quando o candombe “*integra-se*” com os conjuntos de carnaval, surgem os “*espetáculos cênicos*” que constroem novos significados a esta expressão cultural afrodescendente. Do candombe enquanto “*dança de negros*” executados nas ruas e “*salas*” até os candombes atuais que tocam nas rádios, há uma longa trajetória percorrida por esta prática cultural, envolvendo transformações performáticas, históricas e contextuais. Não reconhecer a dinamicidade do caminho percorrido pelo candombe uruguaio traz o perigo de decretar seu “*desaparecimento*” nos dias atuais ou pensá-lo enquanto “*desvirtuado*” do que seria o “*autêntico*” candombe originalmente realizado pelos negros escravos. Contemporaneamente são vários os significados que envolvem a cultura do candombe. Candombe é o ritmo executado pelos três tambores afro-uruguaiois, *chico*, *repique* e *piano* nas ruas de Montevideo, mas é também o espetáculo cênico apresentado por uma comparsa - nos palcos e processualmente nas ruas - e a música popular tocada nas rádios.

Pensar o candombe como “baile de negros” é uma definição que, hoje, não consegue mais abarcar a polifonia performática apresentada pelas comparsas, em última análise, as agremiações carnavalescas que se caracterizam por “fazer candombe”, ou mesmo pouco diz sobre esta expressão sonora realizada coletivamente pelos tambores, reclamada como afro-uruguaia e reconhecida como ritmo musical tipicamente uruguaio. Em 1952, Carámbula já afirmava, “*nem a forma musical, nem a coreografia, nem a significação social e religiosa do candombe atual, são as de antigamente. O que hoje denominamos candombe, é música popular*” (:190). No decorrer do século XX, o candombe ingressou no campo musical executado pela elite uruguaia. Chirimini encontra várias e significativas referências a obras musicais, realizadas em grandes teatros de Montevideo, que contam com a presença de tambores e inauguram o diálogo da música negra com a chamada “música culta” uruguaia. Em 1928, por exemplo, estreou a peça de piano intitulada “Candombe” de autoria de Carlos Giucci, uma obra “nacionalista” inspirada na obra pictórica de Pedro Figari⁵⁰ que obteve “estrondoso” sucesso de público.

A partir de então, nesta primeira metade do século, inúmeras outras obras musicais serão compostas trazendo o ritmo do candombe e, lentamente, elevando este ritmo afro-uruguaio a símbolo nacional. Nesta época, o candombe estava vinculado com as “orquestras tangueras” (Ahoronián, 1991) para mais tarde ser fortemente influenciado pelos “*candombes bailables*”, festas de grande aceitação entre a população montevideana. Em 1954, no mesmo ano em que inicia o *Concurso Oficial de Carnaval*, foi notícia nos jornais o grande êxito das “*fiestas negras*” no *Hotel del Prado* organizadas pela prefeitura da cidade. Nesta fase, a influência da música afrocubana foi dominante no candombe:

“La principal figura compositiva de esta vertiente es Pedrito Ferreira (Pedro Rafael Tabares), cuya orquesta Cubanacán (el nombre no es casual, claro) se presenta por vez primera a fines de 1957”(Ahoronián, 1991).

A partir da década de 60, o espectro do candombe amplia-se, fundindo-se com as orquestras de música tropical, jazz, rock e mesmo a bossa nova⁵¹. Em 1971 foi fundado o *Conjunto Bantu* - comparsa dirigida por Tomás Olivera Chirimini várias vezes premiada pelo “*su aporte a la música nacional*” - que desde então mantêm-se em atividade. Desta forma, concordamos que o candombe hoje realizado traz uma matriz africana e é resultado da intensa fricção da cultura trazida pelos escravos com a sociedade uruguaia envolvente. Os antigos candombes não desapareceram e tampouco os atuais se desvirtuaram do que seria o autêntico candombe uru-

⁵⁰ O pintor uruguaio Pedro Figari nasceu em 1861 e testemunhou candombes e bailes negros na virada do século XX. Sua presença nestas festividades, somadas ao seu conhecimento de alguns cortiços na cidade, o transformaram no grande artista e retrator da cultura afro-uruguaia. Tendo conhecido o cortiço Porcile (que existiu até 1880), mais tarde retratou estas moradias de forma ímpar.

⁵¹ Os primeiros temas de “candombe-jazz” foram gravados em 1963 por George Ross e Manolo Guardia. O chamado *candombe beat*, por sua vez, foi criado em 1971 pelo *Grupo Totem* - do qual participava o jovem Ruben Rada, atualmente o músico uruguaio de maior renome e reconhecimento nacional e internacional.

guaio, transformaram-se dinamicamente, novos elementos foram incorporados, outros foram preservados, sinalizando os elos de ligação entre eles. Pensar que desapareceram corta as conexões do candombe atualmente realizado com os antigos candombes coloniais, proponho então, buscar nas antigas festas as matrizes culturais das festas hoje realizadas. Pensar que desvirtuaram-se e perderam sua autenticidade, leva a uma abordagem da cultura enquanto algo estanque e, por extensão, as tradições culturais como algo que não estão permanentemente expostas as dinâmicas sociais, sendo inventadas e re-inventadas permanentemente. O cultura do candombe afrouguaió é uma expressão dinâmica que está sempre em intenso diálogo com os processos históricos da sociedade envolvente. O candombe enquanto ritmo musical, presente nas cordas de tambores e nas canções das comparsas, foi crescentemente ocupando os espaços e projetos culturais montevidéanos, consolidando-se enquanto “música popular” uruguiaia . Ou seja, o candombe, no decorrer do século XX, foi atualizado permanentemente através das suas performances de dança, canto e percussão, nas ruas e nos palcos.

O final do século XIX encontrou a complexificação performática das comparsas carnavalescas que passaram a se agrupar a partir de redes familiares e barriais, incrementando seus espetáculos cênicos. Chirimini (2000) encontra inúmeras referências às *Comparsas de Negros y Lubolos* criadas no decorrer do século XX: algumas como *Esclavos de Nyanza* - fundada em 1900 em um cortiço do bairro *Palermo* - tornaram-se famosas e vitoriosas nas competições de palco. Nas ruas, esta comparsa encontrava-se com a grande rival *Lancers Africanos* e o “clásico choque” entre os *escoberos* destas agremiações era notícia dos jornais da época.

A competição é um fenômeno fundante das performances das comparsas. Chirimini noticia que, em 1903, várias *Comparsas de Negros y Lubolos* uniram-se para reclamar a criação de uma categoria especial para competir e, em 1905, foi criada a “categoria *Lubolos*” - especialmente para a atuação de Comparsas - ante a ameaça de não apresentarem-se mais no carnaval. Os primeiros torneios competitivos foram organizados por comissões de bairro e a primeira vitoriosa foi a comparsa *Negros de Ásia*. A “categoria”, portanto, passa a englobar as agremiações que apresentam-se com um mesmo estilo performático definido por uma maneira singular de fazer carnaval.

Em 1954, foram criadas as competições até hoje existentes: o *Concurso Oficial de Carnaval* (envolvendo a competição no *Teatro de Verano* e o *Desfile Inaugural na Avenida 18 de Julio*) e o *Desfile de Llamadas*. Paralelamente, surge a DAECPU, a Associação das Entidades Carnavalescas que irá defender os interesses das agremiações que competem no carnaval montevidéano. No carnaval de 2000, participaram do *Desfile de Llamadas* mais de três dezenas de comparsas e do *Concurso Oficial*, oito agremiações; outras tantas existem mas, por um motivo ou outro não participaram das competições montevidéanas.

O tempo de vida de uma Comparsa é variável, é possível que por um ou outro carnaval não participem das competições, mas continuam existindo enquanto agremiação carnavalesca;

não só comparsas mas os grupos das outras categorias também podem viver em latência. Algumas comparsas existem há dezenas de anos, o exemplo máximo é *Morenada*, que há meio século, todos os carnavais, vem participando das competições. Outras existem mas não estão permanentemente ativas, como *Biafra* que não compete ininterruptamente. A Comparsa *Kimba*, por exemplo, assim como também *Carrossel de Candombe* e *Blancos y Negros*, participaram do carnaval de 1998 e após este ano não competiram mais - embora possam, potencialmente, ressurgir em algum próximo carnaval. Outras comparsas existem apenas na lembrança, como *Fantasia Negra*, *Esclavos de Nyanza*, *Marabunta*, que há décadas não estão mais ativas. Os nomes das agremiações são registrados e apenas seu proprietário - ou seus familiares em caso de herança - podem usá-los. Assim, *Fantasia Negra* não está ativa, performatizando, mas enquanto nome jurídico ainda existe e pode ser reativada a qualquer momento.

A relação de continuidade entre uma Comparsa - período carnavalesco por excelência mas, também nos tempos pré e pós-carnavalesco, através de shows em eventos da cidade, do país ou no exterior - e uma Corda de Tambores - nas *salidas de tambores* permanentes durante o ano pelas ruas da cidade - pode ser traçada no que diz respeito aos protagonistas e suas performances de candombe. Em sua grande maioria, quem participa dos Tambores participa de alguma comparsa e apreendem estas situações com significados diferentes porém complementares. A Comparsa no carnaval e a *salida de tambores*, durante o ano, são aspectos de um mesmo processo cultural afrouruguaio muito embora expressem-se em performances absolutamente distintas quando na rua ou no palco.

Os Tambores no século XX

Os pesquisadores apontam a relação direta existente entre Comparsas, *Tambores* e os *conventillos* - os cortiços, espaços de moradia dos negros uruguaios que propiciavam a intensa convivência coletiva entre as famílias que habitavam o mesmo edifício. Nos *conventillos* - do final de século XIX aos finais de 1970 - o candombe se revestirá de um “certo toque” que o identificará em relação a outros toques de candombe, executados por outros grupos, reunidos em outros cortiços ou bairros. Estas diferentes formas de executar o candombe distinguem e singularizam as cordas de tambores que saem a desfilas durante o ano e são reencontradas nas comparsas durante o carnaval.

A denominação Tambores ou “saída de tambores” deve ser compreendida como um evento processual que se caracteriza por uma “corda de tambores” acompanhada de bailarinos e espectadores/ouvintes. É uma *fiesta callejera*, um desfile pelas ruas de Montevideo. A corda de tambores estará cercada: pela frente, pelos dançarinos que se integram ao desfile e *sabem* bailar; atrás, por um grupo de pessoas - geralmente anônimos - que acompanham o ritmo dançando despreziosamente ou apenas caminhando e, nas laterais por pessoas amigas e conhecidas que,



Im. 26

mais que nada, *escutam* e *vêem* os Tambores.

Los Tambores, portanto, são um grupo em movimento, coeso e compacto, composto por *performers* - percussionistas e dançarinos - e pelo público - pessoas mais e menos próximas aos desfilantes.

Cada “corda de tambores” - e agora nos referimos a orquestra propriamente dita

- é composta por apenas três tipos de tambores, *chico*, *repique* e *piano*, tocados diretamente com uma das mãos e com a ajuda de uma baqueta na outra mão. O número de *performers* pode variar de forma significativa; segundo “os de Ansina” não seria possível uma corda com menos de 10 e mais de 80 tambores sem prejuízo do seu andamento rítmico.

O comando da corda de tambores cabe a um *jefe de cuerda*, figura esta que exerce papel de liderança - pessoal e musical - sobre o grupo envolvido. Carismático e exímio percussionista, o chefe de cordas é quem define a ordem de formação dos *performers* - e dos tambores - em uma *salida*.

A corda forma-se em filas e colunas, que variam em número, a depender do número

de *tambores* presentes em uma “saída”. Geralmente formam de 3 a seis colunas e 3 ou mais fileiras. A distribuição dos três tipos de tambores colabora na construção do toque característico de cada corda: algumas possuem mais *pianos*, outras mais *chicos*, determinando diferentes musicalidades. A formação da corda acompanha um sistema hierárquico pré-estabelecido e determinante: estarão nas primeiras filas os melhores percussionistas. Há aqui uma hierarquia geracional - os veteranos tocam na frente - mas, principalmente, veremos, orientada pelo critério da excelência - potência e perfeição - do toque no tambor. A corda, uma expressão coletiva, abre espaço para a individuação daqueles *performers* que dominam a arte do saber tocar.



Im. 27

Nas “saídas” é a orquestra percussiva dos tambores, juntamente com a dança, que invade as ruas e centralizam a atenção. Os tambores formam a base deste sistema de comunicação não-verbal. Esta estrutura expressiva provoca a atenção auditiva (a música dos tambores), a visualidade (as performances dos *tambores* e dos dançarinos) e a sensibilidade corporal (através da vibração sonora dos tambores sobre o corpo).

Existem *salidas de tambor* durante todo o ano, apenas interrompidas durante o período carnavalesco. Acontecem nas ruas de determinados bairros em algumas datas especiais, feriados cívicos e comemorativos - cerca de quinze - e nos domingos ou sábados corriqueiros. O desfile dos *Tambores* não apresenta canto, vestimentas especiais ou alegorias. A falta das vestimentas e alegorias-símbolo indica estarmos frente a uma “saída de tambores” e não uma comparsa em desfile de rua.

A tradição dos *Tambores de Candombe*, portanto, para além do período carnavalesco, mantém-se em performance nas ruas, com um significativo crescimento de números de cordas de tambores na cidade. Os *Tambores* percorrem algumas ruas da cidade, tradicionalmente no bairro *Sur* e em *Palermo* mas, a partir de 1970, espalharam-se por todos os bairros da cidade.

Cada *corda* possui uma forma específica de tocar candombe, um “toque” que a caracteriza e determina sua identidade sonora. Estes diferentes toques de candombe teriam, justamente, sua origem ligada às Nações Africanas já citadas e, posteriormente, seriam encontradas em bairros ou cortiços específicos.

As diferentes “cordas” que hoje existem em Montevideo teriam surgido de uma matriz tríplice existente já no final do século XIX: os *Tambores de Cuareim*, os *Tambores de Ansina* e os *Tambores de Cordón*. Esta tríade - formadora de “escolas”, identificadoras de grupos específicos: *Cuareim*, *Ansina* e *Cordón* - indicam nomes de rua ou nomes de comunidades que residiam em



Im. 28

conventillos ou “bairros”, reunindo centenas de famílias negras e configurando-se como um espaço de intensa convivência com a música dos tambores. A partir delas, originaram-se outras cordas de tambores na cidade. Nestes espaços de convivência e moradia coletiva, reunia-se a vizinhança: através de sua corda de tambores - *los tambores* que saíam em procissão pelas ruas do bairro - ou ensaiando comparsas, no período

de carnaval.

No bairro *Sur*, os *tambores de Cuareim* surgiram no *conventillo Medio Mundo*, o maior cortiço de Montevideo, onde 52 famílias compartilhavam habitações num mesmo edifício da rua Cuareim. No carnaval, os *tambores de Cuareim*, expressam-se na Comparsa *Morenada*, criada dentro do cortiço *Medio Mundo* no início da década de 1950. Os *tambores de Cordón*, por sua vez, estão associados ao *conventillo Gaboto*, que esteve localizado em uma rua de mesmo nome, no bairro Cordón.

Os *tambores de Ansina* representam uma comunidade específica, aqueles que viveram nos edifícios “*Reus al Sur*”, mais conhecido como “*barrio Ansina*” - em referência à rua Ansina - embora estivesse localizado no bairro Palermo. Nos carnavais da década de 50, os *tambores de Ansina*, compunham a legendária Comparsa *Fantasía Negra* que, quando não mais em atividade, passou a ser representada pela Comparsa *Concierto Lubolo* e, posteriormente por *Sinfonía de Ansina*.

Esta tríade original, *Cuareim*, *Ansina* e *Gaboto*, três comunidades de bairro que representam três toques diferenciados de candombe, estiveram sujeitas a processos históricos que a envolveram em uma dinâmica cultural. Das três cordas de tambores que eram expressas em três comparsas, atualmente, outras ramificações são encontradas. Os *tambores de Cuareim* originaram outras cordas de tambores e, hoje, esta é uma expressão muito abrangente pois estão representados em várias comparsas: estão na atualíssima *La Dominguera* (sob sua forma de comparsa ou como os *tambores de la Dominguera*); na tradicional comparsa *Morenada*; na emergente comparsa *C1080* e na jovem *La Calenda* (corda de tambores e comparsa). Também os *tambores de Gaboto* estão representados por mais de uma comparsa: a tradicional *Sarabanda* e a sua jovem discípula *Mi Morena*.

Os *tambores de Ansina*, por sua vez, diferenciam-se das demais por terem mantido sua unidade enquanto uma corda de tambores, não tendo fragmentado-se. Com certeza, aqueles que participam dos *Tambores de Ansina*, transitam em outras cordas de tambores ou comparsas, mas o toque de tambor de Ansina ainda reúne apenas um grupo que o representa. Entre aqueles que de alguma forma participam da cultura do candombe, torna-se fácil reconhecer seu toque, mesmo sem os ver; apenas pela escuta determinavam: “*ahí vienen los Tambores de Ansina*”.

Reencontrando la gente

Nas breves inserções em campo, durante os dois primeiros anos da pesquisa, sempre passava pela barraca do *gramillero* de *Sinfonía de Ansina* em 1998. Ele e sua família trabalhavam na *Plaza de los 33*, onde vendiam meias e roupas íntimas. No decorrer de 2000 sua situação de trabalho tornou-se difícil, sequer tinham condições de comprar mercadorias para revender. A filha conseguiria emprego como atendente em uma sapataria e ele, na mesma praça, montaria um tabuleiro para distribuição de material eleitoral, como as listas com os nomes dos candidatos.

Em meados de 1999, mais uma vez chegava na cidade e fui saudá-lo, estava com sua mãe e a filha. Um segundo de dúvida e reconheceu-me, dizia lembrar-se de mim pelas fotografias que havia lhe enviado no ano que passara. Sua filha havia estado em Porto Alegre durante o carnaval de 99, visitando uma tia que morava há 20 anos no Brasil e trabalhava como enfermeira no Hospital Pronto Socorro. Não participou do carnaval gaúcho e dizia não ter gostado muito da cidade: Porto Alegre não era uma cidade turística.

Perguntei pela *gente de Ansina* e fui informada que “*estaban todos bien*”; uma filha de Gustavo estaria de aniversário por aqueles dias e a *mama vieja* de Sinfonia “*andaba bien*”, quem sabe - dizia o *gramillero* - ela não passava pela barraca enquanto eu estivesse por ali, as vezes ela visitava-os ao meio-dia. “*Quien sabe?*” - reafirmava - “*ella es medio bruja...*”.

O assunto futebol logo veio à tona, em dois dias haveria o confronto final da Copa América Sub- 17 entre Brasil e Uruguai. A filha participava da conversa, comentava lances de jogos passados e a atuação do juiz em uma partida anterior. Estava empolgada com a possibilidade de uma boa performance da seleção uruguaia mas, ao mesmo tempo, mostrava-se conscienciosa: a equipe “*ya habia llegado bastante lejos ... quedar segundos no está mal ... ya hicieron mucho para ser tan jóvenes*”. Montevideo estava cheia de bandeiras, aproximava-se o dia *18 de julio*, dia da independência do Uruguai. A coincidência da data cívica e do jogo, ambos no mesmo dia, misturava as intenções da população. Bandeiras para o jogo ou bandeiras para a comemoração cívica?

O tema da situação econômica, a mais recente desvalorização do peso uruguaio e da moeda brasileira em relação ao dólar também foi assunto de conversa. O *gramillero* reclamava: “*acá está bravo ... nadie tiene plata*”. Alertava-me sobre as variações do câmbio e gentilmente insistiu em apresentar-me a um amigo seu que trabalhava em uma casa de câmbio, próxima de onde estávamos. Ele ensinou-me que “se negocia” nas casas de câmbio, na porta estaria a tabela de conversão oficial, mas lá dentro, perguntava-se para o atendente: “*quiero cambiar reales ... cuanto me haces?*”. Na maioria das vezes faziam um preço melhor do que o anunciado na tabela, a depender da força das relações face a face frente às regras impessoais do câmbio. Ao entrarmos no estabelecimento logo me chamaria a atenção o enorme quadro exposto na parede atrás do balcão de atendimento, em frente aos clientes: uma pintura à óleo cujo tema era a comparsa e seus personagens.

Seguimos rumo a *allá abajo*, queria reencontrar *la gente* na casa de Gustavo. Durante o trajeto o *gramillero* encontrou dezenas de conhecidos na rua. Logo na *18 de Julio* um amigo estava num telefone público e trocaram saudações e comentários rápidos. Depois informava: “*es de la familia Silva de Morenada ... hijo del dueño*”. Seguíamos rumo à Palermo e passando por uma casa de discos, ouvia-se pagode brasileiro, nessa época ainda me surpreendia com isso, logo iria me acostumar a escutar músicas brasileiras nas rádios e autofalantes de Montevideo. O *gramillero* encontrava mais um conhecido que lhe perguntava: “*vas para Francia? Con Bantu?*”.

Ao que ele ria dizendo “*a mi no me invitaron ... no sé de nada*”. Seguíamos caminhando e ele seguia encontrando conhecidos, passou um ônibus e da janela ouviu-se um grito de saudação: mais um amigo. O ônibus seguiu seu percurso, eles gritavam e utilizavam-se de mímicas para se comunicar, o *gramillero* fazia sinal que estaria na barraca da praça e que o amigo passasse por lá, ao que ele concordava. Orgulhoso, explicava que conhecia e era cumprimentado por muita gente: “*amigos ... todos negros de acá*”.

Acompanhou-me até as cercanias da casa de Gustavo e retornou ao seu trabalho na praça. Não sem antes perguntar “*cuando te vas?*”, “*vás a ver los tambores el domingo?*” ou ainda “*vas a Mundo Afro hoy de noche?*”. Alertou-me que “*a esa hora*”, pouco mais que meio-dia, não encontraria ninguém *allá abajo*, mas decidi mesmo assim passar pela casa, quem sabe não encontraria conhecidos pelas ruas do bairro?

Quando dobrei a “esquina de baixo” e vi a casa, reconheci Gustavo Oviedo à porta. Trazia uma garrafa de cerveja nas mãos e estava justamente saindo para comprá-la no armazém da esquina. Acompanhei-o enquanto trocávamos amenidades. Sua barba estava por fazer e, seu cabelo crescido, denunciava a careca real sob a careca provocada pelo máquina zero. Dizia que havia acabado de acordar, havia estado com amigos durante a noite.

- *en un boliche hasta las seis de la mañana un desastre!*
- *Pero ya estás acostumbrado, no?*
- *Si* – respondia rindo – *una cadena de desatres...*
- *Entonces está todo bien ... como siempre, normal...*

Riamos da situação enquanto entrávamos no armazém, por ali muitas pessoas conversando e protegendo-se do frio intenso do inverno e Gustavo Oviedo aproveitava para conversar com os vizinhos. Voltamos em direção à sua casa enquanto lhe perguntava por algumas pessoas que já havia conhecido.

- *Y Pedro?*
- *Bien ... mirá* – apontava para a casa para mostrá-lo parado na porta

O *escobero* Pedro conversava com uma senhora loira e seu filho, que deveria ter seus 8 anos de idade. Perguntei a Gustavo se *Sinfonía* iria apresentar-se em algum lugar durante o fim de semana. Havia feito a pergunta errada, perguntei sobre a comparsa e Gustavo informava que, naquela noite, os Tambores iriam tocar em uma *peña* no Mundo Afro. Não era uma apresentação da comparsa *Sinfonía de Ansina* mas dos *Tambores de Ansina*. Perguntei-lhe se os Tambores iriam tocar nas *llamadas* do próximo domingo, dia *18 de julio*. Mais uma vez havia perguntado errado mas na ocasião ele não me corrigiu. Sim, iriam tocar domingo. Pedro foi quem, tempos depois, explicou-me: as *llamadas* é o desfile de carnaval, todas as outras vezes que os Tambores tocavam pelas ruas do bairro eram, simplesmente, chamados de “*salidas de tambores*” ou “*los Tambores*”.

Pedro explicaria a Gustavo a conversa com a senhora loira: ela buscava *lonjas* para o tamborzinho de seu filho, pois na última vez que o foi *templar*, queimou o couro no fogo. A

senhora teria lhe dito: “*conozco a Chabela, le podría pedir a ella pero, como siempre paso por acá, les voy a pedir a ustedes*”. A mãe não queria que o filho parasse de aprender a tocar tambor e para isso necessitava de uma nova peça de couro.

Pedro já estava entrando novamente na casa quando escutou nossos comentários sobre o jogo de futebol de domingo, esqueceu o frio que sentia e retornou ao ouvir falar sobre o assunto que o estusiasmava:

- *no, no! ... no quiero ni hablar del partido ... si estamos hablando bien ... para que vamos a empezar a hablar de eso?...*

Dizia isso em tom de brincadeira, como se já tivessem falado tanto deste jogo que agora o mais importante era vê-lo. O assunto ainda rendeu, Gustavo anunciava que após o jogo os Tambores “*iban a salir*”, independentemente do resultado da partida. Ele “filosofava” sobre a decadência do futebol enquanto modalidade esportiva, enquanto afirmava ter o Brasil um grande time e o Uruguai “já teria ido longe demais”.

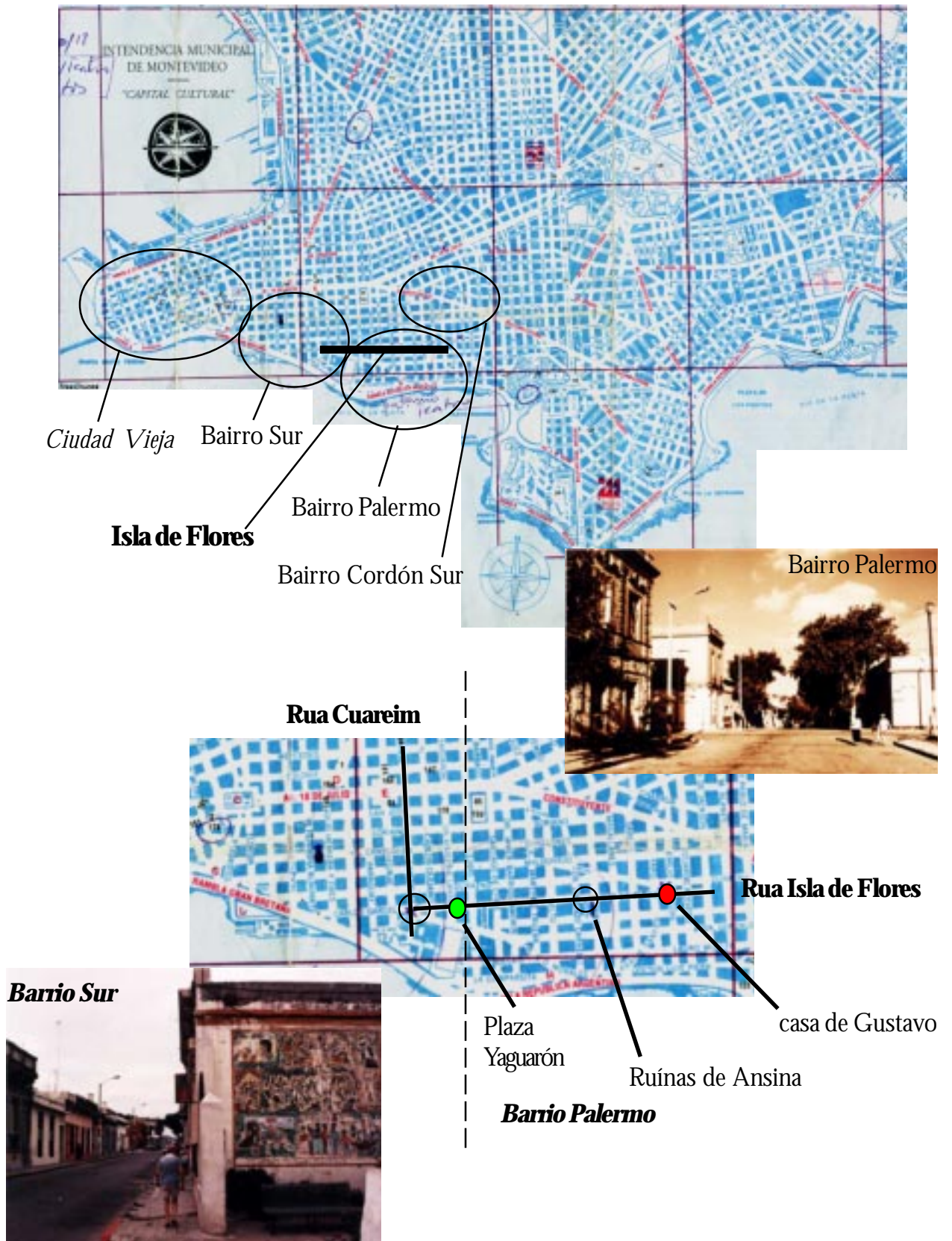
Me despedi sabendo da programação do fim de semana: festa no *Mundo Afro* na sexta-feira à noite,; desfile dos *tambores do Mundo Afro* na *18 de julio* no domingo à tarde por ocasião do Desfile do dia da Independência, e *salida de los tambores de Ansina* pela rua Isla de Flores, no domingo à noite, após o jogo. Tambores porque era dia da Independência do Uruguai mas também por ser um dia em que jogava a seleção uruguaia.

Os bairros *Sur* e *Palermo*

O bairro *Sur* está colado ao centro antigo de Montevideo, *la Ciudad Vieja*, a cidade murada dos inícios do século XIX. Quando a cidade arrebenta seus muros, o *Sur* será ocupado pelos negros recém libertos da escravidão; para ali foram morar, no que seria, naquela época, o subúrbio da cidade. Com a expansão urbana, o bairro *Palermo* também passou a abrigar os *conventillos*, as moradias coletivas em que viviam os descendentes afro-uruguaios.

Em datas festivas, reuniam-se para “*hacer candombe*”. Contemporaneamente, a despeito das inevitáveis modificações urbanas e da difusão expressiva do candombe em diferentes bairros da cidade, os bairros *Sur* e *Palermo* ainda são reconhecidos como centros de referência desta cultura em Montevideo, espaços que formam comparsas e cordas de tambores. São dezenas de canções que reafirmam a existência do candombe nestes bairros e ruas, como a *Isla de Flores*.

Embora a tradição dos tambores se espalhe, genericamente, pelo bairros *Sur* e *Palermo*, algumas ruas destes bairros são centrais e configuram-se como centros desta tradição. No bairro *Sur*, o foco está na confluência das ruas *Cuareim*, *Curuguaiti* e *Carlos Gardel*, onde circulam os tambores de *Morenada*, *C1080*, *La Calenda* e *La Dominguera*. Urbán (2000:85) cita este espaço como “ressonador e amplificador da sonoridade dos tambores”. Em *Palermo*, é a rua *Isla de Flores* e, a hoje interdita rua *Ansina*, que abrigaram historicamente os tambores de *Ansina*.



Im. 29

A rua *Isla de Flores* é a artéria central do *candombe* na cidade, é a rua que abriga o desfile de *llamadas* e que, em todos os domingos e feriados do ano, encontram-se tambores de *candombe* em desfile. É na *Isla de Flores* que está a casa de Gustavo, dono da *Comparsa Sinfonía de Ansina*.

É uma rua tranquila, paralela a *Avenida 18 de Julio* e a avenida que beira rio, a chamada *rambla*, situando-se a meio caminho da artéria principal da cidade e do *Río de la Plata*. No bairro *Sur* a rua *Carlos Gardel* é estreita, mas em *Palermo* (quando já se chama *Isla de Flores*) é larga e arborizada, uma longa rua cheia de baixadas e subidas. Para um observador detalhista, basta olhar para os cordões das calçadas para ver que esta não é uma rua qualquer da cidade, a fuligem negra das fogueiras que esquentam os tambores mancham *los cordones de la vereda* e a denunciam como um território de candombe.

As ruínas do *barrio* de Ansina, no coração de Palermo e do *conventillo Medio Mundo*⁵² no bairro *Sur* - são ícones do candombe e da tradição afrouruguaia. As *llamadas* sempre foram realizadas nas ruas destes bairros, ligando Ansina a Cuareim. As grandes comparsas de Montevideo nasceram em suas ruas próximas e seus Tambores sempre saíram, pelas ruas do bairro. A tríade Cuareim, Ansina e Cordón seguem executando suas performances entre as ruas do bairro *Sur* e *Palermo*. Nos domingos e feriados, era fato encontrarem-se Tambores em suas ruas, diferentes cordas encontravam-se configurando-se em um território *candombero*. Do bairro *Sur* partiam os *Tambores de La Dominguera, La Calenda* e *C1080*; de *Palermo* os *Tambores de Ansina*; de Cordón - bairro vizinho a Palermo - os *Tambores de Cordón*. No carnaval de 2000, as ruas do bairro *Sur* abrigaram os ensaios das Comparsas *Morenada* e *C1080*, e em Palermo, *Sinfonía de Ansina* ensaiava.

Estes bairros não só abrigaram a tradição dos Tambores em Montevideo mas tornaram-se espaço para as novidades e transformações performáticas do candombe. Os *Tambores de La Dominguera*, por exemplo, possuíam não só uma forma diferenciada de tocar os tambores, que imprimia outro ritmo ao candombe mas, principalmente, possuíam uma forma singular de estar na rua. Contam também da *Batucada*, um grupo que, por um pequeno período de tempo, desfilava mesclando os Tambores de candombe com os instrumentos e ritmo do samba brasileiro; saíam de *Palermo* - próximo à Ansina - rumo ao bairro *Sur*, em meados dos anos 90.

Muitos dos antigos moradores desses bairros foram despejados e expulsos pela urbanização recente mas, por ali ainda vivia muita *gente del candombe*, bastava caminhar nas ruas para escutar o sonar dos tambores: fosse em saídas organizadas, nos toques dispersos de tambor advindos de sociabilidades cotidianas ou através do alto volume das rádios e cd's que tocavam nas casas. Embora abrigassem uma população heterogênea desde o início do século XX, significativamente era ocupado pela população afro-uruguaia mesmo que numericamente inferior às famílias brancas classe média. No bairro *Sur*, mais do que em *Palermo*, ainda moravam muitas famílias negras.

A grande maioria das casas mantinham a arquitetura original do início do século XX,

⁵² Na verdade não existem ruínas, o *conventillo Medio Mundo* foi totalmente destruído. O terreno baldio foi murado e, sobre ele foi escrito um protesto que explicita a violência sofrida e sinaliza o território de candombe na memória coletiva e na cidade.

até, no máximo primeira metade deste. Havia alguns prédios de apartamentos das décadas 50/70 e, que tenha percebido, nenhuma construção imobiliária nos últimos 10 anos. Durante esta investigação, estes bairros, principalmente as casas do bairro Palermo, passavam por um processo chamado de “reciclagem” no qual muitas delas estavam sendo restauradas e revendidas para a classe média alta da cidade. Esta era uma tendência imobiliária que vinha se fortalecendo nos últimos anos, as amplas casas eram redivididas em apartamentos individualizados com um terraço ou pátio interno comuns aos moradores. Isto vinha modificando a estética do bairro: a cada dia novas casas, pintadas com cores modernas e projeto arquitetônico funcional, iam se espalhando por suas ruas e dividindo espaço com as casas antigas e já destruídas pelo tempo como a casa de Gustavo Oviedo.

O bairro *Sur* e *Palermo* ainda possuíam vários “cortiços”; casas velhas que, muitas vezes invadidas, abrigavam dezenas de famílias em apartamentos separados mas com áreas de convivência comum. Muitas destas casas eram pensões coletivas que mantinham a estética de um cortiço. Os bairros eram tranquilos: não havia poluição sonora ou visual, e não se caracterizavam como bairros violentos⁵³. A rede de vizinhança era extremamente forte - “todos se conheciam” -; habitavam estes bairros muitas famílias aparentadas, amigos e conhecidos de velhos tempos. Caminhando por suas ruas tranquilas, percebia-se com facilidade as redes de amizade e parentesco que envolviam os moradores. Nas inúmeras caminhadas por suas ruas junto com os meninos da *sub-20*, constatei isso; “*los tambores salen hoy?*”, gritava um homem para Toco - *tambor* de Ansina e filho de Gustavo Oviedo - que logo depois cumprimentava um velho senhor que lhe perguntava por seu pai. Passear nestas ruas sempre foi reconhecer rostos que já havia visto nas saídas de tambores.

Havia uma ambiência singular, seus moradores traziam cadeiras para as calçadas e ali mantinham uma sociabilidade *callejera*, que não mais existia em outros bairros da cidade. As *parrilladas* nos meios fios das calçadas, em frente às casas dos seus moradores, traziam o espaço privado das casas para o espaço público das ruas e perfumavam as ruas com o cheiro da carne assando. O futebol de rua interrompia o tráfego mas em nada interferia no trânsito que fluía pacatamente por estes lugares. As crianças brincavam sem receio em meio a rua, por um lado porque o trânsito era tranquilo, por outro porque sempre se encontravam adultos, vizinhos e passantes, que as cuidavam e chamavam a sua atenção quando aproximava-se um carro.

As fronteiras do bairro Palermo desafiavam as definições oficiais e eram reinscritas a partir da subjetividade dos seus moradores. A *Plaza Yaguarón*, a chamada *plaza del cementério* era, para a maioria, a fronteira entre *Sur* e *Palermo*; para outros era a rua *Ejido*, ao lado, ou mesmo eram apontados outros limites. Caminhando com Toco, foi quando atravessamos a rua Salto que ele interrompeu o silêncio da caminhada para dizer: “*ahora estoy en casa ... acá soy*

⁵³ Esta é uma ambiência que pode ser generalizada para Montevideo, uma cidade tranquila com baixas estatísticas de criminalidade, se comparadas ao Brasil.

locatário” e já havíamos ultrapassado quatro quadras da praça. Na fala de Gustavo Oviedo descobri uma outra referência, outra fronteira já esquecida pelo moradores atuais mas lembrada ainda por ele: “*mi viejos me dijeron ... mi padre me dijo: vivís en Migones*”. Migones? Sim, um território dentro de Palermo, da rua *Minas* até *Jackson*, um recorte que não mais existia senão através das lembranças dos seus moradores na década de 50. Assim, sucediam-se as demarcações: “*de acá para abajo*”, “*de acá para arriba*” ... eram praças, ruas, casas, esquinas e lembranças que remarcavam subjetivamente o bairro Palermo.

Os conventillos

A cultura do candombe afrouguaião está diretamente ligado aos *conventillos*⁵⁴. Tais moradias populares, geralmente antigos casarões do século XIX, abrigavam habitações compartilhadas entre várias famílias e caracterizavam-se pela forte convivência coletiva: fosse pela existência de pátio interno, fosse pela falta de portas e privacidade entre as habitações. A descrição dos *conventillos* por Carvalho Neto, permite aproximá-los aos conhecidos cortiços brasileiros:

“(...) edificios velhos, superpovoados, em cujas peças vivem famílias inteiras e em todo o casarão habita uma vila. Geralmente é de dois pisos, que ocupam uma área quadrada ou retangular, ao redor de um pátio interno ao qual convergem todas as portas e janelas de todas as habitações existentes. Duas escadas de ferro, inclinadas como escadas de barco, conduzem de um piso ao outro. O piso alto dispõe de um corredor aberto, fechado por uma varanda de ferro que contorna o pátio, permitindo o acesso a qualquer peça acima (...) As mulheres do cortiço costumam ser lavadeiras dos que vivem nos arranha-céus circundantes. Por isso, o pátio se cobre de roupas lindas e limpas de um lado a outro do corredor do piso superior, formando um intenso contraste. Bandos de crianças correm por todas as partes, em quantidade, neguinhos, mulatos e brancos (...)” (Carvalho Neto,1967:32).

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

⁵⁴ Os uruguaios pronunciam “conbentijos”.



Im. 30

Estes casarões típicos da paisagem antiga da cidade de Montevideo, localizados nos bairros *Sur* e *Palermo*, historicamente foram ocupados por afro-uruguaios desde a época colonial. No decorrer do século XIX receberam maior contingente populacional negro que procedia “do interior do Uruguai e também do Brasil” (Argañaraz, s/d:20). No final do século XIX, Montevideo já possuía uma enorme quantidade de *conventillos*⁵⁵ que abrigavam a população pobre da cidade, entre elas as famílias afro-uruguaias e os imigrantes recém-chegados da Europa, principalmente italianos. No transcorrer do século XX, a grande parte destes imigrantes progrediram economicamente afastando-se dos cortiços e as famílias negras passaram a ser maioria.

A vida nos *conventillos* dos bairros *Sur* e *Palermo* estava intrinsecamente relacionada com o candombe. Nos pátios internos ou na rua em frente ao cortiço, os moradores e vizinhos reuniam-se para rodas de candombe, para os ensaios das comparsas de carnaval ou para “sairem” com os tambores pelas ruas do bairro. Nestes espaços estava assentada a cultura negra de Montevideo e, por isso, os *conventillos* eram referidos como “escolas de candombe” ou “berço das comparsas”. Diziam também que “*onde habia un conventillo habia una cancha de fútbol*”. Nos jornais de época, Chirimini (2000) encontrou inúmeras referências à formação de Comparsas e Cordas de Tambores nos cortiços da cidade: *Los Esclavos del Nyanza* no *conventillo La Facala*, situado na esquina das ruas *Isla de Flores* e *Tacuarembó*, vizinho à *Ansina*; os *Tambores de las Catatumbas*, no bairro *Palermo*, representavam os moradores do cortiço com o mesmo nome; no bairro *Cordón*, os *conventillos Charrúa* e o “famoso” *El Porcile*, também eram notícia por

⁵⁵ Segundo Chirimini (2000), um censo de 1882, apontou a existência de 452 *conventillos* em Montevideo com 6.365 quartos e 13.826 habitantes.

seus *Tambores*.

Na metade do século XX restariam poucos *conventillos* originais. Os bairros *Sur* e *Palermo*, zonas centrais, vizinhas à avenida *18 de julio*, abrigaram estes cortiços até a década de 1970, quando o então governo militar retirou este “reduto negro” (Argañaraz:20), da área central da capital da República.

A derrubada dos *conventillos* ao longo da década de 70, em período de ditadura militar, é amplamente denunciada pelos Movimentos Negros e intelectuais uruguaios: o objetivo era deslocar a população negra e pobre, assim como a cultura dos *Tambores*, da área central para as periferias da cidade. O principal argumento do governo para a retirada foi a de “deteriorização das moradias”. Este era, até hoje, um motivo de discussão entre aqueles que conheceram ou testemunharam a vida nos *conventillos*: estariam mesmo arruinados ou apenas necessitavam reformas? A deteriorização das moradias não seria apenas um argumento para esconder o interesse imobiliário nestas áreas centrais e cobiçadas? Na época, os pedidos de inspeção das casas, por parte dos inquilinos e dos proprietários, foram numerosos e nunca teriam sido definidos os critérios para declarar arruinado ou não um cortiço. Para a municipalidade, a deteriorização estava relacionada com as “vibrações dos tambores de candombe” e com o “estilo de vida” dos seus moradores, que viviam “amontoados” (Argañaraz, s.d:21). Em entrevista feita por Urbán (2000), um chefe de uma corda de tambores falava sobre esta época, quando os próprios moradores desmanchavam parte das casas para que a inspeção detectasse a sua ruína; assim, pensavam que seriam transferidos para os “grandes edificios” que estavam sendo construídos nas cercanias.

O fato é que os *conventillos* foram destruídos e seus moradores deslocados para outros bairros. Urbán (2000) chama a atenção que esta diáspora moderna acabou por descentralizar os *Tambores* dos bairros *Sur* e *Palermo*. Juntamente com seus habitantes, também as cordas de tambores espalharam-se por toda a cidade. A dispersão dos moradores provocou a expansão do candombe na cidade, novos centros de candombe foram criados nos novos bairros que receberam os antigos moradores dos *conventillos* destruídos. Novos percussionistas e cordas de tambores formaram-se, expandindo o domínio cultural do candombe pela cidade.

Segundo Mundo Afro (1997) ainda hoje, grande parte do povo negro uruaio vive em “*conventillos*”, não mais edificios construídos com esta intenção, mas casas até então particulares que passaram a ser habitações coletivas, tomando a aparência dos velhos cortiços. Cada peça da casa é alugada separadamente e o pátio interno transforma-se em área coletiva para socialização, lavanderias e cozinhas. São residências com saneamento obsoleto, tetos e pisos de má qualidade mas com caros aluguéis. As famílias negras, que desde a saída da escravidão, moraram em *conventillos*, raramente conseguiram a propriedade destas moradias; as promessas governamentais de que seriam trasladados para modernas moradias populares nunca foram cumpridas.

O maior e mais conhecido *conventillo* de Montevideo foi o *Medio Mundo*, uma constru-

ção de 52 habitações no *bairro Sur* que começou a ser construído em 1885 e foi demolido em 1978. Ali, em 1953, foi criada a *Morenada*, a mais antiga comparsa que ainda atua no carnaval da cidade. Os moradores compartilhavam um forte sentimento de lealdade ao bairro *Sur* e também de rivalidade ao bairro vizinho, *Palermo*; melhor dizendo, relações de rivalidade e afeto ligavam os moradores do cortiço *Medio Mundo* e os do *barrio Ansina*. Este conflito expressava-se através das performances das cordas de tambores rivais, “*os de Cuareim*” verso “*os de Ansina*” desde tempos memoriais - os tambores saíam de *Ansina* rumo à *Cuareim*, e os de *Cuareim* rumo à *Ansina*, sempre seguidos por uma multidão de acompanhantes -, e quando confrontavam-se *Morenada* e *Fantasia Negra*, as comparsas fundadas na década de 50. Estas relações envolviam parentesco - através dos casamentos entre as famílias destes bairros - e amizades que cercavam estas pessoas. Tanto a literatura contemporânea sobre o tema (Ferreira, 1997; Urbán, 2000) quanto os sujeitos que testemunharam aquele tempo do *Medio Mundo* e do *barrio Ansina*, reiteravam as relações de afinidade e rivalidade performática entre estes dois grupos.

As comunidades negras uruguaias sempre fizeram justiça ao contexto dos *conventillos* e a convivência nos bairros como espaços de candombe. A recente comparsa chamada *C1080*⁵⁶, por exemplo, é uma alusão ao antigo endereço do *conventillo Medio Mundo*, na rua Cuareim (C) número 1.080. As letras e músicas das canções de uma comparsa, via de regra, fazem alusões a estes bairros, assim como as cenografias de palco não cansam de representar seus cortiços e ruas.

O *barrio Ansina*

As edificações chamadas, “*Reus al Sur*” formavam um complexo de apartamentos que ocupavam duas quadras inteiras. Os dois blocos iguais estavam separados por uma pequena rua chamada *Ansina*⁵⁷ e, por isso, estes edifícios eram - e ainda são na memória dos antigos e igualmente transmitidos às novas gerações - conhecidos como *barrio Ansina* ou, simplesmente, *Ansina*. Localizado no bairro *Palermo*, chamam *Ansina* de “bairro” pela força da sua forma coletiva de viver através de estreitas redes de compadrio e sociabilidade entre os moradores.

Muitos pesquisadores designaram *Ansina* como *conventillo*, mas este, segundo os ex-moradores, não é um termo adequado pois as moradias não eram peças alugadas senão apartamentos propriamente ditos. *Ansina* não tinha pátios internos, quem vivia ali pagava aluguel de uma casa, podiam ocupar peças mas, a maioria das famílias, alugavam um apartamento inteiro (Urbán,2000:87). Se não tinham pátio interno, tinham a própria rua *Ansina*, que era um “território fechado” para os que ali viviam. Quem entrava ali, lembra *la gente de Ansina*, conhecia ou era levado por alguém, indicando que havia um forte sentido de proteção física, moral e a

⁵⁶ Os uruguaios pronunciam: “cê diez ochenta”.

⁵⁷ *Ansina* seria a corruptela de Joaquín **Lenzina**, soldado que acompanhou o general Artigas (Guerra da Independência 1760-1850) até o último momento de sua vida e é lembrado como “*el negro en la epopeya artiguista*” (Isidoro de María, 1976).

limitação do poder estranho no seu interior. A rua era fechada e não passavam carros quando era dia de Tambores, futebol ou basquete.

A construção do edifício *Reus al Sur* iniciou-se em 1887, em lugar deserto e despovoado até então, por iniciativa do financista espanhol Emilio Reus, o que acabou determinando sua denominação. O desalojamento dos edifícios iniciou em 1976 e, em 1979, um dos quarteirões foi esvaziado e totalmente destruído, tornando-se uma quadra vazia, um terreno baldio que até hoje ali permanece. No outro quarteirão, do lado oposto à rua Ansina, algumas casas deste complexo foram refeitas e estavam sendo habitadas, o restante da quadra permanecia sob a forma de ruínas. O *barrio Ansina* também era referido como *Manzanas de Ansina* (as mansões de Ansina) ou como *Palomares de Ansina* (os pombais de Ansina, devido ao estilo arquitetônico das janelas do último andar que lembravam as casas de pombos, associado ao fato de viverem muitas famílias nos edifícios); a primeira uma referência positiva, a segunda, uma referência pejorativa ao prédio e, por extensão, àqueles que ali viviam.



Im. 31

Em 1954, nasceu no *barrio Ansina* a comparsa *Fantasia Negra*, matriz musical da atual comparsa *Sinfonia de Ansina*. Havia um *ethos* de grupo relacionado à Ansina, uma vida comunal e solidária, um sistema simbólico compartilhado pela forte rede de convivência cotidiana, dos Tambores, da preparação da comparsa para o carnaval, do futebol que fechava o acesso de carros na rua. Esta rede articulava seus protagonistas a partir de um conhecimento comum de coisas vividas cotidianamente em Ansina; mais que nada, a autopercepção do seu “toque de tambor”

tornava-se peça fundamental na construção da identidade de grupo: “*los de Ansina*”.



Im. 32

Em Ansina viviam famílias aparentadas e amigas. Uma rede de parentesco sustentava a ausência de pai ou mães e as famílias dos amigos eram consideradas como uma extensão da própria família consanguínea. Esta forte relação entre “os de Ansina” também atingia seus vizinhos que moravam nas casas próximas, até duas ou três quadras ao lado. Esta denominação poderia estender-se às casas das ruas *Isla de Flores*, *San Salvador*, *Minas* e *Tacuarembó*. A sociabilidade cotidiana, as vivências compartilhadas nas saídas de Tambores, no desmonte do *conventillo*, construíram esta imagem do “bairro” Ansina enquanto um lugar de identificação étnica e um sistema simbólico compartilhado. Estas relações de amizade, parentesco, vizinhança, sempre estiveram presentes na fala de quem lembrava de Ansina, não sem emoção.

Na memória coletiva daqueles que viveram em Ansina além da vida comunal compartilhada estava a dolorosa experiência da sua retirada. Porque derrubaram Ansina? Urbán (2000:92) aponta uma multiplicidade de versões para tal acontecimento mas conclui que os motivos foram “obscuros e densos”.



Im. 33

A destruição de Ansina coincidiu com a “limpeza” de outros *conventillos* no bairro *Sur* e *Palermo*. O governo militar apontou a deterioração dos prédios e o iminente perigo de desabamento como motivo maior da sua derrubada; alguns moradores chegavam a confirmar as péssimas condições dos edifícios, lembrando que quando passavam os tambores, parte dos rebocos caíam com a vibração provocada (Urbán, 2000). Para a grande maioria, entretanto, a retirada dos moradores e a posterior destruição de Ansina estão relacionadas com o interesse imobiliário na área, que buscava revalorizar o bairro e para isso teriam disseminado a idéia de que as moradias estavam arruinadas. Lembrem que os militares tiveram que demolir os prédios porque a “tal deterioração” nunca conseguiu por si só derrubá-los. O *Mundo Afro* (1997) fala deste duro embate quando

“os bastiões da população negra, Ansina e Cuareim foram violentamente desalojados e seus habitantes confinados em alguma fábrica abandonada na periferia da cidade, provocando não só a expulsão senão o rompimento de um lugar típico de vida comunitária da coletividade negra, rompendo e dispersando sua tradição, seus costumes e sua vida forjada de acordo com suas raízes”.

A desterritorialização sofrida com a derrubada de Ansina era referida pelos antigos moradores como um extermínio do “bairro”, das redes sociais que as sustentavam e até mesmo da própria cultura envolvente, na medida em que constituía-se um dos símbolos da cultura do candombe. Este é um discurso usado pelos de Ansina mas desconstruído por eles mesmos: *“de una manera o otra esas familias volvieron”*. Quando dali foram retirados para bairros afastados e marginais da cidade, alguns ficaram nestes lugares indicados pela municipalidade, outros optaram por dividir casas com familiares em outros bairros. Mas esta dispersão não foi definitiva, Gustavo Oviedo, dono de Sinfonia, chefe de cordas e morador de Ansina chamava a atenção: *“la gente de Ansina mas tarde o mas temprano retornaron al barrio...no destruyeron a nosotros Los Oviedo estan acá, Sandra está en Carnelli, los tíos em Salto, lo padre de Marito en Isla...no pudieron nos sacar”*.

Algumas famílias voltaram fragmentadas ou com novos membros mas, a grande maioria dos seus antigos habitantes “buscou e encontrou” uma forma de retornar ao bairro. A família Oviedo foi morar a três quadras das ruínas de Ansina e os Suarez retornaram alguns anos depois para morar a menos de cinquenta metros de onde viviam. Havia, portanto, um duplo diagnóstico do acontecimento, por um lado denunciavam a tentativa de “desmantelamento” da cultura afro-uruguaia pela dispersão dos moradores mas, por outro, a idéia de que “por mais que tentaram” não conseguiram destruir a união dos que conviveram juntos e a convivência no bairro retornou.

A destruição de Ansina trouxe consequências aos *Tambores* e às *Comparsas*. Muitos, por não viverem mais no *barrio*, tiveram dificuldades para se manter nestes espaços de sociabilidade mas, tal fato, não desmantelou as redes sociais. Alguns começaram a organizar seus *Tambores* e *comparsas* nos novos bairros de



moradia, disseminando, espalhando, o candombe pela cidade.

A “*Escuela de Tambores*” que foi Ansina desapareceu fisicamente, mas o grupo, mesmo havendo perdido este núcleo candombero, soube encontrar novas vias de reconstrução desta tradição. Outros espaços - como a casa de Gustavo - surgiram para a aprendizagem desta cultura, onde as chamadas tradições e práticas culturais que atravessam muitas gerações eram ali compartilhadas; as vivências do passado eram retomadas através das lembranças e mesclavam-se com as vivências atuais dos encontros cotidianos, reconfigurando permanente e dinamicamente a tradição dos *Tambores de Ansina*.

Contemporaneamente, as *salidas de los tambores de Ansina* permanecia como um espaço de reencontro de *la gente de Ansina*, entre os que continuam vivendo no bairro Palermo, nas imediações e aqueles que viviam em outros bairros mas que retornavam aos domingos e feriados para apreciarem os Tambores. Os *Tambores de Ansina* seguiam sua ligação orgânica com o bairro. Mostravam-se consciêntes de que não haviam sido destruídos, tampouco sua cultura. “Dizem” que quando, nas saídas de tambores, passam por Ansina, a corda se detém por alguns segundos, posicionando-se de frente à pequenina rua Ansina, hoje obstruída por um aramado. Tocar voltado para Ansina era uma homenagem à memória do que foi vivido ali e da forte significação que lhe era prestada. Apenas uma vez vi esta homenagem ser feita. No mais das vezes sempre passavam reto por Ansina; esta estória, entretanto, muitas vezes me foi contada e, no carnaval de 2000 foi lembrada pela rádio CX 42 em sua transmissão do desfile de *llamadas*.

Nas histórias de vida que me foram narradas, Ansina sempre esteve presente. A sociabilidade compartilhada era relembada com detalhes minuciosos, as saídas noturnas pelo próprio *bairro*, o número de degraus das escadas, os namoros escondidos e o aprendizado sexual “*en las escaleras de Ansina*”. Algumas lembranças surgiam repletas de emoção. Quando o *tambor* Sérgio Silva viu as fotos (da comparsa nas ruas, no teatro, *los chiquelines de la sub-20*, da preparação da comparsa em frente à casa) interessou-se sobretudo pelas imagens das ruínas de Ansina. “*Ansina que lindo era Ansina! No sabes!*”. Suas lembranças do dia da derrubada nunca o abandonaram: “*yo viví en San Salvador, adelante de la calle Ansina, nascí en otros lados pero pasé mi niñez y adolescencia allí, mi familia se quedó 20 años en San Salvador ... sacaron el barrio en dos días ... era 5 de enero de 1979 ... de un día para otro me vi sin mis amigos*”.

Os jovens que não conheceram o “bairro” escutavam as histórias dos adultos e, desta forma, atualizavam o imaginário coletivo e constituíam-se em jovens de Ansina, *los chiquelines de Ansina*; reconheciam seu significado através das resignificações, no presente, do que este *barrio* significou no passado. A força de Ansina - que transformava um pedaço de *Palermo* em “bairro” - era tal que Tiburón, um componente dos Tambores e da Comparsa, afirmava: “*Sinfonía é de Ansina, Palermo não tem comparsa*”.

A casa de Gustavo

Na rua *Isla de Flores*, a quatro quadras das ruínas de Ansina, descobre-se a “casa de Gustavo”. No meio de uma quadra em declive, próxima ao final do bairro Palermo, ela constituía-se em centro de referência para *la gente de Ansina* e para a cultura do candombe na cidade. Ao lado da porta de entrada estava fixada uma placa, datada de março de 1998, onde lia-se “*Escuela de Tambores*”; sem perguntar, uma noite escutei comentarem sobre um “vizinho mais acima”, que teria mandado fazê-la e presenteado a Gustavo Oviedo.



Im. 35

Era a casa-sede da comparsa *Sinfonía de Ansina* - ali ensaiaram para o carnaval de 2000 - e dos *Tambores de Ansina*, que ali se concentravam e partiam em desfile pela própria *Isla de Flores*, nos domingos e feriados quando *salían* para tocar. Mas não apenas nos momentos de reunião da comparsa ou dos Tambores a sociabilidade na casa era intensa, ela, muitas vezes, era referida por alguns dos seus frequentadores como um *club*, porque ali se reuniam, cotidianamente, amigos e conhecidos dos irmãos Oviedo, os proprietários da casa.

Os irmãos Oviedo, Gustavo e Édison - mais conhecido como Palo, são os “donos” da comparsa *Sinfonía de Ansina* e Gustavo, além disso, é o chefe de cordas dos *Tambores de Ansina*. Quando iniciei o trabalho de campo, na casa moravam Gustavo e seu filho adolescente, Toco, alguns meses depois Palo voltou a residir ali, após sua separação matrimonial. A referência à “casa de Gustavo” advinha de ser ele o filho primogênito e por sempre ter morado ali, desde que

seus pais compraram a residência, após a retirada da família do “bairro” Ansina, lá pelos últimos anos da década de 70. É uma casa de típica arquitetura montevidiana do início do século XX.

Quando conheci a casa, associei-a a uma imagem de decadência. Um aluno de tambor de um dos professores de Ansina também explicitava esta referência: a decadência da casa. Esta era uma imagem que se concretizava nas condições precárias das suas instalações: haviam muitas goteiras, parte da laje da sala da frente estava seriamente comprometida; os pisos de madeira estavam apodrecidos pela umidade; a rede de esgoto estava desativada; as paredes e aberturas gastas e deterioradas e o sistema elétrico eficaz, em algumas de suas peças, apresentava fiações expostas. No chão, dezenas de baganas de cigarros aguardavam até que alguém se dispusesse a varrê-las; na grande mesa da sala da frente, pilhas de pratos e talheres sujos permaneciam intocados até que alguém decidisse lavá-los. Conhecendo o sistema da casa, percebi que a noção de decadência deveria ser relativizada; havia ali um consentimento, uma permissividade – apagar o cigarro no chão – necessária. As pessoas ali agiam de forma diferente que em suas casas. A casa de Gustavo era um espaço de transgressão e permissivo a este tipo de sociabilidade, e sua decadência física era consequência deste consentimento; a noção de propriedade se diluía frente à força do compartilhar com *la gente*.

Contavam que, alguns anos atrás, *Mundo Afro* havia organizado um show com vários artistas locais para arrecadar fundos e sanar uma dívida de impostos que, caso não fosse paga, a casa seria tomada como pagamento. A bailarina, amiga da casa, colega de escola de Palo, dizia: “*Si la casa se for todo se acaba*”. Os amigos queixavam-se que eles eram displicentes quanto à casa, se ofereciam para ajudar mas não sentiam interesse dos proprietários. Estes, por sua vez, contestavam que todos tinham muitas idéias para arrumá-la mas, de fato, nunca nenhuma idéia foi à frente.

Na casa, o sentido de propriedade era fugaz. O cigarro era exposto para que pudesse ser consumido por todos, assim com o vinho. A comida era compartilhada. A televisão no quarto de Palo era usufruída por todos que estivessem na casa. Esta forma de estar e interagir na casa gerava conflitos mas permanecia essencialmente compartilhada.

A casa sempre estava cheia de amigos e a porta de entrada, geralmente, aberta. Cadeiras eram trazidas para a calçada em frente, enquanto a *parrilla*, no meio fio da rua, assava a carne para o desfrute de todos que ali estavam. A “casa”,



engloba a residência propriamente dita e seus arredores: a calçada, o pedaço de rua em frente a ela, e a calçada da casa abandonada do outro lado da rua. Os amigos por ali se esparramavam. A casa estendia-se para a rua, que era sua sala de estar e cozinha.

Allá abajo, por sua vez, surge como a categoria que designa a casa de Gustavo e seu entorno mais amplo, considerando as cercanias da quadra, onde muita gente conhecida morava ou circulava pelas ruas.

Prioritariamente, a casa abria espaço para uma sociabilidade masculina; as mulheres a freqüentavam pouco em dias comuns: uma ou outra namorada dos que ali estavam, esposas ou mães com crianças, meninas do bairro, em duplas ou em grupo. Nos dias que ocorriam eventos especiais, como *salidas de tambor*, aniversários ou, em tempos de carnaval, os ensaios da



Im.37

comparsa, as mulheres apareciam com mais intensidade e freqüência; de qualquer forma, sempre em número minoritário e em poucas ocasiões.

Quando visitava a casa sempre me surpreendia: quando achava que já conhecia seus frequentadores, sempre surgia de dentro dela alguém ainda desconhecido. Imagino que tenha conhecido um percentual mínimo de amigos *de la gente*, era muita gente, pessoas amigas e conhecidas. Durante este ano que ali permaneci freqüentando a casa, jamais vi alguém ter sua entrada barrada. Obviamente, existiam espaços internos que eram mais “abertos”, como a sala da frente, e outros mais reservados, como os quartos dos donos; entretanto, todos eram espaços de sociabilidade dos que freqüentavam a casa. Era um espaço receptivo aos que chegavam, até mesmo quem ali estava pela primeira vez seria convidado a entrar na casa ou buscar uma cadeira para sentar-se na calçada. A calçada em frente à casa era o espaço preferido pelos que ali estavam, principalmente se não estivesse muito frio. Quando chovia, a porta permanecia aberta mas, todos se acomodavam na sala da frente ou no amplo quarto de Palo.

Acima de tudo, o fluxo e a intensidade de freqüência teciam uma forte sociabilidade. A circulação das pessoas era permanente, entrando e saindo da casa, indo até alguma das esquinas para uma conversa reservada com alguém, deslocando-se até os armazéns próximos para comprar vinho, desaparecendo temporariamente para visitar algum amigo que morava na vizinhança, irem à praia há três quadras dali, entrando na casa para descansar um pouco ou assistir televisão. Se amigos passavam por uma das esquinas próximas, gritavam para os da casa: “*ahora vengo!*”, e

assim faziam. Conhecidos que passavam de carro eram saudados com gritos e acenos. La gente brincava com os passantes - conhecidos ou não -, de forma mais ou menos atrevida e picante mas sempre amistosos. Consequentemente, a casa era um espaço de circulação de informações: quem chegava trazia notícias de todas as partes da cidade e sobre as pessoas conhecidas, quem dali saía levava as novidades do momento.

Dentro da casa, a sala da frente e os quartos de Palo e Gustavo eram espaços de interação, principalmente se havia muitas pessoas ou se estava chovendo. Quando o “clube” estava cheio, havia gente dentro e fora da casa. O quarto de Palo era o local de acesso aos mais chegados da casa; ali estava a televisão com conexão a cabo e os amigos também aproveitavam uma cama de solteiro para dormirem por ali. Durante o ano, vários amigos residiram na casa temporariamente. Patín foi um deles. Ficou pouco mais que um mês, quando havia se separado da mulher, dizia ele. A briga, na verdade, teria sido com o cunhado; havia “perdido a paciência”, era “um chato”, a gota d’água teria sido quando ele intrometeu-se a cuidar de seus cães e aos gritos passou a comandá-los. Chegou a avisar o cunhado: “*pará con eso ... que querés?... querés que te pegue?*” Um dia acabaram *peleando* de verdade. Saiu de casa e mudou-se para a casa de Gustavo, onde temporariamente acomodou-se na cama sobressalente no quarto de Palo.

A televisão, no quarto de Palo, estava permanentemente acesa. Assistiam programas sobre “Vida Natural” com cobras gigantes ou o jogo do Uruguai e Equador para as eliminatórias da Copa do Mundo. Raramente assistiam filmes de cinema, muito mais frequentemente, filmes televisivos importados ou programas humorísticos locais ou argentinos. Mas se nunca os vi assistindo filmes, por outro lado pareciam conhecê-los muito bem, imagino que os viam quando a casa estivesse tranquila e sem o entra e sai desconcentrante e permanente de pessoas. No meio

da tarde algumas vezes assistiam as novelas brasileiras chamadas de “*comédias*”; gostavam muito de assistir a “informativos”, programas de reportagens das notícias do dia. A cultura da tela era forte entre os frequentadores da casa, estavam sempre plugados na televisão.

Na calçada em frente à casa, haviam cadeiras de todo o tipo: bancos de madeira, cadeiras sem encosto ou com assentos improvisados, cadeiras de fibra, de praia, de todas as formas e tamanhos, acomodavam *la gente*. A melhor cadeira era chamada de *trono* porque entre as que ali estavam, era a mais confortável e nela, geralmente, estava sentado Gustavo. A roda de cadeiras na calçada, a referência lúdica ao *trono*, a



Im. 38

figura de Gustavo representando o poder como dono da casa, da comparsa e chefe de cordas de Ansina, provoca à associação entre a “casa de Gustavo” e as “salas dos reis de nações” descritas por Rossi no final do século XIX onde os afrourugaios reuniam-se através do candombe.

Na calçada estavam os adultos, *los mayores*, tomando vinho. Os *chiquilines* - os rapazes, “guris” adolescentes, de 15 a 18, 19 anos - formavam sua roda de conversa do outro lado da rua, na calçada da casa abandonada, e permanentemente, observavam a sociabilidade dos adultos. Obviamente, os grupos se misturavam; quando em menor grupo, os *chiquelines* estavam sentados na calçada da casa mas se



Im. 39

faltassem cadeiras para os que chegavam, eram eles que cediam seus lugares. O meio da rua também era ocupado pela *gente*. adultos e jovens formavam rodas de conversa ou estabeleciam conversas rápidas com aqueles que estavam apenas de passagem. Permanecer em algum destes espaços que circundavam a casa, as calçadas e a própria rua, era uma forma de estar na casa também, era estar *allá abajo*.

A rua *Isla de Flores* era muito tranqüila. Por aquelas quadras passavam poucos carros e talvez por isso tornou-se o território das auto-escolas com seus aprendizes trafegando muito devagar. A velocidade maior de um carro que passava chamava a atenção de *la gente*. Ali estavam longe do frenesi urbano, característico das áreas centrais da cidade, era uma zona calma e pacata. Da calçada, os homens gritavam chamando a atenção das crianças que estavam na rua, jogando futebol, correndo ou brincando de esconde-esconde. Eles responsabilizavam-se pelas crianças da vizinhança, enquanto os pais estavam dentro de suas casas. Palermo, neste trecho, é residencial, circulando pela cidade via-se os *veteranos* trazerem suas cadeiras para a calçada para tomarem *mate*, enquanto os mais despojados, principalmente os jovens, sentavam-se nos degraus das portas e no meio fio das calçadas, De forma geral, ocupar a rua como extensão da casa é um costume montevideano e, especialmente, uma prática recorrente nos bairros *Sur* e *Palermo*.

Quem freqüentava a casa de Gustavo, circulava dentro e fora dela. As visitas eram visíveis; seus vizinhos, entretanto, estavam dentro de suas casas. Quando se encontravam sempre se cumprimentavam; alguns eram mais próximos, como o senhor da casa abaixo que desfilava como porta-troféu com *Sinfonía de Ansina* nas *llamadas*. Os proprietários do armazém da esquina de baixo e do quiosque da esquina de cima, recebiam ligações telefônicas para os donos da casa

e transmitiam os recados, as vezes eram contratados “*para un toque en algun lado*”. Com maior ou menor intimidade, toda a rede de vizinhança conhecia-se bem. Uma senhora de muita idade sempre que passava por ali, devagarinho, por meio aos homens sentados no calçamento irregular, comentava alguma coisa: certa vez felicitou-os pela chamada televisiva do carnaval: havia visto Gustavo na TV. Ele agradeceu, sacudindo os ombros retrucando: “*ta! ahora soy famoso!*”.

A casa não só estava demarcada por uma espacialidade singular mas também possuía uma temporalidade própria. As manhãs não eram horário de visitas. À tarde, a frequência maior era de *chiquelines*, os jovens que não estavam estudando ou que ali apareciam após o período escolar; eventualmente, acontecia um bate-bola em frente à casa, mas não era usual, tinham outros ruas para jogar bola ou iam ao clube do bairro para treinar basquete. A casa, até o início da tarde - geralmente nos períodos não carnavalescos - permanecia silenciosa e “semi-aberta”: a porta da frente entreaberta, sinalizava que os irmãos estavam em casa, acordados, provavelmente no quarto de Palo. As visitas até o meio da tarde eram recebidas intimamente. Mais tarde, deslocavam-se para a rua. No final de tarde, a partir das cinco ou seis horas da tarde, aumentava o fluxo de pessoas na casa que ali permaneciam tomando vinho *clarete*⁵⁸ noite adentro, até o meio da madrugada ou as primeiras horas da manhã. Cadeiras eram levadas para a calçada e o quarto permanecia recebendo amigos, que assistiam televisão ou sentiam-se mais confortavelmente instalados e protegidos do olhar do outro que não era íntimo. A casa recebia *la gente*. “*Entrá, entrá...*”, gritavam os da casa para aqueles que chegavam à porta. A sociabilidade inclusiva conformava um espaço de bem-estar; um amigo, músico com carreira internacional, quando retornava a Montevideo frequentava a casa: “*acá, nadie me rompe los huevos*”, dizia ele.

Para comprarem comida, *postres*, vinhos e cigarros faziam uma *colecta* entre os presentes. Eventualmente havia “sobras”, um assado excedente, um vinho que sobrou (isso era mais difícil) da noite passada, e então todos usufruíam igualmente. Os que chegavam potencialmente traziam algo: as vezes coisas inusitadas como incensos ou um pacotinho de sopa instantânea, mas geralmente uma caixa de vinho rosado, uma garrafa com *clarete*, carne para assar, cigarros ou dinheiro para comprá-los. O vinho era o condutor essencial da sociabilidade na casa e era comprado na medida em que era consumido. Comprava-se a granel, levando uma garrafa plástica de refrigerante - de meio litro até dois litros e meio.

O espaço da casa era um espaço de sociabilidade, amistosidade, relações estabelecidas com base na antiguidade do relacionamento e nas experiências vividas em conjunto, portanto, um espaço permissivo para *la joda*, as brincadeiras – mais ou menos pesadas – que levavam ao riso coletivo. Era um espaço permissivo para as *malas palabras* embora não usadas banalmente, apareciam recorrentemente na fala das pessoas para provocar o riso. Muitos ali chamavam a atenção de que a prática de dizer palavrões não era generalizada, seu uso era controlado performaticamente, dito em situações especiais: para encerrar um diálogo, para fazer uma

⁵⁸ O vinho *clarete* é similar ao rosado porém mais barato e popular.

brincadeira de momento, ou mesmo para frisar a carência de significado quando usado em excesso. Contaram uma história passada com um deles. Havia chegado em casa de madrugada depois de “tomar todas”. Já estava dormindo quando alguém golpeou sua janela. Ele perguntou:

- *Quién és?*
- *Soy yo...*
- *Yo quién, hijo de puta?*
- *YO ... andá a la concha de tu madre!*
- *Entrá ... no me rompa los huevos ...* - teria dito antes de voltar a dormir.

Tal diálogo desvelava a sociabilidade envolvente na situação. A voz identificava a pessoa - “*soy yo*” - pois ela continuava sem nomear-se, a identificação só tornava-se possível pois havia intimidade entre as partes. Neste caso, as *malas palabras* eram levadas ao extremo, direcionadas ao receptor os xingamentos não significavam conflito pessoal na relação, mas situacional - o despertar - afinal estava dormindo. Eram mais que nada, amigos de longa data.

Quem caminhava por *Isla de Flores* podia ver a casa de Gustavo e seus frequentadores quatro quadras antes de chegar a ela e, quase certo, no caminho, iria encontrar alguém que está vindo ou se dirigindo para lá. Não raro escutava a mesma pergunta: “*vas para allá abajo?*”, “*vas para lo de Gustavo?*”. Ao chegar era comum encontrar Gustavo (ou Palo) sempre próximo à porta, de pé, escorado em seu batente, ao lado ou em frente a ela, sentado no *trono* - a melhor cadeira do momento.



Im. 40

Los de Ansina ou la gente de Ansina

Quando os envolvidos no carnaval querem se referir àqueles que compõem ou participam da comparsa *Sinfonía de Ansina* dizem “*los de Ansina*”. Após o carnaval, quando o grupo reconfigura-se como Tambores de Ansina, *la gente* que ali está é referida genericamente como “*los de Ansina*”. Assim também, aqueles que estão na casa são referidos como *la gente, la gente de Ansina* ou mesmo *los negros de allá abajo*.

La gente de Ansina é uma categoria relacional e seria ineficaz qualquer tentativa de

substantivação para caracterizar este grupo mutante. Entretanto, ao identificar o uso da categoria pelos sujeitos da pesquisa, torna-se necessário reconhecer esta *gente*, buscar sua configuração no momento em que se construiu a situação de pesquisa e de interação com a comparsa, os *Tambores* e *la gente de allá abajo*.

La *gente de Ansina*, primeiramente, é uma categoria utilizada para identificar as centenas de pessoas, provavelmente milhares, que viveram no *barrio Ansina*. Os que ali viveram muito ou pouco tempo, passaram sua infância, adolescência ou maturidade. Estas milhares de pessoas de alguma forma envolveram-se com os *Tambores* de Ansina ou com a comparsa ali criada na década de 50: *Fantasia Negra*. *La gente de Ansina*, portanto, refere esta rede social conformada por uma identificação étnica, espacial e por um modo de viver coletivo. O “bairro” Ansina foi destruído mas permanecia vivo na memória dos que ali passaram. Este viver coletivo era permanentemente reatualizado entre aqueles que frequentavam a casa de Gustavo. Quem ali interagiam eram pessoas “de Ansina” ou estavam ali para conversar com “os de Ansina”.

Ser de Ansina indica pertencimento a este grupo e seu significado depende da situação e tempo em que é invocado, assim como do sujeito que a está proferindo. Estas pessoas que perteceram à tradição de Ansina e a cultura dos *Tambores*, à comparsa *Fantasia Negra*, *Concierto Lubolo* ou a atual *Sinfonía de Ansina*, estão vivendo em diferentes bairros da cidade, alguns já faleceram e nem por isso deixaram de ser *gente de Ansina*. Outros considerados “de Ansina” não chegaram a viver no “bairro”, possuíam parentes que ali viviam e compartilhavam a sociabilidade com o grupo.

Para mim, a categoria *la gente de Ansina* assumiu um recorte específico, advindo do convívio com os frequentadores da casa de Gustavo, dos *Tambores*, da comparsa *Sinfonía de Ansina* e dos nomes lembrados por eles nas suas conversas durante apenas um ano. Não conheci todos, provavelmente um número insignificante entre aqueles que compõem este grupo. Escutei muitos nomes de pessoas que no momento da pesquisa, por mudança de cidade, por problemas pessoais ou de conflito com *Sinfonía* ou seus donos, afastaram-se do grupo e não mais frequentam a casa, sem que isto significasse ruptura total de identidade e sociabilidade.

Durante o trabalho de campo conversei, - considerando pessoas de outras comparsas e *Tambores* envolvidas de alguma forma com a cultura afrouruguaia - com cerca de 500 pessoas, sendo, aproximadamente 270 delas, *gente de Ansina*, pessoas com que tive contato periódico. Deixei de conhecer outras centenas de pessoas porque não estavam frequentando a casa e, por outro lado, conheci muitas pessoas que recentemente haviam se aproximado de Ansina.

Detenho-me frente a este grupo de cerca de 270 pessoas que conheci através de *Sinfonía*, dos *Tambores* ou pela sociabilidade da casa e das pessoas que ali frequentavam.

A maioria possui apelidos, “fixos” ou “de momento”, oriundos de uma zombaria criada pelo grupo. A bailarina *Pila* (pilha) é assim chamada porque sempre está agitada e falando alto; Hugo *Pata Gorda* (pé grande) porque os problemas circulatórios em uma das pernas a deixaram

inchada. Já *Palo* (pau) preferia brincar e não dizer porque o chamam assim; no trabalho de Luis Ferreira (1997) há a referência a *Palo Bombo*, sendo *bombo* um tipo maior de tambor de candombe que hoje não mais existe mas. Quando perguntado porque o chamavam assim, ele apenas dizia: “*veni acá adentro que te muestro porque*”. O *sombra* é assim chamado devido ao tom escuro da sua pele negra e porque estava sempre calado e com comportamento discreto. Se perguntados, sabem e dizem o nome e sobrenome de todos - a família a qual pertencem - tecendo os parentescos. Conhecem-se há muitos anos e trazem em comum a sociabilidade no antigo *barrio* Ansina. Os filhos dos amigos, as vezes, chamam-se de primos: primos por afinidade e convívio.

Na casa frequentam muitos homens adultos e adolescentes, quase nunca mulheres e crianças, estas sempre as encontrei nos *Tambores* e na comparsa. Poucos idosos apareciam nos ensaios ou nas *salidas de tambores*. Como o meu principal campo de inserção foi através da casa isso determinou a percepção de uma forte e prioritária rede masculina entre *la gente de Ansina*.

Os homens de Ansina possuem os mais diferentes empregos, trabalhos temporários ou atividade laboral. Muitos estavam desempregados e reclamavam a falta de empregos na cidade, poucos possuíam estável condição financeira e a grande maioria vivia com pequena renda econômica e freqüente troca de atividade. Entre *la gente* que conheci, encontrei muitos jovens sem acesso ao trabalho e muitos adultos subempregados ou empregados temporariamente. A grande maioria completou o ensino básico mas poucos seguiram para um nível médio. Os jovens que não conseguem empregos *hacen mandados*, prestam favores, serviços temporários ou fazem entregas ou buscam mercadorias em troca de algum dinheiro, lanches ou por futuras ações de reciprocidade.

Entre os homens, significativo número trabalhava como “professor de tambor” ou integra bandas de candombe ou música popular uruguaia, alguns destes trabalhando em mais outra atividade simultaneamente. Havia muita rotatividade dos músicos entre as bandas e dos professores nas classes de tambor; bandas eram desfeitas e refeitas com novo nome e formação, classes de tambor eram extintas ou reagrupadas em outra instituição com o mesmo professor ou com troca de professores. Os bailarinos das comparsas seguiam, após o carnaval, lecionando em cursos de dança, especializados em candombe, ritmos caribenhos como *salsa, merengue, tropical, cumbia* e similares.

Muitos dos homens que conheci trabalham ou trabalharam no porto de Montevideo, como estivadores, marinheiros ou funcionários administrativos e estavam sempre contando suas histórias sobre o porto. Raros possuem seu próprio negócio. Os assalariados, atuam no setor do comércio, em empresas de transporte, lojas, bares – como atendentes ou segurança, funcionários de oficina mecânica, empresas de limpeza, montadoras de feiras, gráficas ou seguradoras de automóveis; executam trabalhos como *motoboy*, aprendiz de padeiro ou assador de *parrillada* em restaurantes pequenos; em geral ocupando cargos que exigem média ou baixa qualificação. Outros trabalham por conta própria, são eletricitas, “faz tudo”, camelô, vendedor ambulante

de loteria ou vendedor de porta em porta. Nos corpos trazem marcas da vida difícil, na pele as marcas do tempo. As mãos grossas e rudes estão cheias de calosidades, seja pelo trabalho exercido, seja pela prática de tocar tambor. As dores de dente eram sanadas com a extração e uma nova dentadura era mostrada com orgulho.

Entre as mulheres, as atividades mais freqüentes são doméstica, acompanhante de idosos ou crianças, secretárias, garotas de programa, funcionárias de ONG, órgãos públicos ou de empresas privadas, atuando então como garçonete, camareira ou balconista de sapataria. Muito poucas seguem, além do carnaval, com a carreira de cantoras ou dançarinas no meio artístico da cidade, atividades estas que exercem na comparsa.

Perguntar à pessoa com quem conversava em quê ela trabalhava, nem sempre foi tarefa fácil e em alguns momentos diria bastante difícil. Recém chegada em campo, mais de uma vez fui avisada: *hay cosas que no se preguntan*. Certa tarde quando estávamos em uma roda de três, perguntei a *ele* com que trabalhava e sua resposta foi apenas um sorriso com o canto da boca. *Ela* comentou – estaria brincando ou falando sério em tom de brincadeira? – enigmaticamente: *hay cosas que no se preguntan*. *Ele* então completou: sou pedreiro. Mudamos de assunto, percebi que estava frente às profissões inomináveis. Somente a interação prolongada com eles levou-me a conhecê-las e conversar com certa abertura sobre o assunto. Entre eles não havia censuras morais às mulheres que *trabajan en la calle*, ou àqueles que abruptamente abordavam turistas e passantes desavisados nas ruas da cidade, menos ainda àqueles que vendiam drogas ilícitas, e que os levavam muitas vezes a conhecerem as prisões. Alguns atuavam temporariamente nestas funções, assim agiam apenas quando a oportunidade aparecia ou quando a situação econômica tornava-se difícil; de qualquer forma, sempre um pequeno número de pessoas envolvidas. O que eles sempre censuraram eram os empregos exploratórios, que rendiam salário mensal mínimo, excesso de trabalho ou arbitrariedade no desvio de funções, péssimas condições de trabalho ou discriminações raciais.

Entre o grupo, no momento da pesquisa de campo, haviam sete estudantes universitários (comunicação, direito, psicologia, biologia e outros três de medicina). Dentre estes, apenas dois com contato permanente com os de Ansina, através do bairro. A maioria, portanto, jovens da classe média da capital e do interior que estavam se aproximando do grupo: dois porque vieram morar no bairro, os outros chegaram através de seus professores de tambor ou pelas redes de amizade. É significativo este pequeno grupo, porque permaneceram entre *la gente* depois do carnaval, retornando e mantendo, periodicamente, a sociabilidade nas *salidas* de tambor.

Poucos, mas significativos e sempre lembrados, são aqueles que alcançaram êxito profissional, como músicos – cantores e percussionistas -, dançarinos ou artistas plásticos, tanto no Uruguai como no exterior. Alguns “famosos de Ansina” não conheci por estarem atuando na Europa; outros deixei de ver depois que se mudaram para fora do país onde foram tentar “uma vida melhor”: alguns foram para a Suécia outros para Austrália, Itália, Espanha ou EUA, locais

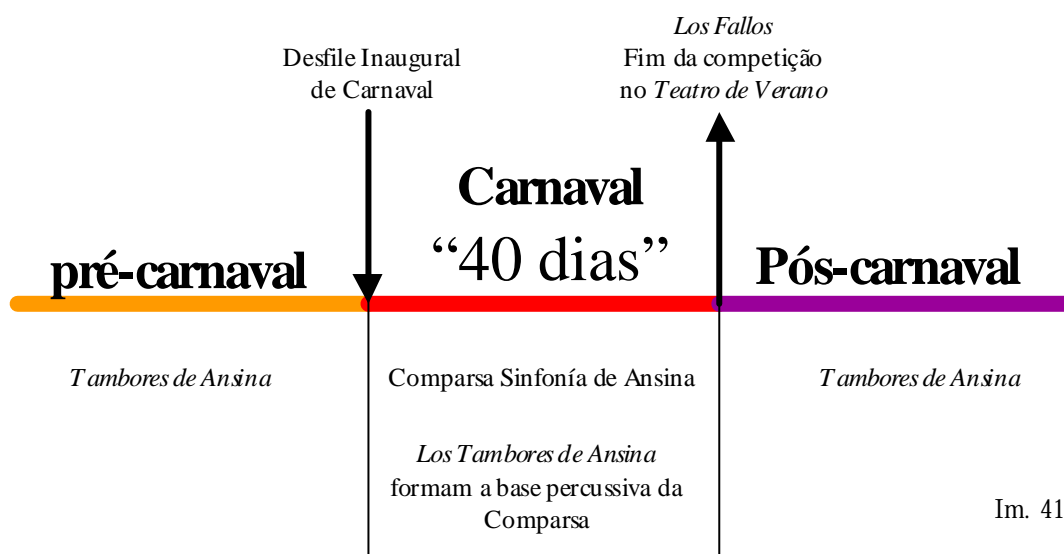
que já possuem colônias de uruguaios e a divulgação e expansão do candombe. Entre os que ficam em Montevideo, poucos alcançam notoriedade e reconhecimento artístico pela sociedade mais ampla; muitas vezes não são bem remunerados mas alcançam projeção social, como radialistas, comentaristas de carnaval e, principalmente músicos de candombe, com discos gravados e atuação constante no meio artístico. Vários tiveram oportunidade de conhecer o exterior, em visita a parentes. Assim, Pelé foi passar uma temporada na Itália junto com seu pai músico e outra temporada no México, em visita à irmã casada com um jogador de futebol uruaio mas que, na época, era jogador contratado de um clube mexicano. Um dos meninos da sub-20 falava de uma futura visita ao pai que estava tocando com uma banda na Espanha.

Profissionais do carnaval ou não, o certo é que *la gente de Ansina* está fortemente conectada aos eventos carnavalescos e aos Tambores uruguaios. Conhecê-los significa conhecer o carnaval das comparsas e conhecer o mundo das comparsas e dos Tambores leva a conhecer *la gente de Ansina*.

O ciclo carnavalesco

O carnaval é vivenciado como um tempo especial, um tempo “outro”, o tempo das comparsas em competição, difere do tempo cotidiano e ordinário quando *la gente de Ansina* reúne-se na casa e mesmo do outro tempo ritual que os envolve: as *salidas de tambores*. A cultura carnavalesca é cíclica e atualizada pelas performances anuais das comparsas, ponto de chegada e de partida do processo ritual.

O carnaval uruaio contemporâneo, em sua versão institucionalizada a partir da década de 50, abrange um período de cerca de 40 dias que inicia com o Desfile Inaugural de Carnaval e termina com a *noche de los fallos*: a divulgação dos vitoriosos da competição no *Teatro de Verano*.



As atividades de uma comparsa estão concentradas no período carnavalesco, são reconhecidas, principalmente, como agremiações de carnaval - assim como as Escolas de Samba no Brasil -, entretanto, as comparsas uruguaias possuem um campo de atuação mais restrito: prtaicamente apenas nos períodos carnavalescos realizam shows ou atuações; em outras épocas do ano são exceções. A comparsa *Bantu*, é um exemplo: criada na década de 70 como um “grupo de candombe”, apresenta shows fora do período carnavalesco, em teatros e espaços públicos da cidade. É um caso singular pois *Bantu* surge como um “grupo show” antes do que uma comparsa, em todas estas décadas de existência foram poucas as participações desta agremiação nas competições de carnaval. Afora *Bantu* em 2000, a comparsa *Yambo Kenia*, várias vezes campeã da competição no *Teatro de Verano* nos últimos anos, costumava apresentar shows de candombe durante o ano em teatros da cidade. A grande maioria das comparsas - em 2000 eram dez competindo no *Teatro de Verano* e trinta e cinco no *Desfile de Llamadas* - restringem suas atividades ao período carnavalesco e aos momentos que o antecedem⁵⁹.

Durante o ano as comparsas existem de forma latente, não atuando organicamente. Quando aproxima-se o final do ano e já tendo decidido que participarão das competições de carnaval, as comparsas reaparecem através de seus ensaios. Mas, se sua existência performática está restrita ao período carnavalesco, sua existência enquanto grupo, enquanto rede de relações, está presente no cotidiano e independe do carnaval. Para além do carnaval, os sujeitos que compõem as comparsas estão em contato através das *salidas de tambores* em seus bairros, encontram-se no meio musical e artístico da cidade, frequentam e apresentam-se em bares, guardando as idiossincrasias dos contextos e situações, participam da vida musical e cultural da cidade.

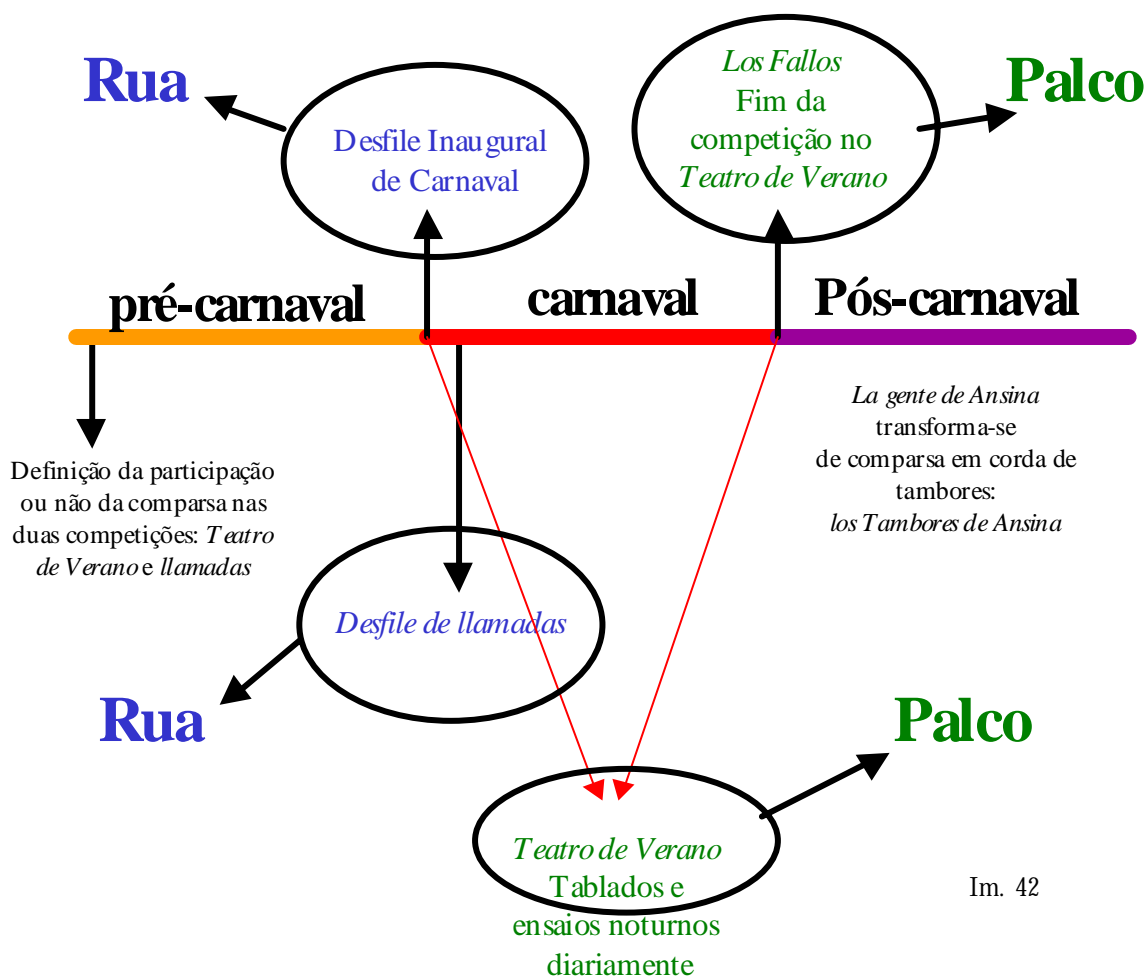
A noção de que o ano começa depois do carnaval também é recorrente entre os uruguaios e, em especial, entre aqueles que participam efetivamente de algum grupo carnavalesco. Isto causa uma dissonância entre as representações do ciclo anual: o calendário cristão inicia o ano em janeiro mas o carnavalesco, em março. Os preparativos para o carnaval - mesmo que através de conversas e debates sem atividades concretas - e o fazer o carnaval - executar as performances - acontecem em anos distintos. O carnaval de 2000, por exemplo, já era vivido em 1999, a partir do momento que começaram a pensá-lo. Maria Laura Viveiros Cavalcanti (1993:83)

⁵⁹ No Brasil, a noção de ciclo carnavalesco é explicitada na Escola de Samba através da representação de três tempos distintos que constituem este período de aproximadamente um ano: para além do carnaval encontra-se o tempo pós-carnavalesco e o pré-carnaval. O carnaval é o tempo das performances; o pós-carnaval é representado como um tempo de descanso e “esfriamento” das relações estabelecidas no momento imediatamente anterior; e o pré-carnaval, por sua vez, é representado como o momento de preparar o carnaval e do retorno da sociabilidade do grupo envolvido. O carnaval é o tempo das performances carnavalescas, o tempo de execução do que foi preparado no período que o antecedeu e imaginado a partir do momento que a festa já passou. Pensar o carnaval enquanto performances rituais cíclicas, portanto, conduz o olhar para os momentos que precedem e sucedem o carnaval propriamente dito, temporalidades distintas e complementares. No Uruguai não era diferente: entre *la gente de Ansina* - que não utilizavam as denominações de pré-carnaval e pós-carnaval - havia uma percepção clara dos tempos distintos que cercavam a festa. Entre eles, determinados projetos ou intenções eram deixados para *después del carnaval* ou eram programados para realizarem-se antes dele.

pontua esta questão em relação ao carnaval brasileiro: “como os preparativos se iniciam num ano e o carnaval se realiza no ano seguinte, desde que o processo se põe em marcha, estamos no carnaval do ano seguinte”. O inverso também é verdadeiro, depois de um carnaval, a festa passada era referida como o “carnaval do ano passado”. No Uruguai não foi diferente, esta percepção singular do tempo também está presente: em outubro de 2001, recebi um *e-mail* de Fernando, *tambor* de Ansina, que informava sobre os planos de Sinfonia para 2002: “*ese año sale solo en las llamadas, como el año pasado*”, escreve ele. Em outubro de 2001 ele já estava no ano seguinte pois referia-se ao carnaval de 2001 como o do “ano passado”.

As comparsas nas ruas, as comparsas nos palcos

Durante o ano, em algum momento, mais cedo para uns e tarde para outros, os *dueños* das comparsas devem decidir quanto a sua participação ou não nas competições de carnaval. Decidem se vão competir no *Teatro de Verano* (palco) - e conseqüentemente no Desfile de Abertura - ou apenas nas *llamadas* (desfile de rua).



Embora o carnaval envolva as comparsas nos palcos e nas ruas, deve-se chamar a atenção para a complexidade destes eventos: não há uma simples continuidade entre uma performance de rua e uma de palco. São eventos artísticos e culturais absolutamente próprios que, embora constituam uma mesma manifestação musical e cultural - o *candombe* -, e podem ser constituídos pelo mesmo grupo de pessoas - as comparsas -, exigem investimento financeiro, planejamento, organização e execução distintos.

A cada ano, portanto, renova-se a necessidade de uma decisão: competir ou não. Entre “os de Ansina”, o assunto comparsa sempre esteve presente independentemente do período do ano em que encontravam-se: os donos, diretores e componentes discutiam a participação ou não da comparsa *Sinfonía de Ansina* nas competições do *Teatro de Verano* e nas *llamadas*. Apontavam a questão financeira como o principal fator envolvido nesta decisão. Segundo *la gente de Ansina*, para a performance no *Teatro* seriam necessários, no mínimo, 15 mil dólares, enquanto que para as *llamadas*, um terço disso - 5 mil dólares poderiam ser suficientemente investidos no desfile de rua. Aqui encontrava-se um ponto de tensão entre o grupo: uns defendiam a tese de que podia-se armar uma comparsa com menos dinheiro e, para tal, a formação de um grupo coeso e organizado seria suficiente para ingressarem na competição; apostavam na rede de relações para além dos investimentos econômicos necessários. Para outros, entretanto, seria uma utopia pensar em competir no teatro sem um forte investimento financeiro que sustentasse a proposta performática de uma comparsa. Era recorrente entre os principais dirigentes de *Sinfonía de Ansina* uma postura de descrença no que se referia a fazer carnaval no *Teatro* com pouco dinheiro: “*ideas todos tienen ... vienen y hablan, hablan, pero después quien se queda para hacer algo?*”, perguntam desafiadoramente.

Uma comparsa não se sustenta financeiramente. Os espectadores não pagam para assistir aos ensaios e os prêmios obtidos em caso de vitórias servem antes para pagar as dívidas contraídas do que financiar o próximo carnaval. A grande maioria das comparsas não possuem sede própria, o que poderia proporcionar a execução de eventos rentáveis à agremiação, como acontece com as Escolas de Samba no Brasil.

Para competir no *Teatro* além de um maior investimento financeiro torna-se necessário uma competente organização administrativa: são mais elementos acionados no palco que no desfile, exigindo a contratação de diferentes profissionais que não estarão presentes nas performances de rua.

No palco, a comparsa apresenta, por regulamento, um limite máximo de 60 componentes. Os que se expressam pela dança são: *gramilleros*, *mamas viejas*, *escobero*, bailarinas *candomberas* (um “corpo de baile” formado por 6 ou 8 meninas), vedetes e *bailarín*. Os personagens do canto pertencem ao coro (composto por 15 a 20 vozes masculinas e femininas) ou são *solistas*, variando muito em número, não apresentando-se com menos de 4 ou 5 cantores e não ultrapassando o número total de canções, em média 7 ou 8. Na parte musical, a comparsa está integrada por 4

ou 5 *tambores acompañantes*, que farão a base percussiva durante toda a performance e por uma banda composta, no mínimo, por um baixo, uma guitarra e um teclado na qual que podem ser somados instrumentos de sopro ou outros percussivos. Em um dos quadros musicais há a presença de uma “corda de tambores”, geralmente composta por 18 ou 20 percussionistas. Completam sua formação de palco os chamados *porta trofeos*, componentes que trazem os símbolos da meia-lua, estrelas e bandeiras e, entre eles, destacam-se os personagens porta-bandeira (aquele que traz a maior bandeira) e porta-estandarte. Devido ao limite regulamentar de integrantes, muitas vezes, um mesmo sujeito poderá executar mais que um personagem. É comum que os porta-troféus, que só executam suas performances no início e final da atuação cênica, façam parte do coro. Os tambores acompañantes certamente estarão presentes na corda de tambores; algum solista pode ser membro do coro assim como a vedete pode ser uma solista.

No total serão 7 ou 8 *canciones, temas*, entre eles, alguns mais aguardados pelo público, considerados tradicionais. Tradicionalmente, a comparsa inicia sua performance com um “tema afro”, uma canção que retrata a cultura ancestral africana ou a tradição-afro-uruguaia; o *milongón* será bailado pela *mama vieja* e o *gramillero* e a *despedida*, uma mesma canção executada todos os anos sempre finaliza a apresentação. A sequência dos quadros é decidida pela comparsa: atualmente, as formas tradicionais e habituais de estruturar estas performances tem dado lugar a inovações significativas na forma de fazê-las. O tradicional *tema afro* de abertura, é um dos elementos performáticos que está transformando-se, podendo ser apresentado em qualquer momento do espetáculo ou mesmo não constar. Certo é que a *despedida* será a última canção, mas o transcorrer do espetáculo varia muito. Entre os quadros musicais, utilizam-se de dois expedientes teatrais que funcionam como entreatos: um narrador em *off* e a execução de *cortinas*, rápidas inserções musicais entre os atos cênicos. O narrador em *off* é outro elemento destas performances que está sendo abolido e substituído por personagens teatrais que entram em cena representando uma curta história de não mais de 2 minutos.

No palco, portanto, a comparsa apresentará uma sequência de quadros musicais introduzindo como elemento fundamental da performance o canto, além da música e dança (já presentes na rua). A introdução do canto na performance exige, de imediato, a contratação de um diretor musical que poderá ser ou não a mesma pessoa que comporá as canções apresentadas no teatro. Além disso, será necessário a contratação de cantores solistas (de quatro a oito), a formação de um coro (de 16 a 20 vozes) e de uma banda acompañante (no mínimo guitarra, baixo e teclados, acrescidos de instrumentos de sopro e outras percussões leves). Mas o palco não só exige os profissionais da voz e da música mas também coreógrafos, cenógrafos e iluminadores, geralmente profissionais distintos mas que pode ser exercido por um mesmo sujeito que acumula estas funções. A dança da rua, o candombe desfilado “naturalmente” pelas bailarinas é transformado em candombe coreografado pelo corpo de baile no palco. A cenografia também torna-se elemento crucial para as performances no *Teatro*: os jogos de luz, o posicionamento do

grupo em cena (*la puesta en escena*) também são atividades a ser controladas por um responsável.

Para as performances de palco são necessários ensaios, ou seja, apenas se a comparsa competir no *Teatro de Verano* realizará ensaios durante o período pré-carnavalesco e carnavalesco propriamente dito. A participação nos tablados também está vinculada com a competição do *Teatro de Verano*; se a comparsa não participa desta disputa não será contratada pelos tablados privados e não será merecedora da quota de tablados públicos distribuídas pela DAEPCU.

Na rua, em desfile, a comparsa não tem limite de componentes. A corda de tambores será composta de 50 a 120 *tambores*, bailarinas serão muitas dezenas, muitas vedetes, mais personagens se apresentarão como *mamas viejas*, *escoberos* e *gramilleros*; participarão dezenas de porta-bandeiras e vários travestis que participarão como bailarinas ou vedetes. Completa, uma comparsa em desfile de rua pode alcançar 200 ou 300 componentes. Como em desfile não há canto, os *coristas* e *solistas* se apresentarão como *porta troféos*, trazendo as alegorias de mão representando estrelas e meias-luas, ou como *bailarinas de relleno*. Os desfiles processuais têm seu movimento ritmado apenas pelos tambores de candombe, não havendo outros instrumentos sonoros.

No decorrer do ano, os diretores de uma comparsa renovam sua decisão de participar ou não das competições. A probabilidade de *Sinfonía de Ansina* não concorrer ao Teatro em 2001 já estava se consolidando nos meses de outubro de 2000, embora ainda não descartassem a possibilidade de competir caso conseguissem dinheiro. A *comparsa Mi Morena*, que pela primeira vez ia participar da competição no teatro em 2001, já havia decidido por sua participação antes da metade do ano de 2000. Apesar de não ter competido no *Teatro* no carnaval de 2001, *Sinfonía de Ansina* manteve-se disputando as *llamadas*, o que mais importava para eles que a identificam como “*nuestra fiesta*”. Estar fora da competição no *Teatro*, entretanto, foi uma decisão polêmica, significava não participar dos tablados - espaços em que a comparsa exhibe-se e ganha visibilidade possibilitando futuras contratações, principalmente nas cidades do interior.- e, conseqüentemente perder a possibilidade de renda extra aos poucos orçamentos mensais dos componentes.

Os ensaios no *Mundo Afro*

Em fevereiro de 1999, pela primeira vez, vi os ensaios de *Sinfonía de Ansina* para a competição no *Teatro de Verano*. Aconteciam na ONG *Mundo Afro*, em um amplo salão desta instituição, praticamente todas as noites de janeiro e fevereiro.

Os ensaios atrasavam, nunca começavam no horário programado. Muitos componentes chegavam tarde por causa do trabalho e por muitas vezes faltaram vozes no coro. Situações imponderáveis, por duas noites naquela semana, ocasionaram a suspensão dos ensaios. O trabalho do diretor musical era intenso, inicialmente repassava determinadas passagens do coro separadamente para depois ensaiá-las sem interrupção, então com a participação dos tambores

assistentes, coro e o conjunto musical. Na primeira parte dos ensaio, geralmente, os *tambores* tocavam sentados.

Na semana que antecedia esta primeira apresentação da comparsa no Teatro, o nervosismo era crescente, atrasados, faltavam dois dias para a apresentação quando conseguiram, finalmente, ensaiar os sete quadros musicais seqüencialmente: “*como si estuvieramos en el Teatro de Verano*”. Assisti a estes ensaios com Marta, uma senhora militante do Mundo Afro, conhecida e amiga *de la gente de Ansina* mas não participante da comparsa. Consciente da minha inexperiência, ela ia explicando-me a sequência da performance.

Na primeira música, a solista declamava enquanto os tambores eram tocados com as mãos, era o “*tema afro*”. Uma segunda música já com as baquetas, era referida como um “*candombe tipo milongón*”. Para cada canção uma coreografia diferente para o corpo de baile. A terceira música era definida como “*candombe*”, tinha o ritmo mais ágil que a canção anterior. Todas as canções eram executadas por um solista (homem ou mulher) com acompanhamento do coro nos refrões. A quarta canção era o *milongón*, momento em que dançavam o *gramillero* e a *mama vieja*. Na quinta música, Marta entusiasmou-se: “*eso es un candombe*”, e as bailarinas invadiam o “palco” para bailar. Com exceção do quadro da corda de tambores, da apresentação do *escobero* e na execução do *milongón*, os restantes quadros musicais recebiam a participação de oito bailarinas que dançavam entre o cantor e o coro posicionado ao fundo.

Os *tambores* batiam com suas baquetas no corpo de madeira do instrumento, era o compasso do candombe: “*hacen madera: cha, cha, cha ... chá, chá*”. O sexto *tema* era a apresentação do *escobero* e os quatro *tambores acompañantes* aproximaram-se do centro do palco e apresentavam um solo de tambores que sugeria tensão e provocava expectativa para a sua performance.



Im. 43

O sétimo e último *tema* era a *retirada*, quando cantavam *la despedida*, uma canção que repete-se todos os anos e que finaliza a performance; iniciava lentamente mas logo ia tomando força e aumentando o ritmo dos tambores que passavam a tocar com toda a intensidade. Esta, explicava-me Marta, era uma das formas tradicionais de armar um espetáculo de comparsa: os primeiros quadros musicais eram lentos e cadenciados, no decorrer da performance aumentavam seu ritmo para terminar “*a todo candombe*”.



Im. 44

O grupo reunia familiares, filhos, irmãos, parentes e companheiros que participavam dos ensaios atuando como platéia. As crianças eram presença constante: filhos e filhas das mulheres do coro que queriam atenção e tiravam a concentração das mães cantoras. Nesse sentido, o restante da “platéia” ajudava, pois uns cuidavam dos filhos dos outros. No intervalo as crianças rapidamente dirigiam-se para os tambores tocando-os ensurdecedoramente ou cantando nos microfones desligados. As meninas dançavam imitando os passos a pouco ensaiados pelas bailarinas. Um menino colocava o tambor no corpo e tocava com as mãos - porque os *palos*, as baquetas, eram levadas pelo percussionistas junto ao corpo nos intervalos, nunca eram deixadas junto ao tambor, olhava para os lados até encontrar alguém conhecido e gritar: “*mirá, mirá*”, exibindo sua performance no tambor com um largo sorriso e tocando cada vez mais forte ao ver que conseguia a atenção de quem desejava.

A cantina era o principal espaço de sociabilidade dos *tambores* no intervalo do ensaio ou mesmo em meio

a ele. Por vezes impacientavam-se com o diretor musical que repassava ininterruptamente passagens de uma canção até que estivesse a seu gosto e abandonavam o ensaio rumo a cantina e apenas retornando quando eram chamados. Na segunda parte do ensaio faziam ajustes ao ensaiado: o diretor musical, os músicos, os percussionistas e o coreógrafo discutiam e readequavam determinadas passagens da performance.

Após um destes ensaios, faltando um dia para sua apresentação no *Teatro de Verano* tive a oportunidade de vê-los atuando em um tablado da cidade. Após o intervalo do ensaio, os componentes começaram a reaparecer semi fantasiados e Pelado, um dos diretores da comparsa,

convidou-me para acompanhá-los no ônibus que os levaria até o *Club Peñarol*.



Im. 45

A segunda parte do ensaio tornou-se mais agitada, pequenas correrias para solucionar um ou outro problema de última hora. Alguns *tambores* tocavam seus instrumentos enquanto esperavam visivelmente excitados a hora de partir, outros esperavam sentados, tranquilos e prontos para a apresentação. Pelado distribuía os chapéus e as casacas curtas para o coro enquanto os homens trançavam suas fitas brancas nas pernas. As bailarinas com seus pequenos biquinis brilhantes, cobriaram-se com os dominós emprestados pelos *tambores*. A comparsa armava-se para a apresentação no tablado e o clima era de excitação e contentamento.

Em 1999 ainda estávamos começando a nos conhecer mas já neste período mostraram-se receptivos. Estavam, de certa forma, acostumados com o olhar do outro, assediados por antropólogos, sociólogos, músicos, fotógrafos, produtores de vídeo, televisão e rádio e mesmo turistas acidentais. Fiz muitas fotografias nestes ensaios de 1999 - atendendo as solitações de rapazes e mães com seus filhos - e isso foi fundamental para a continuidade da relação com o grupo: eles estavam acostumados a serem fotografados mas dificilmente recebiam as fotografias feitas.

Acompanhei-os por dez dias e realizei duas entrevistas: tática que abandonei quando em período de campo sistemático. Épocas de ensaios não eram bons momentos para fazer entrevistas. No período de carnaval – assim igualmente nas Escolas de Samba do Brasil – estavam sempre preocupados com os ensaios e a falta de tempo; após o carnaval era



Im. 46

um momento muito mais propício para entrevistas, havia tempo e disponibilidade para isso.

Sinfonia de Ansina no tablado do Club Peñarol

O pequeno ônibus seguiu lotado de componentes, tambores e troféus. Alguns tiveram que viajar em pé, durante o longo percurso até o bairro *Peñarol*, subúrbio da cidade. Foram cantando, tocando, rindo e gritando. Na chegada, os tambores foram aquecidos - *templados* -, os bailarinos ajustaram as fantasias, o *escobero* fez alongamentos, enquanto as sacolas e pertences pessoais dos componentes foram distribuídos entre aqueles que ajudavam o grupo mas não participariam da performance no palco do tablado.

Os *tablados* são palcos, em clubes ou praças da cidade, fixos ou armados especialmente para a seqüência de apresentações de grupos de carnaval. Participam, basicamente, apenas as agremiações que estão escritas para a competição no *Teatro de Verano*. No carnaval de 1998, haviam 18 tablados na cidade, nove chamados “populares”, subvencionados com fundos da Prefeitura Municipal e da DAECPU, e outros nove “empresariais” ou privados⁶⁰. Os uruguaios consideram este número muito pequeno lembrando que “*antes habían mucho más tablados*”⁶¹.



Im. 47

Sinfonia entrou no tablado por meio ao público. Estandarte, bandeiras, troféus, bailarinas, personagens e os *tambores*, fechando a comparsa. Antes de que se posicionasse inteira no palco, já percebia-se de que o espaço seria exíguo. Na performance apresentada pôde-se perceber vários problemas como a falta de interação entre o grupo mas parece ter sido o pequeno palco, que mal comportava todos os participantes da comparsa, o responsável pela caótica apresentação. As bailarinas não tiveram espaço físico para desenvolver os passos ensaiados e chocavam-se entre si, assim como os *porta-troféus* e bandeiras tampouco tiveram espaço para evoluírem. Em apenas

⁶⁰ Este número, nos próximos carnavais vai se manter estável.

⁶¹ Esta mesma fala, “antigamente haviam mais tablados”, foi recorrente durante a pesquisa de mestrado na Escola de Samba Imperadores do Samba, todos lembravam que, no passado, Porto Alegre tinha centenas de tablados para os eventos carnavalescos.

uma das canções reconheci a coreografia do bailado ensaiado minutos atrás; as bailarinas restringiram seus movimentos dançando os passos básicos do candombe. Durante a apresentação, elas e o coro falavam entre si tentando reposicionar-se melhor no palco. O grande estandarte que trazia o nome Sinfonia de Ansina foi colocado apoiado na cenografia do fundo



Im. 48

do palco mas fortes ventos insistiam em derrubá-lo e por pouco não atingiu os componentes. O coro, espremido no fundo do palco, cantava afastado dos microfones o que prejudicava a perfeita audição do espectador. Os microfones suspensos, na parte frontal do palco, estavam instalados a uma altura muito baixa e o *escobero* ao jogar seu bastão de um lado para outro deixou-o chocar-se contra o microfone, derrubando-o ao chão e prejudicando sua performance. O público reagiu: “ah!!!!!!!!!!!!!!”. Alguém da platéia imediatamente devolveu o bastão para o palco mas o escobero Pedro não o recolheu com a mão, rolou-o com o pé buscando uma posição para recapturá-lo com sucesso, o que fez sob os aplausos da platéia.

No retorno para a casa de Gustavo, um dos músicos reclamava não só o tamanho do palco mas também a falta de microfones que prejudicou a performance do coro. A mesma voz que criticava a eficácia de um tablado para a preparação do grupo era a que afirmava: “*finalmente un tablado para ensaiar de verdad ... finalmente ... a un día del Teatro*”. Se o palco não era o mais apropriado para um ensaio, era um palco, e Sinfonia, as vésperas da apresentação no *Teatro de Verano* estava ensaiando em uma sala, com marcação de giz no chão.

A “prova de seleção”

As disputas carnavalescas de Montevideo são três ou duas, dependendo do olhar com que se aborda a questão. O *Concurso Oficial del Carnaval* contém duas competições distintas que envolvem todas as categorias: as performances de rua do *Desfile Inaugural del Carnaval* e as performances de palco do *Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas* no *Teatro de Verano*. O *Desfile Oficial de Llamadas*, por sua vez, é uma competição restrita à categoria das Comparsas de Negros e Lubolos e não exige seleção para a admissão na competição. Para participar do concurso no *Teatro*, e conseqüentemente desfilar na avenida *18 de julio*, os grupos que não haviam sido finalistas no carnaval passado, os novos ou aqueles que retornavam após um período de inatividade,

deveriam fazer uma “prova de seleção”.

Iniciei o trabalho de campo sistemático no Uruguay, poucos dias antes de iniciar o ano 2000. Na semana em passei a residir em Montevideo, *Sinfonía de Ansina* fazia sua prova de seleção. As regras desta prova eram definidas pela DAEPCU e sofriam alterações de um carnaval a outro, para o de 2000, as três comparsas finalistas no carnaval anterior já estavam pré-selecionadas e não necessitaram desta prova de acesso à competição; todas as outras sete, tiveram que passar por este processo de seleção, inclusive *Sinfonía de Ansina*. A prova foi realizada em um clube de basquetebol da cidade (no ano seguinte seria no próprio local de ensaio de cada comparsa) e avaliada pelo mesmo corpo de jurados que apreciaria as performances no *Teatro de Verano*.

Nesta *prueba de admisión* não estava em jogo a qualidade estética da performance (sequer apresentavam-se fantasiados) interessava o cumprimento de regras que diziam respeito ao número de quadros apresentados, número de componentes, personagens obrigatórios e tempo mínimo de apresentação. A prova constava de uma apresentação reduzida da performance que pretendiam apresentar no *Teatro*, sendo que o próprio grupo tinha o poder de decidir quais os quadros musicais que seriam avaliados. Na data marcada, a comparsa fazia uma performance com os três ou quatro quadros musicais por ela escolhidos.

Sinfonía de Ansina, buscando competir em 2000, participou da prova apresentando duas canções (uma nova e a *despedida*) e o quadro com a corda de tambores. Como personagens levou *gramillero*, *mama vieja*, *escobero* e *porta bandera*, além dos *troféus* estrelas e meias-luas. Sem dinheiro, *Sinfonía* ainda não havia começado a ensaiar e esta performance foi montada “em cima da hora” e os componentes foram buscados entre as pessoas mais próximas do grupo: os frequentadores da casa. Na falta de um *gramillero*, Pelado, uma espécie de tesoureiro, empresário e diretor administrativo da comparsa, foi improvisado enquanto tal. Disseram que “saiu-se bem”, mas não faltaram *jodas* sobre isso, “pegaram no seu pé” e fizeram muitas imitações cômicas da sua performance. O regulamento exigia *gramillero* e *mama vieja* mas não *escobero*, mesmo assim Pedro participou e contribuiu para a classificação de *Sinfonía*. Ele é atualmente, o nome mais reconhecido entre os *escoberos* e já conquistou inúmeros prêmios como “o melhor”. Aos 45 anos, estava no seu ápice performático e orgulhosamente informava que jamais havia deixado cair o bastão quando no palco do *Teatro de Verano*.

Os participantes de *Sinfonía de Ansina* referiam-se à prova de seleção - após serem aprovados - com um certo ar de descaso, como que dizendo que não era preciso muita coisa para serem aprovados, bastava cumprir os números (quadros, componentes e personagens) e o tempo de performance exigido. Haviam casos, entretanto, de comparsas que não conseguiam ser selecionadas. Mary, esposa do dono da comparsa *Biafra*, contava o motivo da não classificação da sua comparsa: a *mama vieja* não havia comparecido. A explicação para a falta do personagem/componente – um acidente automobilístico com a filha minutos antes da apresentação e a ida da mãe para o hospital - mesmo tendo sido documentado com o protocolo da emergência

hospitalar, não permitiu a classificação da comparsa e a liberação desse item do regulamento. A comparsa *Mi Morena* - que fez a prova de seleção para o carnaval 2001, quando pretendia concorrer pela primeira vez no *Teatro de Verano* - apesar de um discurso respeitoso e consciente, mostravam tranquilidade em relação a esta prova.

Quando perguntei para a esposa de Palo - um dos *dueños* de *Sinfonía* - se eles estavam preocupados com a prova, ela dizia que pareciam estar tranquilos mas “por dentro” pensava que estavam muito preocupados: não com a “prova em si” mas com a consequência do processo de seleção, ou seja, a participação na competição do *Teatro* - o desfile, para eles, era uma preocupação menor.

Após esta prova, *Sinfonía* de Ansina passou vários dias comentando sua participação vitoriosa. Alguns riam quando lembravam que alguns jurados eram pessoas conhecidas e amigas, pareciam com isso dizer que sabiam de suas limitações mas por serem conhecidos e terem relações eram aprovados. O que aparentava ser um autodesmerecimento performático (foram aprovados não pelo que apresentaram mas por sua rede de relações) era rerepresentado como orgulho de ser reconhecido (pelos jurados ou parte deles) como uma comparsa que “tinha que participar da competição” pois era uma “comparsa tradicional”, que “*sabía hacer*” carnaval para além das suas deficiências econômicas e organizacionais. Quando perguntei se *Sinfonía* havia sido classificada na prova, a resposta, entre risadas, foi: “*no fue descalificada en la prueba ... tampoco fue clasificada ... clasificados mas uno, ahí entró Sinfonía*”.

Os primeiros ensaios no *Club Mar de Fondo*

Cada comparsa dá início a seus ensaios em diferentes épocas do ano, a depender do grau de organização que possuem. Geralmente começam a preparar o carnaval no segundo semestre do ano anterior às competições que disputarão. *Mi Morena*, que pela primeira vez participou do Concurso no *Teatro de Verano* em 2001, iniciou seus preparativos na metade do ano de 2000 e seus ensaios a partir de setembro. A comparsa *Yambo Kenia* assim também agia. *Sinfonía* de Ansina iniciou seus encontros apenas no início de dezembro preparando-se para a “prova de seleção” que lhes capacitaria participar desta competição, seus ensaios, entretanto, ganharam regularidade diária apenas em janeiro de 2000.

Sinfonía ensaiava no *club Mar de Fondo*, próximo à casa de Gustavo, na rua de trás. Este clube de bairro, um pequeno salão sem janelas e sem móveis, foi emprestado pelos seus diretores à comparsa através de um acerto de amigos, sem contrato de aluguel, para ali ensaiar cerca de um mês.

Os ensaios estavam marcados para iniciar às 20 horas e terminar às 23:30, horário pré-definido para “não incomodar os vizinhos”. Gustavo sempre chegava pontualmente às 20:35. Na hora marcada ninguém estava no clube mas sim nas cercanias: na casa de Gustavo, *en la*

vuelta, andando de bicicleta, ou mesmo visitando a academia de musculação localizada em cima do clube.

Os que chegavam e não encontravam “ninguém” dirigiam-se para a casa de Gustavo. Assim aconteceu com Nico: certa noite passou pelo clube, não encontrou *la gente* e resolveu ir para a casa de Gustavo. Quando perguntei se podia acompanhá-lo ele surpreendeu-se com a pergunta: “*porque me preguntás? ...por supuesto que sí!*”. Em frente à casa, terminavam uma refeição. O guitarrista havia trazido duas corvinas que foram assadas pelo *escobero* Pedro, na *parrilla* posta no meio fio da calçada. Uma mesa de abrir, ao lado da porta era usada para servir a carne e a salada. O clima era familiar, Palo, sua esposa e as duas filhas pequenas; Gustavo com sua namorada, quatro ou cinco amigos da casa.

Em frente ao clube, os primeiros a chegar - e permanecer - eram o diretor musical e os músicos com sua kombi e a aparelhagem de som. A banda que acompanhava a comparsa nas apresentações do Teatro - e nos tablados -, geralmente, era diferente de um ano para o outro. Por vezes, dependia do diretor musical contratado ou de acertos financeiros possíveis. Em 2000, o flautista chegou à comparsa por meio dos irmãos Pintos, músicos da banda; após o carnaval passou uma temporada na Suíça e não retornou mais à casa. O antropólogo e músico Luis Ferreira nos conta da sua “etnografia radical” (1999) tocando baixo na banda de *Sinfonía de Ansina*. Entre os músicos, portanto, encontravam-se artistas que não estavam ligados somente à cultura do candombe propriamente dita, estando inseridos no meio musical uruguaio. A circulação dos músicos, nos três carnavais observados, indicava que, como profissionais, buscavam melhores contratos econômicos ou condições de trabalho em outras comparsas.

Afora os *tambores*, a comparsa *Sinfonía de Ansina* não conseguia contar com os melhores *performers* da cidade e, os melhores *performers* “de Ansina”, muitos deles, já estavam em outras comparsas buscando seu crescimento profissional e recebendo mais financeiramente. *Sinfonía* sabia disso e dizia entender e reconhecer que tornara-se habitual perder os melhores cantores, coristas, bailarinas e personagens para outros grupos pois não conseguiam oferecer contrapropostas economicamente vantajosas aos artistas.

Urbano Moraes era uma das exceções, considerado excelente músico, foi diretor musical de *Sinfonía de Ansina* em 1999 e 2000. Dizia “não entender muito de candombe” assumindo a postura de um músico que mais aprendia com *Sinfonía* do que o contrário. Para ele, “*plumas no combinan con comparsas ... no tienen nada a ver con la tradición de las comparsas*”. Como músico da banda de Ruben Rada, contemporaneamente a maior expressão musical na mídia uruguaia e internacional, viajava



Im. 49

muito para o exterior, inclusive o Brasil: “*tres por cuatro estoy en Porto Alegre*”⁶². Dizia trabalhar com *Sinfonía* por reconhecer entre *la gente de Ansina* “os melhores candomberos” da cidade, aprovava sua forma “*tradicional*” de fazer a festa de carnaval e sequer havia acerto financeiro entre eles.

Urbano por vezes irritava-se com os atrasos dos componentes mas dizia entender: a maioria não tinha dinheiro para o ônibus e vinham a pé para os ensaios, muitos saíam diretamente do trabalho e chegavam sem descanso ou refeição; vinham com seus filhos porque não tinham com quem os deixar: “Como reclamar?”, perguntava ele. A consciência desta “sub” condição artística dos componentes de Ansina era estendida a uma crítica aos projetos culturais uruguaios. “*Montevideo no es una ciudad cultural*”, afirmava ele, o número de atividades culturais financiadas pelo poder público era mínimo e os patrocínios privados eram raros e tendenciosos.

Às oito e meia começavam a chegar os componentes em pequenos grupos: alguns *chiquilines*, por ali sempre Toco, Marito, Nico, Damian, Serrana. Coristas que vinham caminhando desde o bairro *Sur* iam encontrando-se pela rua *Isla de Flores* e chegavam em grupo. A corista Magdalena sempre trazia suas amigas da universidade para assistir os ensaios. Os *tambores* vinham da casa de Gustavo trazendo seus pesados tambores. Dificilmente o ensaio começaria antes de nove e quinze, nove e meia da noite: os grupos de conversas iam formando-se e dissolvendo-se para assumirem novas configurações. Certa noite os *chiquilines* conversavam dentro da Kombi dos músicos, estacionada em frente ao clube, as portas estavam abertas e o clima era de descontração; contavam sobre sua “*banda ... la Sub-20*”. De repente, Marito viu um amigo e saiu gritando: “*Washington, Washington!*”, ato contínuo todos correram para a esquina para falar com o rapaz que chegava enquanto me via sozinha dentro da Kombi!

No final de dezembro, Urbano ainda recebia pessoas interessadas em compor o coro de vozes e definia quem seriam os solistas. Entre eles, novamente encontrava-se um perfil de participantes novatos, vários deles cantando pela primeira vez em uma comparsa - o que não significava que não houvessem outros envolvimento com o carnaval. Em sua grande maioria, os coristas não exerciam esta atividade profissionalmente: dos sete solistas de *Ansina* em 2000, apenas dois eram vocalistas de bandas da cidade. Alguns solistas já haviam sido contatados mas apenas iniciava a formação do grupo. Três dos jovens solistas que havia conhecido no carnaval de 99 já não participavam mais de *Sinfonía de Ansina*, um deles porque não havia dado continuidade a esta atividade e os outros dois porque estavam trabalhando com outra comparsa. O ex-solista de *Sinfonía* havia participado de quatro carnavais com ela: “*debuté com ellos*”. Dizia ter sido criado entre *la gente de Ansina* mas, por diversas vezes, deu mostras de conflitos com a comparsa e “*los negros de allá abajo*”. A ex-solista não sabia ainda, em meados de dezembro de 1999, se iria

⁶² Nunca o encontrei em Porto Alegre mas, por casualidade, quando da II Reunião de Antropologia Mercosul, em Posadas 1999, encontrei-o no mesmo hotel. Ele estava com a banda de Rada participando de um show na cidade. Na época faltavam menos de 2 meses para iniciar meu trabalho de campo e, tal fato, veio apressar a relação amistosa que formou-se entre nós.

participar do carnaval com Sinfonía de Ansina: havia recebido uma proposta da comparsa Sarabanda. Por um lado, ela considerava esta nova comparsa “*mejor*”, “*mas vitoriosa*”, profissionalmente mais vantajosa mas, por outro lado, admirava muito o trabalho do diretor musical Urbano e as amizades feitas “*en Ansina*”. Já estava praticamente decidida a ir para Sarabanda quando, naquela semana, Urbano lhe telefonou chamando-a para um ensaio no *Club Mar del Fondo*. Ela decidira ir para ver qual a proposta que lhe fariam. Na semana seguinte acertou sua participação como solista de Sarabanda.

A noção de ser ou não “*carnavalero*” era muitas vezes acionada para dar conta dos sujeitos envolvidos com a comparsa. Entre *la gente*, em apenas uma situação escutei críticas a um componente da comparsa Sinfonía de Ansina: “... *Él no és carnalero ... salió un año porque Gustavo le dejó*”. A maioria tinha experiência com o carnaval, participava da comparsa havia muitos anos, haviam sido criados entre ela ou a elas pertenciam há muito tempo. A experiência, o experienciar juntos, os identificavam como carnavalescos em contraposição a um outro que não possuía tal envolvimento de vida.

A rotatividade de *performers* na comparsa atingia, além da banda e do coro, o corpo de baile. Em 2000, o coreógrafo apenas iniciava a formar o corpo de baile, quando Sinfonía já ensaiava há quase um mês. A jovem bailarina que participou em 1999, não estava presente nos carnavais de palco seguintes. Segundo ela, que na época estava com 12 anos, desfilava com Ansina desde *Concierto Lubolo* totalizando seis anos de participação - metade de sua vida estando diretamente envolvida com o carnaval. Nos desfiles de rua continuava a participar do corpo de baile, no *Teatro* não voltou a bailar.

Os *tambores acompañantes*, por sua vez, já estavam definidos, quanto a eles não haviam problemas ou atrasos pois o grupo contava com experientes percussionistas. A circulação de componentes na comparsa de Ansina era pequena na corda de tambores. Na maioria das vezes eram “os mesmos”; *gente de Ansina*, que por um carnaval ou outro poderiam não participar mas retornavam nos anos seguintes. A base da comparsa, aqueles que para ela sempre retornavam, estavam entre os *tambores*, fossem os *acompañantes* do teatro, fossem os participantes da *corda de tambores*. Ambas as formações eram definidas por Gustavo, chefe de cordas. Pelé, por exemplo, tocava *tambor piano* nas *salidas de tambor* mas, no *Teatro de Verano* tocaria repique: “*no toco lo que quiero pero que la comparsa necesita*”.

Durante os ensaios, Pelado, com a planilha na mão, recebia inscrições dos componentes da comparsa. Não raras vezes divertia-se com a aparência cansada de Gustavo, anunciando que havia lhe despertado cedo da manhã para levá-lo até a DAECPU, buscar um documento ou um patrocínio. Nestes primeiros ensaios ainda não haviam conseguido fechar nenhum contrato, teriam visitado a coca-cola, mas nada havia sido acertado.

Gustavo, geralmente, não gostava da performance do grupo nos ensaios; exigente, dizia que ainda faltava muito para a comparsa ajustar-se. O grupo, ainda formação, contava com

muitos componentes que estavam comprometidos com outros projetos ou só podiam comparecer com atraso. Uma das coristas chegava às 22:50, apressada e ainda com a roupa de trabalho, não ensaiava mais do quemeia hora. Houve noite em que quase ninguém compareceu e o ensaio restringiu-se aos cinco coristas presentes.



Buscando preparar suas apresentações, operavam da mesma maneira que já havia visto no ano passado: ensaiavam uma ou duas canções e apenas quando haviam sido assimiladas, o diretor musical introduzia novas musicas para aprenderem. De um total de sete ou oito canções que executariam no teatro, apenas *la despedida* repetia-se todos os anos, as outras



Im. 50

eram originais e tratavam de temáticas abrangentes como a cultura afrouguaia, os *convencillos*, as relações interétnicas, o candombe ou as comparsas⁶³. Urbano continuava metuculoso, ensaiando inúmeras vezes até satisfazer-se com o resultado final. O trabalho seguia lentamente, não mais do que sete ou oito coristas - de um total de dezoito que se apresentariam - já participavam naquele momento.

O pequeno público, composto de gente conhecida, acomodava-se sem muito conforto para assistir aos ensaios. As crianças corriam por entre as pernas das mães coristas e as amigas espectadoras cuidavam-as. Titi, o cão da casa de Gustavo, tinha entrada livre no ensaio⁶⁴.

⁶³ Bem diferente do caso brasileiro cujos temas anuais eram assuntos específicos, algumas vezes, uma acontecimento ou evento muito particular.

⁶⁴ Titi, apesar de sua condição canina, era personagem reconhecido entre “os de Ansina”, fosse nos ensaios ou mesmo nas *salidas de tambor*. Contavam que no ano anterior, quando ensaiaram no Mundo Afro (centro da cidade), levaram Titi de carona mas ao voltar o esqueceram; logo depois chegou na casa de Gustavo. Nos Tambores, pessoas desconhecidas para mim, mostravam-se *gente de Ansina* ao salvar Titi de brigas com outros cachorros de rua, chamando-o pelo nome.



Im. 51

A corista Vitoria dizia cantar por puro prazer, não era uma profissional e tampouco tinha pretensões de ser. Obviamente, o dinheiro era importante, desempregada e com filhos pequenos, dizia que só sairia com a comparsa se lhe pagassem. O ambiente era familiar, o *escobero* Pedro circulava socialmente e muito raramente ensaiava. O *tambor* Marquito puxava conversa com todos afetuosamente, falava-me de sua vida, seu trabalho em uma empresa de fotocópias, onde era carregador e fazia serviços gerais. Pediu meu endereço para me visitar e assim o fez duas vezes no decorrer de 2000. Entre os jovens rapazes e as meninas havia um constante clima de sedução, *miradas*, risinhos, cochichos. Entre todos a jocosidade era a tônica forte, pipocavam gargalhadas pelo salão. Foram nestes primeiros ensaios que *la gente de Ansina* começou a se desvelar e os sujeitos passaram a ter nomes e histórias para o pesquisador.

Nesta época quem frequentava os ensaios no clube *Clinton*, um apelido dado a um produtor musical norte-americano - loiro e de bochechas coradas - que estava executando um projeto em Montevideo: acabavam de gravar um segundo CD com candombes, trazendo canções de Pedro Ferreira, pai do *escobero* Pedro. *Clinton* era da equipe de uma produtora “do irmão de Gloria Estefan” e, interessado numa boa relação com o grupo, facilmente assimilou as brincadeiras de Palo e dos outros de Ansina.

Após o ensaio no clube *Mar de Fondo*, a maioria dos homens e as mulheres próximas ao grupo seguiam diretamente para a casa de Gustavo ou combinavam sair para os bares da cidade: *La Bodeguita*, *La Havana*, ou outro bar “da moda”, por hora freqüentado pela *gente de Ansina*.

Os ensaios no clube aconteceram até a primeira semana de janeiro. Gustavo já havia dito: “*vamonos para la calle*”, aos que todos os componentes faziam coro: “*si, la calle*”. A maioria das comparsas ensaiavam em clubes ou espaços fechados e não na rua, como Sinfonia de Ansina que orgulhava-se por isso. Na rua sentiam-se mais à vontade do que em clubes ou salões. A partir de janeiro ensaiaram na frente da casa de Gustavo. No clube permaneceu o trabalho do corpo de baile, que na segunda parte reuniam-se com toda a comparsa em frente à casa.

Uma comparsa canta forte

Os ensaios de *Sinfonia de Ansina* foram suspensos nos dias que antecederam o ano novo. Nestes primeiros dias do ano *Ansina* freava os trabalhos da comparsa voltando-se para seus *Tambores*, que saíam em desfile no dia 1º e 6 de janeiro por Isla de Flores.

Para Gustavo “*no tiene sentido ensayar hoy y parar mañana*”, decidiram que retornariam aos ensaios no dia 3 de janeiro. Na casa, os *chiquelines* e os amigos mais chegados conversavam na calçada. Contavam estórias passadas que os levava a rir recorrentemente. A *colecta para el vino* foi acionada tão logo estava para terminar a garrafa que tinham nas mãos. As garrafas descartáveis de água mineral ou refrigerantes eram levadas como envase para a compra de vinho *clarete*, a granel, nos armazéns da vizinhança - eram quatro na redondeza, sendo que o da esquina de cima não abria à noite, justamente aquele que, para o gosto de todos, possuía o melhor vinho.

Os assuntos giravam em torno da comparsa. Lembraram de Pelado dançando como *gramillero* na prova de seleção alguns dias atrás, faziam imitações que os levaram a outras recordações como a de um *gramillero* que participara de *Sinfonia de Ansina* em um carnaval passado. Divertiam-se imitando sua forma estranha e engraçada de bailar. O assunto foi cortado com o retorno de Palo à casa, sem ter conseguido falar com Pelado. Contava que a casa dele ficava no final de um corredor e não havia campainha: ele pôs-se a gritar do portão mas não foi atendido. Esta situação insólita narrada por ele provocou mais brincadeiras e risos entre o grupo.

Trocavam de assunto agilmente, cada tema provocava novas lembranças e associações. A chegada ou passagem de novas pessoas pela casa também contribuía para a troca - e também circularidade - dinâmica dos temas de discussão. No outro lado da rua, passou uma menina e Gustavo assobiou, chamando-a, não tendo ela atendido, o dono da comparsa caminhou até ela. Conversaram brevemente e Gustavo retornou à calçada, sob o olhar atento de todos, para logo esclarecer de forma direta: “*una bailarina...*”, ao que todos concordaram que ela tinha potencial para executar este papel por ser jovem, graciosa e “*saber bailar candombe*”. Já a conheciam do bairro.

Conversaram sobre uma próxima viagem de *Sinfonia de Ansina* à *Punta del Este* para uma apresentação de rua. Não sabiam ainda quantas pessoas iriam ou quantos lugares haveriam no ônibus. Queriam falar com Pelado e por isso decidiram ir para o ensaio de uma comparsa no bairro *Sur*, onde ele morava. Adrian, *tambor de Ansina*, estava com sua camionete e convidaram-me para acompanhá-los. Gustavo foi quem propôs:

- ¿*Querés ir al ensayo?*
- ¿*Cual és la comparsa?*
- ¿*Queres ir o no?*
- *Si, si*
- *Vamonos....*

Seria um ensaio da comparsa C1080 mas, assim como *Sinfonía*, não estavam ensaiando. Havia muita gente na praça e cercanias das ruas Cuareim e Carlos Gardel e o grupo de Ansina logo encontrou Pelado acompanhado de sua filha pequena. Ele convidou a todos para irmos à sua casa, “*tomar una sidra*”. Todos concordaram entusiasmados, mas a criança queria ir na pracinha brincar no balanço. A promessa do pai foi cumprida e todos nos dirigimos para a pequena praça, justamente o lugar onde iniciava o desfile das comparsas nas *llamadas*. Enquanto Gustavo balançava a menina voltaram a conversar sobre a viagem à *Punta del Este*, um contrato que ainda não estava firmado mas que eles desejavam muito que se concretizasse. Satisfeita a vontade da filha fomos para a sua casa de Pelado: ali estava o corredor narrado por Palo.

Na ampla sala, uma grande mesa onde todos sentamos. Pelado trouxe algumas garrafas de sidra, todas estavam abertas e pela metade. Pedro riu e não deixou passar a oportunidade: zombando - *jodiendo* - disse que ele estava nos servindo os restos do natal. Todos riram mas justamente neste momento Pelado trazia duas garrafas fechadas. O riso advindo da fala de Pedro passou a ser o riso gerado sobre a nova situação de rápido desmanche desta fala feito por Pelado.

Conversavam sobre a comparsa. Pelado mostrava um prospecto encadernado onde lia-se na capa, em grandes letras, *Agrupación de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina*. Era o material que apresentariam na busca de patrocinadores: venderiam espaço para propaganda em faixas levadas pela comparsa. Padronizaram quatro tamanhos que custavam de 3000 a 7500 pesos, algo em torno de 300 a 750 dólares mas ainda não haviam conseguido nenhum patrocínio, faltando 30 dias para o Desfile Inaugural de Carnaval. Discutiam sobre a direção musical da comparsa enquanto formava-se uma polêmica. “*La comparsa canta fuerte ... canta salvaje*”, dizia Pedro. Ao que o grupo relembrou as direções musicais de Pedro Ferreira “pai”, em *Fantasia Negra*. “*Hoy*” haveria uma tendência dos corais trabalharem com quatro vozes, e eles não gostavam deste refinamento: “*comparsa no és eso ... comparsa canta fuerte*”.

Discutiam e opinavam sobre diferentes assuntos enquanto Pelado trazia mais sidras e *picadas*: *pan, milanesa de pollo, papas fritas e sal*. No prospecto constava como *dueños* de *Sinfonía*, além de Gustavo e Palo, um terceiro nome⁶⁵. Gustavo dizia-se culpado por ele constar como dono: um sujeito que assinou um papel mas nunca esteve presente na comparsa. Nem nesta nem em outra comparsa, complementavam “os de Ansina”. O grupo criticava os irmãos Oviedo. Perguntei quem era este terceiro dono:

- *no és nada ... no és nadie* [ninguém]...
- *pero lo conozco? Vá a tu casa?*

Gustavo exasperou-se:

- *Pero si no és nadie como podés conocerlo?*

Pelado preparava-se para ir trabalhar: “pegava a meia-noite”. Sua esposa estava para chegar e cuidaria da filha. Iria para o trabalho de bicicleta: “*no tengo un sope ni para el ómnibus*”.

⁶⁵ Segundo os irmãos Oviedo, Gustavo detêm 55% da comparsa, seu irmão Palo 15% e este terceiro dono, 30%.

Los Tambores de 1° de janeiro

Em frente à casa de Gustavo, jogados no meio fio da calçada, uma cadeira sem assento e um sofá quase destruído. Logo Gustavo iria atear fogo neles: “*no los quiero ver más!*”. *La gente* estava reunida, dentro de casa, sentados *en la vereda*, de pé em meio à rua. Os *chiquilines*, na calçada em frente, comiam biscoitos, fumavam, observavam os adultos, e o vai e vem constante das pessoas: uns deslocavam-se para as esquinas, outros chegavam, entravam na casa ou saíam dela.

A *salida de tambores* do primeiro dia do ano é uma festa tradicional em Montevideo. Diversas *cuerdas de tambores* cruzam-se pela rua Isla de Flores. *Tambores* que vem de *Palermo* rumo ao bairro *Sur* e vice-e-versa. Os *tambores de Ansina* iriam *salir* por volta de nove horas da noite e as cinco da tarde o grupo não ultrapassava dez pessoas. Enquanto *tomaban* iam organizando-se. Os *tambores* chegavam pouco a pouco, surgiam notícias de quem já estava para chegar e daqueles que não viriam. Os *tambores* eram então previstos. Muitas vezes, nestes horas que antecediam uma *salida*, chegavam carros trazendo instrumentos ou os *chiquilines* iam caminhando, duas ou três quadras, para buscar um tambor na casa de alguém. Faltavam *talins* também - a cinta cruzada no peito que segura o tambor. Gustavo, geralmente, ia “dormir”, descansar antes tocar. Um senhor comentava rindo que ele havia acordado muito cedo naquele dia - à uma da tarde -; teriam ido dormir de manhã pois ficaram comemorando o ano novo ali mesmo, na calçada.

Às oito da noite, havia quase uma centena de pessoas em frente à casa de Gustavo, na maioria montevidianos. Nesta época, virada do ano, haviam poucos turistas na cidade, diferente do que aconteceria nas *llamadas* quando haveria grande participação de estrangeiros no evento. Nesta noite havia uma equipe de filmagens de uma produtora de vídeos independente: gravava imagens que, futuramente editadas, comporiam um documentário sobre o candombe, em especial sobre Ansina. Com bons equipamentos digitais, acompanharam esta saída de tambores como também muitos ensaios da comparsa em frente a casa de Gustavo. Nestas *salidas* em datas especiais como o primeiro de janeiro, apareciam muitas pessoas com máquinas fotográficas ou filmadoras. Por ali também estava um rapaz solitário querendo fazer “uma foto” da casa, *de la gente* e dos tambores. Enquanto a fazia, Gustavo gritou: “*Vos quieres fotos? Y Yo quiero plata... dólares*”. Todos riram e tudo ficou por isso mesmo.



Quando a noite chegou, os tambores começaram a ser *templados*. Foi feita a fogueira, com papel jornal e papelões, no cordão da calçada em frente à porta da casa; ao seu redor foram colocados os tambores para aquecer seus couros - tornando-os mais rígidos - e provocar sua afinação. Sempre alguém estava alimentando o fogo, para que não se apagasse, e cuidando dos tambores, para que não rolassem pela rua em declive.

O entra e sai na casa era intenso, um ou outro já poderia ter bebido demais e podia-se ouvir uma exclamação mais forte: “*no me rompas los huevos*”, “*andate*”, “*andate a la concha de tu madre*”. Isso, entretanto, não significava rupturas no relacionamento, ali não haviam brigas, quanto muito um bate-boca situacional mais forte entre amigos.

Partiram *los Tambores*. Os *performers* e o público participante caminhavam compactos. À frente aqueles que iam bailando candombe; atrás da *cuerda*, outro cordão: de carrinhos de bebê, eram oito, enfileirados, levados pelas mães e mulheres. Nas laterais da corda, caminhando nas calçadas, o público que escutava e via o desfile dos tambores. Os dançarinos não vestem roupas especiais, será seu posicionamento nos Tambores - adiante da corda - e sua habilidade na dança do candombe que irá distingui-los do público que também acompanha, baila e cerca a corda de tambores. Quem baila em frente à corda, exhibe-se. Um dos *tambores*, após a performance de rua, discutia com sua namorada: ela havia bailado em frente aos tambores, exibia-se aos outros, o que havia provocado ciúmes no rapaz, segundo ele se não quisesse exhibir-se, “aparecer”, teria bailado ao lado ou atrás da corda de tambores.

O *jefe de cuerdas* é o responsável máximo e único no comando. Gustavo Oviedo é o “chefe” de Ansina há cerca de 20 anos; é quem faz a importante distribuição das posições a serem ocupadas pelos tambores de forma que *pianos*, *repiques* e *chicos* sejam homogeneamente espalhados para que conformem o melhor balanço rítmico: “*Yo dije quien vá adelante ... y si no te gusta, no*



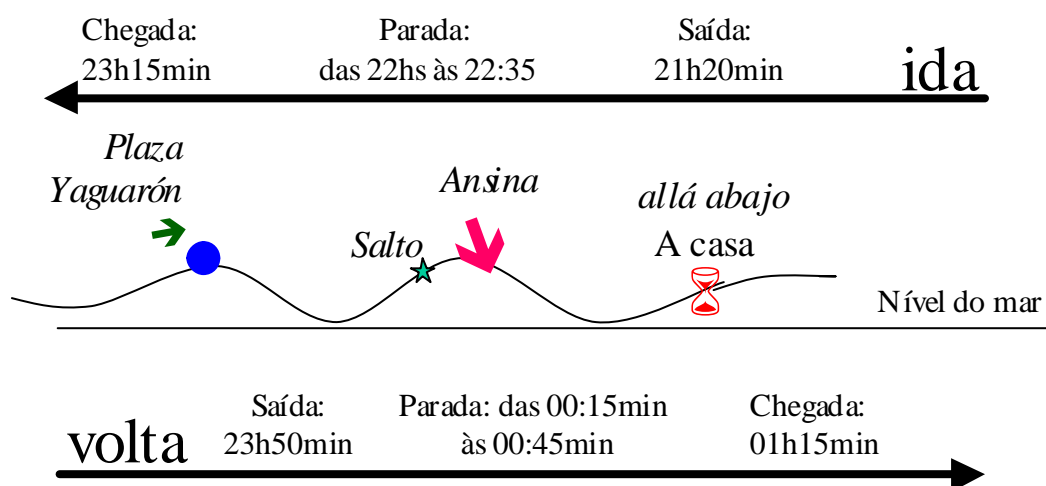
Im. 53



Im. 54

toques! ... yo mando". Para distribuir os percussionistas nas filas, seguem a hierarquia da antiguidade e capacidade performativa: os veteranos que "*tocan más*" vêm nas primeiras fileiras mas se um *chiquilin* "*tocar más*" que um veterano, será o jovem que irá na frente. Gustavo desfila na primeira fileira, na coluna do meio, portanto, está de costas para a corda de tambores. Seu comando é orientado, especialmente, pela audição. Atrás de Gustavo sempre outro *piano* de confiança. Palo desfila na coluna do meio na última fila cumprindo a função de manter o ritmo no final da corda.

O percurso completo de uma *salida de tambores* de Ansina abrange 24 quadras e, desde a saída da casa e o retorno a ela, gastam em torno de quatro horas. Durante o desfile são feitas três paradas de descanso - os tambores são pesados, a rua possui subidas e descidas fortes - intercaladas com sessões de 45 minutos de desfile percussivo. Os tambores paravam de tocar após Gustavo indicar qual seria o *repique* que faria a performance solo para finalizar o tocar dos tambores, sob o aplauso do público participante. Os *tambores* logo se dispersavam, dirigiam-se para as esquinas de sempre, onde deixavam seus tambores mas seguiam com seus *talins* e *palos* juntos ao corpo. Alguém logo iria acender o fogo para o *templar* dos tambores com os jornais trazidos da casa de Gustavo por algum deles. De qualquer forma, buscavam jornais e papelões nas esquinas e nos armazéns próximos e sempre os encontravam: o fogo é vital para a continuidade da *salida de tambores*, após um determinado tempo, os tambores voltam a desafinar e torna-se necessário *templalos* novamente.



Im. 55

A parada de Salto, no bairro Palermo, ainda reunia um público pequeno. Na praça, fronteira do bairro *Sur*, estava a maior concentração de pessoas. O público, os amigos, vizinhos de bairro, enfim o cortejo que acompanhava a corda de tambores, ia formando-se no decorrer da caminhada. Alguns acompanhavam apenas o percurso Salto-praça-Salto. Quando Ansina partiu de Salto para a praça, muitos daqueles que estavam lá em cima com *La Dominguera*,

desceram para “buscar” Ansina.

Esta *salida* no primeiro dia do ano é considerada especial, tendo a participação de muitas cordas de tambores, inclusive de outros bairros além do *Palermo* e *Sur*. Perto da primeira parada, em Salto, os *Tambores de Ansina* cruzaram-se com outras cordas de tambores, e até mesmo um “grupo de samba”⁶⁶. Antes de chegar à *Plaza Yaguarón* cruzaram-se com os tambores da *La Dominguera* que desciam rumo à Salto. O “grupo de samba” e os *tambores de Ansina* encontraram-se na praça. Quando Ansina estava para iniciar seu retorno à Salto, *La Dominguera* estava chegando à praça. E, quando as “*cuerdas se cruzan, hay que tocar fuerte, mantener el ritmo*”, diziam os *Tambores de Ansina*.

“*Fuerza*” é talvez a palavra mais ouvida durante o percurso e nos comentários depois dele. Tocam bem se tocam com força. Vencer o percurso de ida e volta mais que nada é um teste de resistência, os tambores são pesados, o percurso, cheio de subidas e descidas é longo, o tempo de desfile é prolongado, manter o ritmo constante nestas condições depende da força coletiva, que é resultado de performances individuais de *fuerza*. Isso acaba provocando e reafirmando ser *los Tambores* uma atividade masculina, segundo eles, há de ser forte para resistir e as mulheres não possuem esta força. Hoje, com a presença das mulheres - raras porém significativas - percebe-se que por um lado a discriminação é machista mas por outro, um olhar atento nota que não há mulheres tocando *repiques* ou *piano*, apenas *chico* - um tambor mais cansativo, porque dá o ritmo e não pára por nenhum momento, mas ao mesmo tempo, o mais leve, aquele que pode ser carregado por uma mulher sem que o esforço de carregá-lo provoque a queda do ritmo.

Na praça estavam centenas de pessoas, todas as *cuerdas* que desfilaram neste primeiro dia do ano, pararam ali. O público, melhor dito, os participantes, espalhavam-se pela praça, sentados nos bancos de cimento, nos cordões das calçadas, em meio ao asfalto da rua, agrupados em frente ao armazém da esquina ou ao redor do *chorizo de Lepera*. Lepera era o porta-bandeira da comparsa Sinfonia de Ansina, fazia trabalhos gerais no comércio e, nos dias que *salían los tambores*, ele e sua esposa armavam a *parrilla* na praça para vender *chorizos*.

A praça era uma grande festa, ouvia-se risadas, o clima era de reencontro, conversas, namoros, olhares. Na grande maioria todos se conheciam: *gente de Ansina*, *gente de Palermo*, *gente del barrio Sur*, *gente de Cuareim*. Pelado apareceu na praça, sempre expansivo, conversando com todos, nunca o havia visto acompanhando os tambores e raramente na praça. A bailarina Pila acompanhava os Tambores desde a frente da sua casa. Ela, ao contrário de Pelado, participava frequentemente mas raramente ia até a praça, apenas nestas datas especiais. Havia uma forte presença de jovens classe média, gente despojada que sentava-se em meio à rua, vestia jeans rasgados e acessórios artesanais, “novos hippies” que, pela atitude de interagir com os *Tambores*

⁶⁶ O grupo de samba em questão “saía” das esquinas das ruas Minas e Isla de Flores, quadra paralela à Rua Ansina. Um ou outro *chiquelin* da *sub-20* lembrava que a corda de Ansina cruzava-se com a chamada “batucada” - do qual participavam quando crianças por diversão -, momento em que Gustavo e Palo “*les miraban*” com olhar de censura.

afro-uruguaios, sugeria uma postura de simpatia à troca de relações. Os participantes se movimentavam muito, grupos deslocavam-se continuamente assim como novos grupos formavam-se. O som ambiente era de risos e esparsas batidas de tambor, ao fundo escutava-se outras cordas de tambores próximas. As bebidas eram tomadas diretamente das garrafas, havia muita descontração e odores. Os *chiquilines* vestiam roupas novas, alguns deles só “*tocaban un rato*”, um pouquinho, algum trecho entre paradas. Tocar do início ao fim era um orgulho para o *tambor*, o que não significava que não haviam trocas constantes entre os *performers*.

O número de tambores manteve-se constante entre a saída e a chegada; não foram agregados à corda em andamento ou saíram dela antes de seu final. Como exceção, próximo às ruínas de Ansina, juntaram-se aos Tambores dois meninos e seus pequenos instrumentos. Trocas entre *tambores*, entretanto, existiram e eram responsabilidade do próprio *tambor*, que só o daria para alguém que soubesse tocar e não porque foi interpelado; o substituto era escolhido cuidadosamente. Aquele que queria tocar estava acompanhando a corda, esperando uma oportunidade e, vendo o cansaço de alguém, partia para a proposta. Aproximava-se do *tambor* e com um gesto o fazia ver seu interesse, que só seria concedido se houvesse uma relação de confiança pelo detentor do instrumento. Por outro lado, algum dos *tambores* poderia querer descansar e pedir que um amigo o substituisse. Outras vezes não era o cansaço que propiciava o troca-trocas na corda: alguns do lado de fora, tinham “*ganas de tocar*” e praticamente assediavam os amigos que estavam a tocar. Em comparação com outras cordas de tambor, Ansina caracterizava-se pela constância numérica de instrumentos (não era do seu agrado que mais instrumentos se juntassem no decorrer do desfile) e diminutas ocasiões em que os tambores se reveavam, trocando de posição. Em Ansina o grupo que saía da casa de Gustavo era o mesmo que retornava, com raríssimas exceções.

Na volta, após a parada de Salto, diminuía muito o número de participantes e a corda passou a ser acompanhada apenas pelas pessoas conhecidas. No trajeto de ida, os Tambores foram incorporando pessoas da cidade, ao retornar foram readquirindo sua conformação de grupo de vizinhos de bairro e amigos mais chegados. Na chegada pararam em meio à rua, quase em frente à casa de Gustavo, sempre um pouco abaixo. O público que os cercava dissolveu-se rapidamente, ficando apenas aqueles próximos ao grupo: as namoradas, esposas e os amigos que iriam ficar *tomando un vino* dentro da casa ou na calçada.

No *Almacén de Juan*, já a caminho de casa, encontrei *chiquilines* comprando vinho a granel e sidras, bebida muito apreciada no verão, pelo sabor refrescante e baixo teor alcoólico.

Los Tambores de 6 de enero, Dia de Reis

Os tambores de 6 de janeiro, dizia um *tambor* de Ansina, “*es una fiesta religiosa*”, comemoram o Dia de Reis. A literatura confirma que desde os tempos coloniais os afrouguaios

saem em procissão com seus tambores nesta data. Esta *saída de tambores*, como as outras em datas especiais, são eventos mais demorados e reúnem mais pessoas e a corda de tambores aumenta - desfilaram 40 *tambores* e o número de acompanhantes chegou a quase uma centena.

Cedo da noite, caminhando com Lucía, ex-corista de *Sinfonía de Ansina*, íamos em direção à casa de Gustavo. A movimentação na Isla de Flores era intensa. No bairro *Sur* escutavam-se *Tambores*, eram os *Tambores de Cuareim* que na época de carnaval se transformam na comparsa *C1080*. A corda não era grande mas a intensidade percussiva era imensa. Lucía garantia: era outro toque de tambor: “*No logras distinguir, Lili? No notas la diferencia?*”. Perguntava ela atônita com a minha dificuldade em perceber a singularidade do toque de Ansina. O ritmo de Cuareim seria muito mais rápido do que o de Ansina. Deixamos os *Tambores de Cuareim* para trás e seguimos rumo à Palermo. Perto da praça, escutamos outros Tambores e Lucía, sem os ver, já determinava: “*son los tambores de Ansina, Lili*”. Do alto da praça vimos ao longe e indistintamente, os *Tambores de Ansina* chegando em Salto.

Descemos em direção a eles e chegamos justamente quando Ansina está parando de tocar, todos estavam suados, a compactação da corda e entre ela e o público era muito maior, bastante distinta da corda que acabávamos de ver. Espalhados em meio à rua, *la gente de Ansina*. A presença da ex-solista atraiu os amigos feitos enquanto participava de *Sinfonía*. Castro, o rapaz da cenografia nos acompanhou por toda a noite. Ele estava empolgado com a chegada do carnaval: “*ese año Sinfonía viene con fuerza*”, estava gostando dos ensaios e esperançoso com uma boa classificação na competição. Entre os coristas e alguns *tambores* a conversa corria agradável e divertida, falavam de seus projetos para o próximo carnaval. Cláudio, *tambor de Ansina*, dizia que não iria participar com Ansina nem com qualquer outra comparsa, “*quiero quedarme tranquilo y aprovechar mejor los días de carnaval*”.

Lucía já havia optado por participar com a comparsa *Sarabanda* no carnaval daquele ano - 2000 -, e seus amigos de Ansina, pegavam no seu pé por isso: “*Sarabanda no tiene gusto*”, dizia a ela seu amigo Pampim. Ele era contra a “profissionalização das comparsas”: “*plata debe tener pero no profesionalización*”. Perguntou quanto ela estava ganhando na nova comparsa, ao saber que seu pagamento estaria atrelado a um possível prêmio conquistado pela comparsa no *Teatro de Verano*, ele sorriu irônico como se dissesse: o que estás fazendo lá? Mas complementou dizen-



Im. 56

do que “a experiência era válida”.

Os *chiquilines* estavam por ali, sentados nas portas das casas, conversando. Aproximou-se de Salto outra corda de tambores e fomos até a esquina “buscá-los”: eram os *tambores de Cuareim*. Enquanto isso, *La Dominguera* estava parada na praça e, acompanhados da vedete, filha de Gustavo, fomos até lá. Lá re-



Im. 57

encontrei Lucía e o rapaz da cenografia, todos circulavam pela rua festiva. Enquanto Ansina descansava o público acompanhava outros Tambores e depois retornava. Muitos *chiquilines de la sub-20* estavam na praça, ali conversávamos e tomávamos refrigerantes ou água. Através deles conheci outras pessoas do bairro e gente conhecida mas não necessariamente de Ansina ou Palermo.

Entre a vedete e sua amiga, formou-se uma roda de conversa de mulheres. O tema era o corpo aos 30 anos: começavam a “sobrar carnes” e a amiga lembrava da mãe que havia engordado muito. Depois o assunto em pauta seria os “homens”. A amiga confirmava que estava com alguém que a “pôs” num “apartamento muito bom”, ele era casado mas ela lhe dizia: “*también soy su mujer*”. Contava sobre as vezes que encontrou a esposa - “*ella es horrible*” - pelas ruas da cidade. Ríamos: qual esposa de namorado nosso pode ser linda? “*Si, todas son horribles*”. De forma geral, *los Tambores* constituíam-se em espaço de conquista e sedução. O interesse entre um homem e uma mulher encontrava espaço de acerto numa “saída de tambores”, oportunidade de se encontrarem e se entenderem: - “*Él vá estar los tambores?* - perguntava uma amiga à outra - *entonces yá está!*”. Era a possibilidade de encontrarem-se frente a frente, “já está”, significando plenas condições de entendimento.

Na rua muita gente conhecida: alguns que já havia visto nos *Tambores de Ansina*, na casa de Gustavo ou na praça, acompanhando os *Tambores de La Dominguera*. O público era grande mas muito inferior ao que participaria das *llamadas*. Nos primeiros dias do ano, os montevidianos de forma geral, saíam da cidade: “*los que tienen plata van para los balnearios*”, afirmavam os que ficavam.

Na praça uma casa verde de portas abertas. Nico da *sub-20* foi quem me falou da família de Pepe que ali vivia: “*le gusta Sinfonía pero no sale con la comparsa*”. Participava sempre dos *Tambores de Ansina*, abrindo sua casa para os *tambores* que descansavam na praça e acompanhando-os, na volta à Palermo, por uma quadra. Quem estava na praça era Lepera e sua esposa

com a *parrilla* de venda de *chorizos*. Simpático e agradecido pelas fotos que lhe entreguei, não aceitava de forma alguma que lhe pagasse pelo *chorizo*. Por ali também estava o viúvo, amigo da casa. Ele havia sido casado com uma brasileira e sempre falava em tom nostálgico das suas lembranças do Brasil e da esposa falecida.

A rua Isla de Flores estava festiva no *Día de Reyes*. O público circulava pela praça, subindo e descendo pela rua para acompanhar ou buscar as cordas de tambores. Não houve nenhuma briga, o clima era animado e tranquilo. Participaram cinco *cuerdas de tambores*: *Ansina*, *Cuareim*, *La Dominguera*, *La Calenda* e, vindo de outro bairro, *las lonjas de Cordón*, que no carnaval compõem a comparsa *Sarabanda*. Além, é claro, do “grupo de samba” que assim como no primeiro dia do ano, novamente estava desfilando nesta “*salida de 6 de enero*”. As cordas cruzavam-se em desfile pela Isla de Flores e Castro insistia para que eu percebesse os diferentes toques de tambor. Parados em meio à rua, pela esquerda vinham os *tambores de Cuareim* e pela direita os de *Ansina*, ele pedia que eu escutasse tapando os ouvidos, ora para ouvir *Ansina*, ora para escutar *Cuareim*. Quando cruzaram-se tocaram *mas fuerte*, para não perderem o ritmo. “*Ta ca dá, ta ca dá*” imitava Castro: estes eram os *tambores de Cuareim*, mais agudos. “*Tu cu dum, tu cu dum*” eram os *tambores de Ansina*, “*mas pesados y graves*”.

Na praça, “*Ansina*” estava acompanhada de mais de 200 pessoas. Novamente os tambores foram colocados em frente ao fogo, sempre no mesmo lugar: em frente à casa de Pepe. *La Dominguera* também tinha seu local tradicional para *templar*. Após 45 minutos, o chefe de cordas determinou o momento do recomeço do desfile: “*Bueno, bueno*”, “*Vamonos, vamonos!*” gritava Gustavo para chamar a atenção dos *tambores* que a parada havia terminado. A corda se refez, os bailarinos se posicionam frente a eles e retornaram em direção a Palermo.



Im. 58

Não só a corda de tambores possuía uma forma de andar própria, que melhor os condicionava para tocar e caminhar conjuntamente, o público também precisava de uma saber caminhar para acompanhá-los. Andando nas calçadas, nas laterais da corda, era preciso manter a cabeça para o lado para ver a corda mas prever os buracos, os desníveis, as raízes das árvores. Nesta saída, um rapaz jovem, que nunca havia visto por ali, completamente envolvido pela performance da corda, deu de encontro com uma árvore. O público fiel sabia comportar-se

num desfile e já possuem um estilo de fazê-lo. Cabeza, por exemplo, sempre estava na lateral, um pouco à frente da corda, do lado direito. Chucochuco, seguia na lateral mas de tempos em tempos apressava o passo e ia encostar-se na janela ou batente de alguma casa, assim parado, via a corda aproximar-se e, com isso tinha um outro ângulo de visão do desfile. A audição também era diferente a depender do lugar que o público ocupava: ao lado da corda, escutava-se os tambores próximos. Para escutar o *repique* de Ortuño ou o *piano* de Miguel era melhor posicionar-se ao lado da fileira onde estavam. Quanto mais perto mais audível as performances individuais, quanto mais longe mais audível a performance dos Tambores de Ansina.

Um espectador que havia bebido além da conta, dançava cambaleante em frente aos tambores carregando sua garrafa plástica de vinho. O *escobero* Pedro, caminhando ao lado da corda estava atento: quando ele entrou em meio aos Tambores, imediatamente o retirou. “*Meter-se entre los tambores*” era perigoso, o grupo desfilava compacto, tocando fortemente com suas baquetas. Uma corista, um dia após esta *salida de Ansina*, reclamou para os da casa que um tambor havia golpeado a cabeça de seu filho. Todos escutaram com respeito mas quando ela terminou sua queixa, um deles comentou: “*Y que hacía en medio a los tambores? Es peligroso ... no puede quedarse allí tiene que tomar unos golpes para aprender que allí no puede quedarse*”. A mãe imediatamente calou-se.

Quando cheguei em minha casa, perto de meia-noite, ainda ouvia o soar dos tambores pelo bairro *Sur*. Escutava pessoas falando alto ao passar em frente a minha pensão, riam, palavras que não conseguia entender. Espiei pela janela e eram jovens com *talins* no peito. Não entendia o que diziam mas o significado do que via não dependia das palavras, estava na alegria e empolgação dos comentários que não conseguia decifrar.

Antes dos ensaios

Depois dos *tambores de 6 de enero*, o grupo de Ansina dedicou-se completamente ao carnaval, preparando-se para as performances da comparsa no palco e na rua. Os *Tambores de Ansina* não desfilariam mais nas ruas até que terminasse o período de carnaval. O cotidiano de Ansina era, então, envolvido pela comparsa *Sinfonia de Ansina* que retornava aos ensaios noturnos, fundamentais para quem iria participar da competição no *Teatro de Verano*.

Por volta de quatro ou cinco da tarde começava a movimentação na casa de Gustavo, eram dias de verão os de preparo para o carnaval. Os *chiquilines* sempre estavam por ali e chegavam mais amigos da casa. Os assuntos eram os do momento. O *escobero* Pedro aparecia para contar sobre o show da cubana Célia Cruz que havia visto na noite anterior e por isso não havia participado da *salida de tambores* com Ansina. Havia assistido na primeira fila pois chegara cedo ao teatro; escutara toda a “passagem do som” permanecendo para a apresentação. Na calçada, comentavam sobre a internação de Maradona para tratamento de desintoxicação em

Cuba, notícia do dia. Falavam sobre o assunto e riam; um levantou-se e fez sinal com o braço levantado para um Maradona imaginário: *“pará Maradona te acompaño”*, descendo a rua enquanto todos riam da performance e do conteúdo dito.

Quando chegou o *gramillero* logo foi interpelado por Gustavo: “

- *entonces?*

Ao que ele respondeu brevemente:

- *si*

Gustavo disse então:

- *traeme tu cédula y una foto*

Virando as costas, entrou na casa e encerrou o assunto. Haviam acabado de acertar sua participação como *gramillero* de Sinfonía. Os contratos eram verbais e os acertos entre as partes eram objetivos e breves.

Perguntei:

- *vas a salir como gramillero, Quiche?*

- *si me dan ropa*

Gustavo, atento a tudo o que se passava, escutou e respondeu:

- *la ropa yá está...*

- *Y la mama vieja quien vá ser Quiche?*

- *no sé, no pregunto, no quiero saber*

- *mucha gente está a decir que Sinfonía viene con fuerza, hoy ecuché a uno decir que Sinfonía suena como antes...*

- *si ... pero después no ganamos nada ... [sacode os ombros] ... pero eso no importa...*

Seguia a roda de conversa e vinho enquanto novas pessoas iam chegando para o ensaio. A solista dizia que depois do ensaio de *Sinfonía*, iria para o ensaio da comparsa *Yambo Kenia*. Todas as comparsas que competiam no teatro estavam em plena atividade, ensaiando diariamente. A ex-corista Lucía havia dito que a partir



Im. 59

daquela primeira semana de janeiro, *Sarabanda* passara a ensaiar todos os dias, *“de domingo a domingo”*. O dono da comparsa teria dito aos componentes: *“vá a haber ensayo mismo con rayos y truenos”*. Em janeiro de 2000, haviam oito comparsas ensaiando em clubes, quadras de esporte

ou ruas, espalhando-se por vários pontos da cidade. Apenas *Sinfonía de Ansina* e *C1080* ensaiavam nas ruas.

A partir de então os ensaios aconteceriam na casa de Gustavo, no clube ensaiaria o corpo de baile. Palo, Gustavo e Pelado saíram da casa com baldes, vassoura e rodo, rumo ao clube *Mar de Fondo*. Não sem antes Palo fazer da vassoura *una escoba* e imitar ao *escobero*. Não bastasse, ainda saiu parodiando a própria comparsa: cantava “*ya no tengo plumas...*”, fazendo da vassoura uma alegoria de plumas presa às costas. Lá ia-se ele com trejeitos afeminados para o delírio e gargalhada geral. O guitarrista Pato falava das suas apresentações na *Plaza Mateo*, nos fins de semana, quando tocava com sua banda. Corria a notícia de que não iriam mais se apresentar em *Punta del Este*: os organizadores só queriam as três primeiras comparsas classificadas no *Teatro de Verano* no ano passado. Era um evento em que o renomado artista plástico Vilerói estava envolvido, ele teria indicado também Morenada, “*la comparsa que le gustaba*”. O dono de *Morenada* é quem teria chamado Gustavo para participar com *Sinfonía de Ansina*, mas isto não interessou aos organizadores do evento. *Sinfonía*, então, ficou sabendo que estava fora deste projeto.

A bailarina chegou com um penteado novo - apliques de trancinhas - e super maquiada, motivo suficiente para “*empezaren a joder*”. Um dos presentes provocava dizendo que ela havia roubado o aplique na esquina. Todos riam enquanto a filha mais nova indignava-se: “*es mentira, es mentira*”, enquanto a bailarina, também *jodiendo*, mandava aqueles que se divertiam com a situação “*para*



Im. 60

la concha de su madre”. Alguém chegava comentando ter sabido que no último ensaio só haviam comparecido cinco coristas: “*un desastre*”, confirmavam rindo aqueles que tinham estado presentes no referido ensaio. Riam da própria desorganização, das improvisações, dos desacertos, havia um certo orgulho neste riso, pareciam gostar de ter algo inusitado e estrambótico para contar.

Antes de começar o ensaio, Pelado circulava com sua planilha recolhendo a documentação dos componentes que haviam lembrado-se de trazer. O esquecimento provocava exasperação: “*como podés demorar tanto para traer una foto y una fotocopia de tu cedula?*”.

Palo estava *siempre jodiendo*, brincando e pegando no pé das pessoas. Dizia-me que era “*su novia*” mas logo depois surgia uma amiga da casa e ele a chama de namorada também. Eu começava a aprender a brincar com as palavras e situações criadas por ele:

- *Tenés otra novia Palo? Yó no soy tu novia?*
- *No te pongas celosa....*
- *No! Así no quiero ser más tu novia*
- *Entonces rompemos, nos divorciamos...*

O *gramillero* Quiche participava da roda de conversa e escutava tudo:

- *Palo te quiere como novia sólo para que le des cigarros ... cuanto más te pide más te ama...*
- *Bueno ... entonces desconfío que hay mas gente que me ama por acá...*

Seguimos rindo das *tonterías* que dizíamos, o clima era sempre assim, descontraído. Pato, o guitarrista da comparsa, estava bem humorado, Palo chamou Gustavo e Urbano para testemunhar o que iria contar. Perguntava se eles estavam lembrados da vez que Pato contou-lhes um sonho que havia tido na noite anterior: *“un sueño trivisceral”*. *“Qué?”*, dizia Palo imitando a si mesmo. Ele queria ter dito *“tridimensional”*. Todos riam lembrando da história: *“el sueño trivisceral de Pato”*.

Antes dos ensaios começarem, entre as *jodas* e *el vino*, falavam da comparsa, das atividades a serem feitas, das providências a serem tomadas. Pelado (diretor administrativo), Urbano (diretor musical), Castro (cenografia), Palo e Gustavo (donos da comparsa), reuniam-se em uma roda para falar sobre um arranjo musical a ser feito. A organização da comparsa, ou do ensaio propriamente dito, era feito em meio às brincadeiras do grupo. Alguém havia trazido para a casa uma placa onde lia-se *“Escuela de infantes Dos Pollitos”*, já um tanto amassada e velha. A placa da creche infantil *“dois pintinhos”* foi colocada em frente à casa, mais exatamente em frente à janela do quarto de Gustavo, e ali permaneceu até cessar o interesse por brincadeiras em relação ao fato.

As risadas

Na casa, o riso era o provocador, o orquestrador e o objetivo das interações entre o grupo. Riam de tudo, tudo acabava em riso: *“acá és así”*, diziam eles. O *“clima”* da casa era alegre, o tom das conversas, brincalhão. O ambiente conformava-se e expressava-se pela sociabilidade lúdica.

Riam das situações passadas por eles mesmos, dos amigos ou de desconhecidos. Riam de coisas sérias - como a apresentação de Sinfonía de Ansina na prova de seleção para participar da competição no *Teatro de Verano*, quando tudo foi feito improvisadamente. Riam das grandes bobagens que diziam, das piadas que contavam, das piadas que criavam. O riso, nas rodas de conversa, surgia de situações vividas no momento - a partir de algo dito ou acontecido ali, no momento da interação - ou oriundo das histórias contadas, casos acontecidos com outros ou com o próprio narrador, num passado longínquo ou imediato.

Todos zombavam de Walter depois que ele comeu a feijoada. Suava violentamente e decidiu então “*se acostar*” um pouco. Entrou na casa e desapareceu. Hora depois, um perguntou:

- *Y Walter?... donde está?*

Entraram na casa à sua procura e retornaram para explodir em risos que vinham contendo desde lá de dentro. Chamaram a todos para entrar. Ele estava dormindo no sofá da sala. Deitou-se sobre um esplendor de plumas. Realmente era hilário, de trás de sua cabeça raspada, envolvia-o uma alegoria de plumas cor-de-rosa. Roncava.

Contavam da vez que foram tocar em uma sinagoga. Finalizado o show dos Tambores, foram convidados a jantar no salão-restaurante. O prato principal era frango e parecia ter pimentões sobre ele. Não! Era doce de morango ou marmelada, não sabiam: era algo doce e desagradou a todos. Foi quando Gustavo levantou, foi até o banheiro levando seu prato, abriu a torneira da pia e o lavou. Voltou ao salão, sentou-se e pediu, com sua portentosa voz, ao garçom:

- *HE! Traeme sal!*

Um dos presentes na calçada confirmava a história, havia estado presente, o que só legitimava o riso da situação narrada. Riam do imprevisível, da imprevisibilidade das ações de Gustavo.

Gustavo! Te llaman – gritou Walter da calçada para dentro da casa, onde ele se encontrava.

Gustavo apareceu na porta justamente no momento em que estava passando o padre de batina. Fez cara de assustado. O padre passou rápido, sem parar ou olhar para os lados, enquanto um dos presentes gritava do meio da rua provocando gargalhadas gerais:

- *Y tiene hasta un dominó*

Numa das tardes falaram de um rapaz mongólico, amigo “da casa”. Lembavam seus trejeitos e sua forma retorcida de caminhar. Levantavam-se das cadeiras para imitá-lo: quando olhava para a direita virava o rosto para a esquerda. Todos riam das micagens. Outro acrescentava: quando andava de bicicleta, fazia a curva para a esquerda e olhava para a direita. Todos riam concordando porque o conheciam e era assim mesmo que agia. Sua doença não era referida com piedade, ao contrário, chamavam a atenção para a vivacidade e inteligência do sujeito. Ao rirem do que ele

dizia ou fazia não o segregavam, o traziam para o espaço da normalidade da vida cotidiana.

Um dia o mongólico teria dito para um deles:

- *se vos hacer algo te prenden e te pegan ... a mi no hacen nada porque soy mongólico* - ao que completara com uma gargalhada toda torta [limitada pelo narrador]

Era um sujeito perspicaz:

- *un día pregunté a él ... tenés merca?*

- *Merca? ... no yo no puedo con la merca que me quedo más mongólico...*

Todos riam das histórias contadas e assim seguiram, onde cada um da roda acrescentava uma história que envolvia o tal sujeito. Ao tratarem sua doença abertamente, ao o incluírem no riso da casa, o inseriam na vida social do grupo. *És así*, diziam eles.

Estávamos em frente à casa. De longe um deles avistou um conhecido que vinha caminhando por Isla de Flores. Certamente estaria vindo para a casa.

Gustavo, levantou-se ao vê-lo:

- *No! ... decí-le que me mudé!*

O grupo ria da frase absurda. Gustavo entrou na casa como se não quisesse ver o visitante. Mas não, era só performance, logo retornou para receber amistosamente o amigo com um abraço.

Contavam uma estória de Pelado, diretor da comparsa. Ao chegar no portão do *Teatro de Verano*, em noite de apresentação de Sinfonía, Pelado estava nervoso. Ao passar no portão, o segurança quis examinar sua bolsa. O narrador, que não era Pelado, contava:

- *buscavam una botella ... al que Pelado contestóno, botella no tengo, tengo un revolver...*

Os seguranças, então, teriam ficado nervosos. Vasculharam a bolsa.

Na casa todos gargalhavam com a história. Eles sabiam: não havia arma na bolsa.

O ensaio havia sido suspenso mas um pequeno grupo permaneceu na cantina do Mundo Afro. Estavam Palo, três jovens solistas, um rapaz e uma menina do coro, e uma bailarina adolescente que apesar de seus 12 anos já tinha corpo e atitude de “mulher”. Tomávamos vinho e o grupo

conversava animadamente. Palo, *tomando en la barra*, fazia investidas ao grupo sentado ao redor de uma mesa. Numa destas, parodiava um componente do coro. Reconheci o componente da estória pelas mímicas: era um senhor de seus 50 anos com aparentes problemas de saúde, movimenta devagar seu braço esquerdo semi-paralisado e tinha um ar perdido. Resquícios de um derrame. Era um primo cujo sonho maior era *“salir com la comparsa”*. As imitações da sua forma de cantar e atuar eram perfeitas, todos riam. Dizia que no momento da coreografia com as mãos levantadas ele parecia jogar vôlei. A jovem solista ainda tentou um comentário “politicamente correto”:

- *Palo, él está enfermo!!!*
- *Si ... pero que quieres que haga?*

Gargalhadas.

Falavam de um conhecido da casa. Naquela semana ele havia entrado em licença médica no trabalho. Estava com o braço enfaixado após uma queda durante o trabalho. Eram amigos e conhecidos mas tinham uma certa bronca do rapaz:

- *és mentira, no tiene nada ... tá de vivo*

Outro sugeria:

- *hummm ... él se jugó de la escalera para no trabajar...*

O grupo ria das hipóteses que inventavam para explicar a tala no braço. Cada um acrescentando uma nova possibilidade. Através do riso expressavam seus conflitos.

Quando perguntei, não entendia o nome do pintor dos tambores, por causa da pronúncia. Chamava-se Tiburón mas, o í agudo - pronunciado com a ponta da língua nos dentes - fazia soar alguma coisa como *“iurón”*.

Palo me dizia:

- *el pescado ... de la película*

Eu não entendia:

- *no entendo lo que dice ... de espacito...*
- *iurón [tiburón] ... de la película ...*
- *no sé, no comprendo ... que películala piranha?*

Todos riam e repetiram em alto e bom som:

- TIBURÓN TIBURÓN

- *ah! Tubarão!*

Riram muito com este fato, por semanas. Durante este tempo passaram a chamar o pintor de *Tubarao*, com o forte sotaque característico quando pronunciavam o *ão*. Passado este tempo não lembraram mais da história.

As lembranças de Ansina surgiam fulminantes, de forma geral eram as histórias engraçadas ou prazerosas que vinham à tona. Narravam recordações de seus 16, 17 anos:

- *una noche llegué muy borracho ... subí la escalera pero me callé, me paré en un descanso y así me quedé* [neste momento fez um gesto com o braço - tapando-se com o casaco -, fechou os olhos e fez cara de satisfeito] ... *el otro día de mañana, temprano, mi padre salió para trabajar ... me despertó sabe con cuantas patadas? ... me cagó a palo*

O pai, teria-lhe dito:

- *no tenés casa? Te dormiste ahí?*

Completando com a ordem:

- *Vás a trabajar!*

O narrador seguia divertindo-se com suas lembranças:

- *en una semana yo estaba trabajando ... fue peor ... porque entonces tenía plata. Tenía más plata tomaba más. Yo cobraba en los viernes ... trabajaba en una imprenta ... llegaba viernes y me iba hasta mi madre ... tomá* [fazia o gesto de tirar o dinheiro do bolso], *eso es para la casa ... solo que yo daba con una mano y recibía por la otra, ella seguía me dando la plata... con mi sueldo compraba ropas e daba plata para ella ... mi padre le preguntaba: “y ese? donde logra plata para comprar ropas e para salir?” ... y mi madre decía: “yo no sé, yo no sé”.*

Na casa apareciam pessoas desconhecidas com pedidos inusitados. Assim como numa tarde chegaram à procura de um bebê negro para gravar um clipe musical, por lá apareciam pessoas nunca antes vistas por eles. Um dia apareceu uma dupla de homens buscando pinhas. Apesar do inusitado do pedido, eles não quiseram saber os motivos, apenas *jodieran*:

- *que quieres? una bolsa de piñas? ... Gustavo! quieren una bolsa de piñas...*

Gustavo fazia cara de quem pensava seriamente no assunto antes de responder:

- *yo tengo una bolsa a cada 15 días*

- *una semana, Gustavo* - corrigia Palo
 - *15 días* - reafirmava Gustavo e olhando para o motorista que havia ficado entusiasmado com a contraproposta de Palo completou:

- *te gustó una semana, no? Pois vá tener que esperar 15 días...*

Quando se foram riam da situação:

- *una bolsa de piñas! Y esas?*

Gargalhavam. Nunca soube de terem conseguido as tais pinhas e tampouco se retornaram à casa para buscá-las.

Lembranças dos carnavais passados e das apresentações de *Sinfonía* também eram recorrentes e tratadas jocosamente. Lembravam uma dessas histórias:

- *el tipo fue pedir su ropa de solista y Él le dió una ropa vieja y rota ... el zapato era imenso [mostrava com a mão um tamanho descomunal] ... el tipo dije: no, eso no quiero ... Él encogió de hombros y le dije: entonces salí en bolas!!!*

Os desacertos da comparsa também eram alvo do riso.

La joda⁶⁷

Em meados de janeiro, época de ensaios, Palo mostrava-se ciumento, *se ponía celoso*, reclamava que eu levava coisas para a *sub-20* e para ele *no le regalaba nada*. Aos gritos me interpelou:

- *Y PARA MI? QUE ME TRAES? NADA?*

Silencieei, ele insistiu:

- *Para mi no me traes nada? No me traes nada? Cuando vas me llevar para bailar?*

- *Bien Palo. Ahí está! Te llevo para bailar, no hoy, pero te llevo para bailar. Donde vamos? Elegí donde quiera y te invito...*

- *hummmm Quiero ir al Oriente...*

- *Qué és? Un Pub? Está lindo para bailar?*

- *Si, está lindo para bailar...*

Passaram-se dias, meses, e eu sempre reiterava que qualquer dia daqueles iríamos bailar no Oriente. As vezes ele me cobrava a promessa, outras vezes eu é que tocava no assunto. Ele sempre dizia :

- *Quando vas me llevar al Oriente?*

⁶⁷ A pronúncia uruguaia para uma palavra iniciada com “j” talvez seja uma das mais difíceis para os brasileiros. Pronuncia-se *la joda* mais ou menos como “la rrôda”.

- *si Palo, és verdad, estoy en deuda, te voy llevar para bailar...*

Na noite de 15 de maio havia muita gente na casa, comemorando os 48 anos de Gustavo: sentados nas cadeiras na calçada, na sala da frente, nos quartos. Eu estava no *cuarto de los abuelos*, conversando com Gonzalo, o *bailarín* de *Yambo Kenia* e Tito, o coreógrafo de *Sinfonía de Ansina*.

Palo entrou na peça e me cobrou a promessa de levá-lo para dançar, reclamando *celoso* que eu só tinha olhos para os *chiquilines*. Assim como entrou, saiu abruptamente do quarto. Expliquei a Tito que havia prometido dançar com Palo no Oriente. Tito então olhou para mim, volteou a cabeça, cerrando as sobrancelhas, sinal que não estava compreendendo bem a história que eu contava:

- *Pará Lili! El Oriente no és un Pub! És un hotel!*

- *Cómo? No és un Pub? No puedo creer, que atrevido!*

As risadas atraíram Palo para o *cuarto de los abuelos*. Quando ele enterou-se da minha descoberta, sorriu docemente, confirmando a revelação apesar da minha incredulidade.

- *Palo, hace tres meses que me pongo en deuda contigo! Me dijiste que el Oriente estava bueno para bailar! Pero és un hotel, su atrevido!*

- *Pero se puede bailar, Lili... Tiene colchone de agua!*

Aos outros, contou e recontou esta história, sem arrogância seu sorriso demonstrava que esta fora apenas mais uma de suas competentes performances! Era *la joda de Palo*. Seu talento havia sido recompensado, após meses de espera, eu havia descoberto que ele estava caçoando, brincando. Ao dar-me conta, admitir sua habilidade e rir da situação, estava reconhecendo sua arte, *la joda* e seu pleno domínio técnico em realizá-la. Quando eu estava presente, instigava-me para que eu recontasse a história para os outros e então, ao final, *me mirava* satisfeito e dizia:

- *Mi amor! Dá-me un beso!*

La joda é um jogo de fala. Brinca-se com as palavras de forma que o sentido dos enunciados são postos em cheque através de artifícios no discurso que alteram o sentido das coisas ditas. Através da linguagem, «pegam no pé», «enchem o saco», «aporrinham», isto porque *joder*⁶⁸ é uma gíria, não é uma expressão usada publicamente, em ambientes «de etiqueta». *La joda* é engraçada e faz rir, está relacionada com «*decir de todo*». Porque é uma brincadeira, quer fazer

⁶⁸ No Dicionário Espanhol-Português de Flavian & Fernández (1999:242), no verbete *joder* encontra-se: “v.t. Vulg. 1. Foder, copular. 2. Incomodar, encher a paciência”. Chama-se a atenção que, no Uruguai o primeiro sentido indicado não confere, para referirem-se coloquialmente ao ato de copular, dizem “*coger*”.

rir, os ditos não devem ser levados «ao pé da letra», ou seja, os significados serão performaticamente construídos ali, no momento da conversação. Obviamente há *jodas* que já pertencem a um repertório «da casa». Mas, essencialmente, *la joda* recria-se permanentemente durante as conversações *de la gente*. Em uma *salida de tambores*, o coreógrafo estava acompanhado de um casal de amigos, pela primeira vez indo *allá abajo*. Próximos dos tambores templando, um *tambor* faz uma picardia relacionando a rigidez do couro com os atributos masculinos. A mulher teria ficado constrangida e o coreógrafo voltava no tempo para me explicar: «*acá dicen de todo*». É o uso da palavra de forma plena, exploram suas sonoridades, relacionando situações vividas, cotidianas, apreendidas, conformando discursos com muita picardia e zombaria.

Na casa não rechaçavam ninguém que chegasse para visitá-los. Mesmo a corista (ou aquele outro componente) que o grupo criticava, eram recebidos amistosamente. O amigo que chegava e já havido *tomado todas*, zoava com as pessoas da casa, «*rompía los huevos*» mas tinha seu espaço de sociabilidade garantido. O que chegava sempre tinha algo a trocar com os da casa, as interações eram valorizadas. A forma que encontravam para delimitar o espaço permissivo a esse Outro não era espacial - velhos amigos e recém-conhecidos eram convidados a entrar na casa, por exemplo - antes, passava pela *joda*, pelas conversações. Se «qualquer um» - guardadas as proporções - podia entrar e participar da sociabilidade na casa, todos teriam que participar e suportar *la joda*, entrar no jogo lúdico das conversas na calçada. *La joda* tornava-se, então, um mecanismo de controle social-ético - implicando relações de poder - onde criavam e resolviam os conflitos e afetos pessoais ou de grupo.

Pistas sinalizam o momento de *la joda*, o momento em que *están jodiendo*, «não estão falando sério» ou estão brincando sobre assuntos sérios, provocando verbalmente sob a forma de brincadeira. Palo era o «*rey de la joda*». Numa tarde estávamos na calçada a escutar as histórias engraçadas e brincadeiras de Palo. Quando ele saiu, caiu o silêncio entre nós, superado por breves comentários. Quando Palo retornou, retornou *la joda* entre o pequeno grupo da calçada. Palo embalava a sociabilidade lúdica. Walter, quando chegou, assumiu este papel e Palo passou a ser o coadjuvante das brincadeiras verbais. Um contava histórias engraçadas e o outro apenas as apimentava. Uma dupla infalível.

Estávamos sentados na calçada, Palo em uma cadeira ao lado da porta e eu a seu lado. Ele me disse, com seu peculiar movimento corporal – endireitava a coluna e me olhava lateralmente, *dá-me um cigarro Lili*. Coloquei a mão no bolso do casaco e tirei a carteira para lhe entregar. Ele segurou a carteira de *Nevada Lights* e voltou a me olhar, dizendo:

- *Coronado, Lili, já te disse, tenes que comprar Coronado.*

Brincando, *jodiendo*, diziam para o recém-chegado, um estudante

conhecido, que um dos presentes estava fazendo aniversário. O «aniversariante» após receber os cumprimentos calorosos, acrescentou :

- *tengo ganas de tomar whisky*

O visitante foi buscá-lo e o trouxe enrolado em papel de presente.

Ficou por ali um tempo, comemorando o aniversário inexistente.

Num dos primeiros encontros que tive com *Sinfonía*, ainda em 1999, o ensaio foi suspenso mas alguns componentes permaneceram na cantina do Mundo Afro. Ficaram por ali conversando três solistas, duas meninas do coro e uma bailarina. Mais tarde chegou um *tambor*. Palo estava impossível. Veio até a mim para dizer :

- *tengo ganas de estar contigo ... acá hay un colchone ... veni*

- *no Palo ... quedate tranquilo*

- *pero tengo ganas ... mi esposa está embarazada ... hace semanas que estoy solo ...*

Ao que virava as costas e seguia para conversar com outras pessoas. Logo, foi assediado uma bailarina que ali estava. Repetia a mesma proposta e aguardava ansioso uma resposta espirituosa para seguir se divertindo com a situação. Estava «fazendo tempo», aguardava sua esposa que chegaria do *Teatro de Verano* onde fora assistir *Serenata Africana*, comparsa que *le gustaba*. O clima era de muita diversão com as investidas de Palo às mulheres que chegavam e fazendo a todos os presentes rirem das situações criadas.

Quando chegou sua esposa ele amenizou as brincadeiras mas ela parecia saber e não se importar com *las jodas*, as bobagens que dizia. *En la joda*, a palavra não deve ser levada ao pé da letra, a palavra é instrumento do riso, do imponderável. Jogando, a palavra está dissociada da ação e significado usual.

As brincadeiras poderiam ser engraçadas, *pesadas* ou mesmo absurdas *tonterías*, como no dia em que um cachorro da casa, um filhote, grunhia manhoso aos meus pés. Na roda de conversa na calçada, Palo provocou-me :

- *el quiere leche, Lili ... dále tu pecho*

- *no tengo más leche, Palo...mi pecho ya está seco...*

- *comprá água salus, entonces ! hacé algo !*

Por vezes *las jodas* eram verdadeiramente infantis. Um dos adultos,

tocava o peito de um dos meninos, fazendo-o olhar seu próprio peito. Ato contínuo, o adulto subia sua mão até triscar a ponta de seu nariz.

- *veiste ? há, há, há – gargalhava – so seas gil*

Ensinava-o a não ser otário, tonto. Uma brincadeira comum também entre nós brasileiros, geralmente ensinando a não sermos bobos.

Inicialmente, quando chegava para os ensaios, sempre *me manguéaban plata*. Sem entender, isso me irritava. Certa noite Gustavo me disse:

- *dáme 20 pesos*

- *no ... perdoname pero no me gusta darles plata. Tengo la impresión que tengo que pagar para estar acá ... ustedes valen mucho más que 20 pesos...*

Ele calou-se e nada mais disse.

Logo após veio Palo :

- *dáme 20 pesos, Lili*

- *no ... perdoname pero no me gusta darles plata. Tengo la impresión que tengo que pagar para estar acá ... ustedes valen mucho más que 20 pesos...*

- *ah si ! entonces dáme un adelanto, un vale*

Um amigo da casa chegou com o aspecto abatido e ao ser perguntado o motivo disse estar com uma forte dor de dente. Como invariavelmente acontecia, entre o final da tarde e início da noite, logo providenciaram um assado para comerem, coletando dinheiro entre os presentes na casa. Entre rodadas de vinho e beliscando pedaços de carne, o amigo divertia-se, rindo em altas gargalhadas, já não estava abatido como quando havia chegado, horas atrás. Não foi poupado :

- *lo que tenías no era dolor en el diente ... era hambre ... comeste e te quedaste alegre, viste?*

Todos riram da situação, inclusive a vítima de *la joda*.

Uma das história contadas mais de uma vez, dava conta de *una joda* entre amigos. O *tambor*, já amanhecendo, chegando da diversão noturna, passou pela casa de um amigo de Ansina. Morava numa pensão, na peça da frente e foi fácil chamá-lo.

- *HE! Despertáte!*

- *Que querés?*

- *Querés milanesa?*

O morador da casa rapidamente levantou e abriu a janela para o amigo

entrar. Este, tendo conseguido seu objetivo, um lugar para dormir, insistiu:

- *Querés milanesa? Tomá...*

Entregava para o amigo uma milanesa pequeníssima, menor que um hambúrguer e ria da cara decepcionada do recém despertado.

Assando “uma carne” na *parrilla*, os da casa saudavam os que passavam na rua. Um conhecido, sem parar de caminhar, gritou para o assador:

- *a que horas vengo?*

- *vení a las 6!* – respondia o assador, rindo da situação.

A essa hora não restariam nem os ossos!

Tudo era brincadeira: nem o conhecido viria para comer o assado nem os da casa se negariam a oferecê-lo.

O pessoal da casa sempre via chegar, nas terças-feiras, o entregador de revistas de assinantes do bairro. Passava em uma casa na esquina de cima. Cumprimentavam-se aos gritos, de longe. Certa tarde, o distribuidor não lhes gritou. Palo, que o via na esquina de cima, não deixou por menos :

- *no me saludas más ? Dejá que te saque tu bolsa y vá a ver como se acordás de mi !*

O entregador o saudou rapidamente, gargalhando da brincadeira feita.

Os irmãos Oviedo

A família Oviedo, com a expulsão do *barrio Ansina* no final da década de 70', mudou-se para a casa comprada pelo pai, situada na rua *Isla de Flores*, a três quadras de Ansina. Os vizinhos lembravam dos patriarcas Oviedo, do tempo em que viviam na casa; a senhora do armazém da esquina dizia ter aprendido a cozinhar com a *abuela*, mãe de Gustavo e Palo, excelente cozinheira.

Os irmãos tratavam logo de explicar que não moraram propriamente “em Ansina”, na rua com este nome, mas habitaram um apartamento do lado da rua Tacuarembó; ou seja, no mesmo quadrante, mas no lado oposto à rua Ansina. As ruínas desta casa ainda existiam. Por vezes a identificação à Ansina, chegava a este preciosismo, morador “da rua Ansina” e não dos dois quarteirões do *barrio*. A família Oviedo (paterna) e Gradín (materna) sempre estiveram envolvidas com o *candombe*, os *Tambores*, o carnaval e o *barrio Ansina*. O avô de Gustavo por parte de mãe teria participado do primeiro desfile de *llamadas* e sua família uma das primeiras a habitar Ansina. O avô por parte de pai teria ajudado a construir o prédio *Reus al Sur* e, para ali foi morar.

Na casa, no início de 2000, moravam Gustavo e seu filho mais jovem. Palo, retornou à casa nos meados do ano, após separar-se de sua esposa. Dizia que não estavam brigados mas preferia viver na casa. Gustavo recebia quase diariamente a visita de seus filhos. Suas duas filhas, fruto do seu segundo casamento do qual também era divorciado, viviam nos bairros vizinhos; elas eram bailarina e vedete, e o rapaz, que vivia na casa, *tambor de Ansina*, atuando na comparsa e nas *salidas de tambor*. O mais velho, fruto de uma primeira união, vivia com a mãe em Cuareim, havia sido “adotado” musicalmente pelo Tambores de Cuareim, muito embora circulasse esporadicamente entre os Tambores de Ansina. Sobre esposas e casamentos, Gustavo afirmava: “*yo no tengo ... vivo sólome gusta vivir sólo, tengo mujeres pero después empiezan las diferencias ... yo me cuido*”.

Os irmãos Oviedo são reconhecidos *tambores* de Montevideo. Gustavo, um excelente *tambor piano* e Palo, *tambor repique*. Gustavo é o primogênito, é um dos *dueño* de *Sinfonía de Ansina* e *Jefe de Cuerdas* dos Tambores de Ansina. Na época desta pesquisa, estava com 46 anos (nascido em 1954) e já tocava há 35 anos. Começou a participar do “mundo do candombe” com *Fantasia Negra* nas *llamadas*, tocando um *tambor chico*, aos 11 anos de idade, na última fileira. Foi formado no modo tradicional praticado por uma corda de tambores: aprendizado de *chico*, *repique* e *piano*. Só trocava de tambor quando percorresse o circuito completo: da última fileira até a primeira. Demorou anos tocando *chico* para chegar até as primeiras filas e, quando isso aconteceu, o chefe de cordas de Ansina, Cacho Giménez, lhe deu o tambor *repique* para tocar, dizendo:

- *para atrás...*

Lá estava ele novamente na última fileira, só que agora tocando *repique*. Aos 21 anos passou a tocar *piano*, novamente na última fileira. Gustavo insistia em lembrar da dificuldade que, antigamente, era firmar-se como um *tambor*.

- *hoy no debe ser distinto ... para mi no fue ... y hoy no debe ser fácil tampoco...*

Permaneceu com *Fantasia Negra* até seu último ano, 1975, após emparelhar três vitórias consecutivas e já ser um *tambor piano*. Seguiu desfilando com os Tambores de Ansina mas, nos períodos de carnaval, como Ansina estava “sem comparsa”, passou a compor *Marabunta*⁶⁹. A partir de então, sempre atuou como chefe de cordas: na Comparsa *Un sueño Moreno*, *Esclavos de Nyanza*, *Sunbaé*, retornou à *Marabunta*, participou de *Serenata Africana*, para então atuar em *Concierto Lubolo* e ser dono de *Sinfonía de Ansina*. Para um dos *tambores* de Ansina, Gustavo Oviedo era, na atualidade, o melhor chefe de cordas e um dos melhores *tambores pianos* uruguaios: “*es lo mejor, lo único que todavía está por ahí ... Gustavo hace música*”. Gustavo dizia: “*cuando me pusieron a tocar el piano yo no sabía ... yo creía que no sabía ... pero estaba adentro*” [confirmava batendo em seu próprio peito]. Como *jefe de cuerdas* há mais de 20 anos - desde que Cacho

⁶⁹ *Marabunta* foi uma comparsa várias vezes campeã (sete vitórias entre 1979 e 1991). Com o fim de *Fantasia Negra*, significativa parcela de *la gente de Ansina* deslocou-se para *Marabunta*.

Giménez passou para ele a chefia dos Tambores de Ansina -, Gustavo deverá, segundo ele, em dois ou três anos, passar o comando dos Tambores para outro *tambor*. Entre os “melhores”, ele elegerá aquele que se tornará o chefe de cordas dos Tambores de Ansina.

Seu irmão Édison Oviedo, de apelido Palo, é quatro anos mais novo. Palo é *dueño* de *Sinfonía de Ansina* assim como foi (na verdade é, porque detém parte da propriedade do nome da comparsa) de *Concierto Lubolo*. Quando do aniversário de sua filha, ao me convidar para a confraternização que haveria em sua casa, entregou-me um volante xerocado onde lia-se em letras amplas e negritadas: *Escuela de Tambores - Prof. Edison Oviedo “Palo”*, ao que se seguiam telefone e endereço. Palo contou-me sua história no “*tres nueve*”, o antigo *Bar 999*, comandado pela terceira geração de uma família do bairro Palermo. Ele iniciou dizendo: “*yo no tocaba tambor*”. Com 13 anos, faltou um componente da comparsa para uma viagem à Argentina e ele foi deslocado para a função inesperadamente. “Não tocar” estava relacionado à idéia de não praticar, *salir* com os tambores. Ele sabia tocar os tambores: “*vos lo escuchás y agarrás lo básico*”. Aprendeu a tocar por impregnação, escutando os Tambores de Ansina.

Sua trajetória nas comparsas e cordas de tambores foi conjunta com Gustavo, participando como *tambor repique* de todas as comparsas acima citadas; aos 18 anos lembrava ter estado na comparsa *Esclavos de Ñyanza*, nos desfiles de rua e no *Teatro de Verano*. Recordava com detalhes a saída da família de Ansina, tinha 17 anos e, na época, trabalhava em uma padaria. Quando chegou do trabalho não pode entrar em casa, os caminhões estavam na rua carregando as mudanças dos moradores. Ficou sabendo da notícia da remoção naquele momento: não encontrou seus pais e então lhe disseram: “*se fueron, se mudaron*”. A família já havia comprado a casa que até hoje habitam na Isla de Flores, a três quadras “*de las manzanas de Ansina*”. Dizia que o pai “*no tocaba*”, mas depois afirmava, “*en las comidas y fiestas tocaba*”. Antes de trabalhar no porto, havia sido padeiro, carregador em empresa de mudanças e atendente de farmácia. Em algum momento, já rapaz, saiu da casa e mudou-se para uma peça, no fundo de um corredor, duas casas acima. Ali ensaiava a comparsa *Concierto Lubolo*. Confirmava que os Tambores de Ansina, na sua trajetória pós remoção do “bairro”, fixou-se na quadra em frente à casa de Gustavo: “*salían de acá, la base era acá*”, apontava Palo para o centro da rua em frente a casa.

Palo tocava *repique* nos Tambores de Ansina durante o ano e na comparsa *Sinfonía* quando em desfile na rua, sempre na mesma posição: ao centro, na última fila. Na mesma coluna que Gustavo, mas na última fileira, sua responsabilidade estava em “levantar” o toque dos tambores, não permitindo que o ritmo caísse; atrás estavam os *tambores* que em termos de habilidade eram os mais fracos. Esta responsabilidade crescia nas performances em datas especiais, quando compareciam *tambores* que não eram frequentes na corda de Ansina; quanto mais *tambores* em uma corda, maior precisa ser o controle sobre ela. No *Teatro*, Palo participava do coro, gostava de cantar, tinha um timbre forte e cantava gritando, *selvaje*, como diziam cantar as antigas comparsas. Palo era um crítico das inovações nas performances das comparsas no *Teatro*,

principalmente o que chamava de paródia: *“hacen parodia, se fueron de la categoría ... además solo quieren saber de brillo Cuando yo dije que Sinfonía está sola, sin lujo! ... Esa es la comparsa ... la comparsa no tiene lujo, sino es Revista Hollywood!”*.

Os irmãos eram professores de tambor já tendo lecionado em várias turmas, formadas por alunos universitários ou interessados que se matriculavam em cursos oferecidos em lojas e centros culturais ou mesmo iam aprender na casa, diretamente com um dos irmãos. Muitos alunos desistiam, outros remarcavam para novos horários, trazendo muito inconstância a esta atividade. Gustavo dizia não ter paciência para ensinar, o fazia por necessidade. Os irmãos, assim como outros *tambores* reconhecidos de Ansina, haviam participado de várias gravações em discos e cd's de músicos uruguaios como Jaime Roos (em duas oportunidades), Jorge Schelleberg e José Carbajal.

Os irmãos trabalharam por mais de uma década no porto de Montevideo e seus coditianos eram recheados de histórias e lembranças sobre ele. Quando Gustavo levantou nos braços seu amigo Omar, perguntou quantos quilos ele tinha: 90! Sim, o mesmo peso que podia levantar quando trabalhava no porto. Palo lembrava que estava trabalhando lá quando recebeu a notícia do falecimento da sua mãe, vítima de um enfarte em meio à feira do bairro. O vizinho da casa abaixo é quem foi avisar-lhe. O pai, faleceu alguns anos mais tarde, já com a saúde debilitada.

Gustavo e Palo são líderes de *su gente*, aqueles que frequentavam a casa reconheciam neles personalidades fortes e singulares. Quando faziam suas caras e bocas conhecidas, *la gente* chamava a atenção: Pelé apontava o comportamento de Gustavo, de braços cruzados e cara de enfado escutando o ensaio do coro. Riam disso, era uma performance esperada e reconhecida, identificatória da sua forma de ser. Extremamente avaliativo e crítico no que dizia respeito à corda de tambores, Gustavo, ao escutar a gravação em fita cassete da *salida de la sub-20*, encontrou toques que lhe desagradaram. Comentei:

- *és exigente...*

- *sí ... pero tiene que ser así ... tengo que enseñarles como yo aprendí hasta que lo hagan bien.*

La gente dizia: *“Gustavo es fatal”*, gritava com todos, era impaciente. Palo, por sua vez, era reconhecido como mais tranquilo dos irmãos, um *“hombre de buen corazón”*. Entre eles, percebia-se alguns conflitos mas, essencialmente mantinham uma relação de companheirismo e amizade. Na casa, alternavam seus humores, por vezes Palo estava *enojado* de alguém enquanto Gustavo amigoso, recebia bem a todos, outras vezes a situação se invertia e era Gustavo quem demonstrava mau-humor enquanto o irmão se divertia.

Gustavo performatizava o personagem *dueño*. Líder e controlador - chamava a atenção uma de suas filhas - estava atento, observando e escutando tudo ao seu redor. Em pé na porta da casa, estendia o braço sobre o batente, emoldurando-se amalgamado à casa. Nos ensaios, nas *salidas* ou no dia-a-dia, circulando pelas rodas de conversa, inteirava-se de tudo que estava acontecendo

na casa. Este diálogo surgiu quando a filha de Gustavo trançava os cabelos de Marito, em meio a uma roda de *chiquelines*. Conversavam sobre “*novias y novios*”.

- *mi padre está escuchando todo* [disse ela susurrando]

- *no! él no está ni ahí*

- [ainda susurrando] *mirá ... vas a ver como él escucha todo...*

Na sequência, a filha lançou um novo assunto na roda, comentou sobre um rapaz e o local de sua moradia. Seria em tal ou qual casa? Ato contínuo, Gustavo intrometeu-se na conversa:

- *él vive en la 47!*

A filha exaltou:

- *no te dije que él escucha todo!!!!*

Sem ser perguntado, Gustavo dizia-se um taurino cujo maior defeito era a impaciência. Obsessivo no que desejava, não desistia facilmente de seus ideais. As vezes permanecia com a mesma roupa durante dias, roupas de ficar em casa, velhas bermudas e camisetas que escondiam a vaidade estética (na verdade criava sua própria estética) mas que de uma hora para outra aparecia com toda a força, quando saía para a noite com sapatos italianos, camisas impecavelmente passadas, jaquetas da moda e perfumes importados. Presentes que recebia de amigos e parentes. Certa noite exibiu, para os presentes na casa, um terno que lhe havia sido presenteado por um amigo, há mais de um ano prometido. Com seu timbre forte de voz, tinha seu estoque de expressões engraçadas e diretas. Gritava *BASTA!* quando incomodava-se com alguém ou situação. Para chamar a atenção de alguém, mesmo ao seu lado, gritava: *HE!*, fazendo todos rirem. Inventava palavras e sem rodeios terminava uma discussão com uma expressão jocosa, não divagava para dar suas opiniões, suas palavras possuíam uma “força de realidade” que as distinguiu dos outros comentários. Quando o consultei para a permissão do trabalho disse-me: “*no soy ejemplo de nada*”. Dragão no horóscopo chinês, ele parecia não dar importância para isso, mas Palo sim, trazia tatuado em cada um dos braços, as imagens do escorpião (horóscopo ocidental) e do cachorro (horóscopo chinês).

Palo admitia ter uma *joda* especial, ser um excelente *performer*, sempre “*rompendo los huevos ... loco natural*”. Pedia-me para lhe confirmar que nunca havia usado “*malas palabras*” comigo. Confirmei, palavras nunca me havia dito. “*La tristeza a quién le gusta, somos alegres y divertidos*”, gostava de dizer. Sempre reclamando, “rançando”, ele, performatizava as mais engraçadas cenas na casa. Muitas vezes irritava-se com os meninos que não trabalhavam: “eu, nesta idade, já estava há muitos anos trabalhando”. Mais que nada “*la joda*” de Palo era engraçada, ele extraía humor de todas as situações ou conversas na calçada. Eu *jodia* dizendo ser ele o “ser mais desejante” que já havia conhecido, sempre perguntando o que havia lhe trazido ou o que iria lhe presentear. *Jodiendo*, chamava as amigas mulheres que por ali apareciam de “*novias*”. Comigo não foi diferente, dizia que eu era sua namorada:

- *mi novia Lili ...*
- *no Palo, sabes que no soy tu novia*
- *que sos para mí entonces?*
- *soy tu amiga ...*
- *hummmmmm* - [fez uma careta de desagrado] - *no eso no, no me gustó ... que sos mía?*
- *bueno ... que se yo? ... tá ... entonces soy tu antropóloga*

Disso ele gostou, gargalhou e chamou a todos para dizer:

- *conocés a Lili? Ella es mi antropóloga! ... hummmmmm ... mi antropófaga...* [completando com um olhar maroto] *hummmmmm ... lilipótamo!*

Os ensaios na casa de Gustavo

A sociabilidade na casa era intensa durante o carnaval, ainda mais quando os ensaios de Sinfonia de Ansina passaram a se realizar na casa de Gustavo. Os amigos começavam a chegar em meio à tarde (como sempre o faziam, em épocas de ensaios ou não) e os componentes da comparsa no início da noite. A sala da frente era tomada por tambores, alegorias da comparsa e latas de tinta para a pintura dos tambores. Havia uma desorganização aparente mas percebia que não perdiam ou extraviavam nada. Os mais íntimos da casa, durante os ensaios, circulam na sala da frente e nos quartos dos donos da casa.

O riso estava sempre presente, eram piadas e pegações de pé compartilhadas por pequenos grupos ou envolvendo a maioria dos participantes. Risadas espocavam de tempos em tempos. O estresse aumentava conforme aproximava-se o início das competições, permeando a rede de sociabilidade do grupo. Pelado aparecia nervoso e o rapaz que pintaria as cenografias mal podia conter seu desagrado com os atrasos na organização. Algumas atitudes ríspidas de Gustavo provocavam indignação em alguns componentes. Com o decorrer dos ensaios, surgiram intrigas entre os componentes que começavam a se conhecer e uma corista foi rechaçada da sociabilidade entre as mulheres em vista disso.

Uma das coristas ensaiava com os dois filhos pequenos que exigiam sua atenção a todo o momento; por vezes ela cantava com o menor chorando em seu colo. Queriam água, sentiam fome, choravam porque se desentenderam com outras crianças, filhos de componentes que também estavam por ali. Ela trazia os filhos porque “não tinha com quem deixá-los”. Retornavam as 14 quadras rumo ao bairro *Sur* a pé, o de cinco anos ia caminhando, divertindo-se pela calçada, o de três logo se cansava e era levado no colo. A ajuda dos companheiros era fundamental: certa noite foi Pelado que ninou a filha de Palo e Ana e quando necessitou das duas mãos livres pediu-me ajuda, a única por ali que “não estava fazendo nada”. Era comum Palo ou Ana ensaiarem com as filhas no colo ou mesmo outras coristas cantarem às voltas com seus filhos pequenos.

Durante os ensaios, os homens e mulheres tomavam preferencialmente vinho, eventualmente cervejas e whisky. Os *chiquilines* bebiam *agua salus*, refrigerantes e, em ocasiões

especiais, sidras. Nos primeiros ensaios na casa, armaram uma *parrilla* para o *chorizo*, assim pretendiam angariar fundos para a comparsa mas também alimentar muitos dos componentes que chegavam ao ensaio sem jantar. De qualquer forma, o *chorizo* nos ensaios não durou mais do que uma semana, não encontraram quem se responsabilizasse permanentemente pelo projeto e, principalmente, necessitavam de dinheiro para investir na compra das linguiças e do pão. Investir para lucrar exigia uma forte organização que eles não conseguiram sustentar. A rede de armazéns na redondeza - o mais próximo na esquina de baixo: a “*vineria*” - era então utilizada pelo freqüentadores dos ensaios, para comprar as bebidas para *los mayores* e as guloseimas ou lanches para os jovens e crianças. Outra forma que buscaram para angariar fundos durante os ensaios - organizada por Pelado - foi a venda de bônus de 100 pesos (algo em torno de 10 dólares) oferecidos ao público.

Sempre sentava-me no meio fio da calçada em frente para assistir ao ensaio ou circulava pela rua. Por muitas vezes fiquei com os *chiquilines* ou com as meninas amigas da corista Magdalena. Outras vezes conversava com Pedro ou outras pessoas próximas à casa que a cada dia conhecia um pouco melhor. A cada dia conhecia novas pessoas e aprofundava a relação com os já conhecidos. Numa destas noites o viúvo sentou-se ao meu lado para conversar, já havia tomado todas “*y se puso pesado*”. Perguntava-me afirmando:

- *porque tomás agua? para parecer mejor que nosotros?”.*

Sem motivo aparente, sentia que minha presença o incomodava. Alertava-me:

- *vos no conocés los hombres uruguayos ... acá puede pasar cualquier cosa*

- *Acá donde? En la casa, en el barrio?*

Naquele momento pensei se deveria sentir medo, cheguei a olhar para os lados. Passavam por minha cabeça os conselhos de colegas uruguaios que, *jodiendo*, também me pediam para tomar cuidado *allá abajo*. Ele próprio, no entanto, refazia seu dito:

- *No! Acá en la casa no ... ni en la vuelta ... pero tenés que tomar cuidado*

Na casa, os ensaios recebiam grande participação do público. Em pleno verão, participar dos ensaios noturnos em meio à rua era, certamente, muito mais agradável que dentro do clube pequeno e abafado. Em noites de pouco público cerca de 50 pessoas, outras vezes por ali passavam mais do que 150 pessoas.

A disposição do público nos espaços da casa-rua, acabava por dominar a quadra inteira.



Im. 61

Estavam em meio à rua, sentados nos degraus das portas das casas ou no meio-fio da calçada em frente. Nas cadeiras postas acima da porta da casa acomodavam-se os mais chegados e festeiros, e abaixo as senhoras, mães e esposas que acompanhavam o ensaio. Às senhoras eram oferecidas as conhecidas cadeiras trazidas de dentro da casa. Na esquina da



Im. 62

vineria e nas esquinas de cima ficavam as turmas de jovens amigos. Certa noite um rapaz chegou com seu jipe sem capota e nem desceu: dali mesmo, sentado no banco do carro, acompanhou o ensaio confortavelmente. As crianças seguiam brincando, chorando, correndo, incomodando e encantando a todos. As atitudes das crianças serviam de parâmetros para os adultos avaliarem a

criação dada pelos pais. Crianças que só choravam, eram manhosas, *mangueaban monedas*, recebiam críticas que extendiam-se à educação dos pais.

Os componentes tinham seus lugares bem demarcados: os quatro *tambores acompanhantes* acima e em frente à porta; sendo que Gustavo estava praticamente abaixo do batente, ninguém entrava em sua casa sem passar por ele. Ao contrário do que acontecera no clube, ensaiando na casa apenas uma vez tocaram sentados: na noite após as *llamadas*.

Os músicos estavam ao lado dos *tambores*, abaixo da porta, na calçada em declive. O coro na rua, primeiramente ensaiava de frente para os músicos e tambores mas depois, de costas, de frente para o



Im. 63

público como fariam no palco do *Teatro de Verano* e nos tablados.



No final de janeiro os componentes da comparsa e o público foram surpreendidos com a chegada de poderosos equipamentos de som. Urbano entusiasmou-se: “*es cosa de Gustavo*”. Até então estavam ensaiando com apenas um microfone e pequenas caixas de som, agora chegavam equipamentos profissionais: mesa de som, vários microfones e amplificadores eficazes. A solista assustou-se com a potência da própria voz ao iniciar sua canção e teve que parar de cantar. Todos riram satisfeitos com a situação: os equipamentos valorizavam o trabalho dos cantores.



O trabalho meticuloso com o coro de vozes, o detalhismo do diretor musical, exasperava os *tambores* que faziam caretas com a demora no ajuste de algum detalhe da canção, o que provoca a interrupção do ensaio. Por fim, acabavam rindo do tempo infindável gasto para arrumar os microfones, as caixas de som e os próprios arranjos



Im. 64

musicais. O clima do ensaio, mais que nada, estava relacionado com o humor dos irmãos. Em noites que estavam bem humorados tudo parecia mais tranquilo do que naqueles dias que estavam preocupados, *tomaron mucho* ou desentenderam-se sobre alguma situação.

O corpo de baile, na parte final do ensaio, posicionava-se em meio à rua, afastando o público mais próximo. “As mulheres”, como eram chamadas as bailarinas, chegavam do clube *Mar de Fondo*, onde ensaiavam, em um primeiro momento, desmembradas da comparsa. A rua em declive era forte empecilho a uma boa performance coreográfica.

As chuvas de verão molhavam a rua e também trazia sujeira, prejudicando o ensaio do corpo de baile, principalmente o *tema afro* -



Ims. 65

Ims. 66



Im. 67

porque iniciavam sua dança sentadas ao chão, uma alusão às origens. Certa noite as bailarinas conseguiram um grande pedaço de plástico e o estendem sobre a rua para ensaiarem mais comodamente. Este mesmo plástico, no ensaio seguinte, estaria sob as madeiras e a sujeira da *parrilla*, molhado de chuva e sem mais poder servir à finalidade prevista.

Alguns ensaios “fracassavam” pela falta de componentes. Os *tambores acompañantes* estavam sempre presentes e, na eventual falta de um deles, outros percussionistas tinham plenas condições de substituí-lo. Houve casos em que mesmo o tambor “reserva” não esteve presente e, então, *chiquilines de la sub-20* ensaiaram em seu lugar. A falta dos músicos - guitarra, baixo e teclado - esta sim, era problemática; nas poucas vezes que não puderam comparecer o ensaio foi suspenso, não havia plantel para substituí-los. A falta do diretor musical, que afastou-se um fim-de-semana por compromissos profissionais com a banda de Ruben Rada, era suprida com a presença do baixista Washington que assumia o comando do coro.

A falta de bailarinas também podia prejudicar o ensaio do corpo de baile mas não chegava a ocasionar uma suspensão do ensaio das bailarinas ou da comparsa. Na falta da *mama vieja*, a bailarina Pila ensaiou com o *gramillero*. A situação complicava-se com a ausência de muitos participantes do coro de vozes. Quando o coro estava reduzido o trabalho de Urbano sofria alterações e atrasos, não ensaiavam novas canções limitando-se a repassar as canções já ensaiadas. Como o público já conhecia as canções, um ou outro mais chegado, como o senhor Aquiles, pai do baixista, podia abandonar sua posição de espectador e reunir-se ao coro para cantar e “ajudar” o ensaio, embora o objetivo principal da comparsa, não se realizasse com esta atitude. *Chiquilines* também participavam do coro improvisadamente. Quando faltava um dos solistas, outro o substituíam ou mesmo alguém do coro. As substituições dos que faltavam provocava atrasos na preparação da apresentação mas a comparsa não tinha opções. Faltas por motivo de trabalho ou de dinheiro para comparecer ao ensaio, ou mesmo por causa dos filhos, eram corriqueiras.

Gustavo comandava tudo que dissesse respeito ao espaço em frente à sua casa, inteirando-se de absolutamente tudo o que acontecia durante o ensaio. Com a chegada da nova mesa de som, perguntei a Urbano se poderia gravar em cassete o ensaio. Para ele não haveria problemas e fomos conversar com o técnico. Gustavo estava rondando, atento, e interou-se do meu pedido a Urbano para fazer a gravação. Disse-me rispidamente: “*si querés gravar, hablás conmigo*”. Deixei conta do lapso e pedi a ele permissão. “*Si ... podés grabar*”. Quando os *chiquilines* reuniam-se na esquina de cima, Gustavo ia até lá ver o que está acontecendo. As vezes não queria que ficassem ali, ralhava com seu filho: “*salí de ahí, como querés que te hable? En turco?*”. Todos atendiam e saíam da esquina rapidamente.

Aproximando-se o início do carnaval - geralmente última semana de janeiro - aumentava a frequência do público nos ensaios. Apareciam pessoas desconhecidas a *la gente de Ansina*: jovens, casais, um ou outro rapaz que tirava fotos “caseiras” com sua maquininha automática. O público, na sua grande maioria, vestia roupas simples, bermudas e camisetas, muitas vezes chinelos, denunciando que eram vizinhos, não estavam longe de casa ou talvez não se sentissem longe dela. Alguns, os mais próximos à casa, as vezes chegavam aos ensaios vestidos com esmero e perfumados pois dali continuariam a noite em bares ou outros locais sociais. Havia um público permanente - porque todas as noites iam ao ensaio - e constante, porque ficavam do início ao fim; outras pessoas, entretanto, apenas passavam pela casa, como uma amiga da bailarina. Elas conversaram amenidades rapidamente e antes de despedirem-se a amiga perguntava sobre o ensaio: “*y ahí? Que tal?*”, ao que a bailarina respondia “*bien, bien*”. O tom de voz e o gesto de corpo - um balançar de ombros resignado - parecia indicar que, frente a situação atual da comparsa - pouco dinheiro, poucos *performers* profissionais, poucas possibilidades de ganhar os primeiros prêmios - estavam fazendo o melhor possível.

Alguns personagens esquisitos apareciam por ali. Um casal eventualmente freqüentava os ensaios: ela devia ter uns 40 anos, seu cabelo loiro estava sempre sujo e, assim como seu companheiro negro, na grande maioria das vezes, estavam bêbados. Sempre os via na praça, nos *tambores* de Domingo. Sempre do mesmo jeito. Quando freqüentavam o ensaio quase ninguém conversava ou formava grupo com eles, mas sempre ficavam por ali. Os da casa nunca falaram deles ou de sua aparência, quem chegava era bem recebido.

Nos intervalos o público e os componentes dispersavam-se, alguns iam para a *vineria* comprar bebidas ou lanches, grupos de *chiquilines* iam tomar refrigerantes e fumar na esquina de cima, *los mayores* entravam na casa e, da rua, escutavam-se gritos e risadas. Grupos de mulheres formavam-se sentadas no meio fio ou usando de encosto o velho *corcel II* estacionado permanentemente do outro lado da rua. Os filhos, principalmente, os pequenos ou as meninas, ficavam sempre próximos aos pais. As mulheres faziam um grupo para ir ao banheiro, sempre um problema a resolver. A *vineria* não tinha banheiro. A rua de trás, escura e cheia de árvores era uma opção viável, outra possibilidade eram as duas pizzarias existentes há duas quadras dali. Certa noite acompanhei-as. Entramos na primeira e não suportamos: o estado do banheiro era lastimável, sem descarga, o odor e o visual eram impressionantes. Desistimos e fomos na segunda, esta sim com um banheiro em condições de uso. O retorno do intervalo era demorado mas raras vezes Gustavo, ou outro diretor da comparsa, utilizavam-se do microfone para chamar os componentes para o reinício.

Os vizinhos aceitavam a presença de Sinfonía ensaiando na rua. Numa casa acima, pareciam não gostar: suas janelas seriam os melhores “camorotes” para ver os ensaios mas, estavam permanentemente fechadas, ninguém da família moradora participava ou assistia aos ensaios. Certa noite, próxima as janelas da casa acima, escutava o ensaio quando, subitamente, foi

encerrado para o intervalo. Da casa ressoou o volume altíssimo da televisão, decididamente não assistiam a Sinfonía de Ansina.

Os atrasos na preparação da apresentação, a consciência dos problemas a resolver, as críticas recorrentes à sua desorganização - *la desprolijidad* -, traziam tensão aos ensaios. Entretanto reagiam sempre com humor às adversidades ou decisões que deveriam ser tomadas o que acabava por reafirmar a imagem de que *“estaban siempre jodiendo”*. Certa noite, na parte final do ensaio surgiu uma discussão entre os *tambores*, os músicos e o coro, e que acabou envolvendo todo o público. O baixista Washington perguntava se haveria ensaio no dia seguinte, um domingo. Debatiam entre si, cada um dava seu palpite: uns queriam descansar outros viam os atrasos e queriam ensaiar. Gustavo queria ensaio, Palo não. Enfadado com a discussão que não acabava, Gustavo querendo finalizá-la afirmou: *“Yo vengo”*. Palo imediatamente respondeu: *“como no vas a venir? Si vivís acá?”*. Explodiram gargalhadas. Palo entrou na casa encerrando a discussão e Gustavo, vencido pelo riso geral, não disse mais nada.

Quando acabavam os ensaios muita gente ainda permanecia na casa, geralmente os mais chegados mas, eventualmente, amigos que há muito tempo não apareciam ou vizinhos que circunstancialmente passavam por ali. Alguns, retornando do trabalho tarde da noite, paravam rapidamente por ali, tomavam um trago de vinho, fumavam, conversavam, davam algumas risadas, trocavam notícias e iam para suas casas. Misturavam brincadeiras, *jodas*, com assuntos sérios. Falavam sobre a montagem da performance ou sobre a pintura dos tambores. O verão de temperatura agradável, incitava a maior circulação de pessoas nas ruas.

Na saída do ensaio, a saudação corriqueira de despedida: *“que termines bien!”*. No dia seguinte saudava-se perguntando: *“como pasaste?”*. A noite não terminava com o final do ensaio, ainda iriam acontecer outras coisas até o reencontro no dia seguinte. Grupos formavam-se para irem embora caminhando pela Isla de Flores, eram aqueles que moravam para os lados do bairro *Sur* e seguíamos comentando os acontecimentos da noite.

La Sub-20 - os adolescentes de Ansina

Os adolescentes que tocavam tambor eram conhecidos como os *“chiquilines de Ansina”*, encontravam-se na casa de Gustavo, em outras residências, ruas e esquinas do bairro Palermo, na cancha de basquete e nos bares. Muitos eram filhos de amigos dos irmãos Oviedo, *gente del barrio* - Sur ou Palermo, parentes próximos ou longínquos. Os adolescentes tocavam desde crianças, muitos contavam que seus primeiros presentes eram pequeninos tambores que recebiam quando tinham de 3 a 5 anos de idade e já saíam *“adelante de la cuerda”*. Estes rapazes - em sua maioria nascidos na década de 80 e, portanto, já não moradores do *barrio Ansina* como seus pais e parentes - absorveram e interiorizaram o acervo de conhecimentos que constitui o mundo do candombe e, em seus novos espaços de moradia, foram socializados dentro dele através de um

sólido aprendizado cognoscitivo e emocional.

Contemporaneamente, estes rapazes, vizinhos (lembro que muitos “de Ansina” retornaram ao bairro Palermo) e parentes, formavam uma forte rede social que se autodenominava e era reconhecida como “*los chiquelines de la sub-20*”. Este nome teria surgido há poucos anos; passaram a ser assim chamados pelos adultos



Im. 68

- *los mayores* - devido ao sucesso de uma seleção uruguaia de futebol que disputou a final do Mundial Sub-20. Na época os *chiquilines* tinham seus 12 ou 15 anos.

La sub-20 rede social, quando a conheci, já estava assim identificada há dois anos. Eu mesmo estive frente a ela sem saber: em 1999, quando participei de alguns ensaios de Sinfonia no Mundo Afro, um grupo de rapazes pediu-me uma foto. Em 2000, já em trabalho de campo intensivo, Marito lembrava da foto que eu havia feito e esclarecia: “*allí estaba fotografando la sub-20*”. Minha relação com eles foi intensa, logo pediram meu endereço e muitas visitas recebi em minha casa. Nas tardes, conversávamos e comíamos biscoitos de chocolate com café. Construí uma relação muito afetuosa com eles e, ainda hoje, mais de um ano depois, quando escuto na vizinhança um assobio, imediatamente me lembro dos *chiquilines*, que já da esquina vinham avisando sua chegada.

De rede social, *la sub-20* passou a significar “*una banda de tambores*”. Nico, *jefe de cuerdas de la sub-20*, contava: um certo dia tiveram vontade de *salir con los tambores*. Reclamavam que muitas vezes “*no salían los tambores de Ansina ... los mayores no salían pero los chiquilines tenían ganas de salir*”. Pediram emprestado os tambores para Gustavo e “*la sub-20 salió*” por Isla de Flores até Salto.



Im. 69

As vezes que os vi *saliren* era época de carnaval, período que os *tambores de Ansina* estavam “inativos”, pois toda a atenção estava voltada para a preparação da comparsa Sinfonia de Ansina. *La sub-20* desfilava com cerca de 17 ou

20 rapazes que saíram da casa de Gustavo rumo ao bairro *Sur*. Eles já haviam *salido con los tambores* há dois ou três meses atrás e anunciavam que iriam retornar a *salir*. Na época de carnaval, em 2000, decidiram por sair em um domingo, dia que *Sinfonía de Ansina* não ensaiava em frente à casa. A presença de Rafael Devos em Montevideo coincidiu com a primeira *salida de la sub-20* e, com sua ajuda, consegui belas imagens da “saída” e dos *chiquelines*.

Os jovens começaram a se reunir na frente da casa de Gustavo a partir das cinco da tarde, quando parou de chover torrencialmente naquele domingo. Serrana, filha de Gustavo e vedete da *Comparsa Sinfonía de Ansina*, atendia ao pedido de Martin e trançava todo o seu cabelo. Um trabalho de quase duas horas.

Neste ínterim, os meninos iam chegando, perguntavam se *iban a salir*, avisavam que iam “ali e já voltavam”. Uns não queriam *salir*, outros incentivavam os desistentes. Quando cheguei confirmaram que *iban a salir*, depois Marito disse-me que não: “*no tenían ganas*”. Nico, *jefe de cuerdas* confirmava: *no iban a salir*. Já me preparava para ir ver os tambores de *La Dominguera* quando, de um intante para outro, decidiram: *iban a salir*. Um dos *mayores* foi quem chamou-os a atenção: “*ya son las ocho ... si van a salir salgan ahora ... ya es tarde*”. Rapidamente concordaram, entraram na casa, pediram emprestados os tambores para Gustavo, fizeram o fogo para *templalos* e em 20 minutos estavam prontos *para salir*.

Gustavo conferia a armação da corda mas quem a comandou - e, portanto, foi o *jefe de cuerdas* - foi Nico. Gustavo, Palo, alguns *mayores* e *chiquilines* acompanharam os tambores por Isla de Flores. Muita pouca gente acompanhava a *salida de la sub-20*. Era algo não esperado, em tempo de ensaios de carnaval não saíam os *Tambores de Ansina*. No percurso, encontraram



Imgs. 70



Im. 71

jovens amigos e surpresos vizinhos que abriam portas e janelas para vê-los passar.

Quando partiram, Gustavo seguiu sua observação, atento ao toque dos rapazes: passos para frente mas tronco voltado para escutar e olhar melhor a performance dos jovens percussionistas.

Na parada de Salto a forte sociabilidade era a tônica de sempre. O caráter interacional deste momento é comum em todas as paradas de desfiles de tambor, em qualquer bairro da cidade. A solista Linda contava sobre o ensaio da *Comparsa Yambo Kenia* que havia assistido na noite anterior. Segundo ela havia estado tão aprazível que foi embora apenas quando terminou: às sete da manhã. Seu

irmão - também criado em Ansina e reconhecido *tambor repique* entre *la gente del candombe* era um dos *tambores acompañantes* de *Yambo* no *Teatro de Verano* e, por isso, frequentava esta comparsa sempre que não estava ensaiando com Sinfonía. Havia ido ao ensaio com sua filha Jenifer, na época com 5 anos, que teria lhe dito ao escutar os tambores de *Yambo*: “*mamá! como tocan mal!*”. Havia um certo orgulho em contar isso: a filha, criança, já aprendia a reconhecer e qualificar os toques de tambor. A solista e a filha sempre participavam dos *Tambores de Ansina* e, com *la sub-20* não estava sendo diferente, a identidade de ser *gente de Ansina* concordava com a identificação afetiva com a comparsa Sinfonía de Ansina e seus Tambores; bailavam em frente a eles, a mãe e as amigas sempre incentivando a filha a dançar entre os adultos.

Quem também dançava em frente à corda era Pila, bailarina de Sinfonía, sobre sua performance todos concordavam: “*bailaba divino*”. Acompanhada de suas filhas de 11 e 13 anos, conversávamos sobre a entrevista que queria fazer com ela e, disponível, convidava-me para ir à sua casa. Sabendo de meu interesse em conversar com ela, a partir de então, a cada encontro, contava-me um pouco de sua vida, os lugares por onde havia vivido, sua ligação com

o candombe e suas dificuldades na vida.

A parada de quase 30 minutos na esquina da rua Salto dava sinais que iria terminar. Os *Tambores* agrupavam-se em torno ao fogo para buscar seus tambores. Um debate entre eles se estabeleceu: uns queriam voltar para a casa de Gustavo, ou seja, fazer o trajeto reduzido: casa-Salto-casa mas, a maioria decidiu pelo percurso completo. Foi o *jefe de cuerdas* quem decidiu, em última instância, que iriam até a *Plaza Yaguarón*.

Os adultos que acompanhavam a corda - conhecedores da cultura do Tambores de candombe - reconheciam as sonoridades, os distintos toques de tambor de cada corda e afirmavam enfaticamente: “*la sub-20 toca como Ansina*”, os *chiquilines* executavam fielmente o seu *toque de tambor*.

Em desfile, os *chiquelines* atuavam como os *Tambores de Ansina*: as mesmas paradas, os mesmo locais para *templar* os tambores, as mesmas pessoas que os acompanhavam, as saudações aos amigos de Ansina, a “ocupação” da casa de Pepe na praça. Assim como “Ansina”, durante o percurso fizeram trocas de *tambores* - alguns passaram seus tambores para *los mayores* que os acompanhavam e os retomaram mais adiante. Tocar do início ao fim era motivo de orgulho mas, se o *tambor* cansasse, melhor seria que saísse e deixasse outro tocar do que permanecer e “*tocar mal, sin fuerza*”. Quando retornaram, passaram pela frente de Ansina e pararam por breves momentos, voltando-se para as ruínas. Esta seria uma antiga homenagem feita pelos *Tambores de Ansina* ao *barrio* e que *la sub-20* recuperava naquele momento. A maioria entre eles não chegaramhabitá-lo pois nasceram após a desapropriação dos apartamentos do *barrio Ansina*.

Quando chegaram à casa de Gustavo, após quase quatro horas de desfile, finalizaram os Tambores como *los mayores*, no lugar de sempre. A bailarina Jacque, da comparsa Sinfonía de Ansina, mesmo não tendo participado desta *salida*, passava por ali e reuniu-se ao grupo neste momento final - quando formam um roda e as mulheres entram no círculo para bailar candombe. Poderia ter sido “intimada” se não se dispusesse a ir livremente, isso dificilmente acontecia com os *Tambores de Ansina* mas ali, com a corda de *chiquelines*, as jovens adolescentes que os acompanhavam mostraram-se tímidas e só vieram para a roda após insistência dos rapazes. Rafael Devos fez excelentes fotografias apesar da péssima iluminação na rua que prejudicava o trabalho. Os *chiquelines* dirigiram algumas cenas a serem fotografadas. Após a *salida*, um dos



Im. 72

rapazes chamava a nossa atenção:

- *quieren una buena foto? Mirá* - apontava para o sangue da sua própria mão para logo mostrar a do amigo Marito, que entusiasmou-se com este comentário:

- *ahí si ... hablaste todo!*, mostrava orgulhosamente sua mão ensanguentada:

- *toqué con fuerza!*

Infelizmente a foto ficou péssima.

La sub-20 saiu com os Tambores em desfile por cinco vezes na época de carnaval. Logo depois, em março, o chefe de cordas Nico mudou-se de Montevideo, para uma cidade do interior: iria jogar futebol em um clube que pertencia à divisão B do campeonato uruguaio. Segundo *los chiquelines de la Sub-20*, era um centroavante muito bom. Depois que ele se foi nunca mais *la sub-20* saiu com os Tambores. Em maio, Nico retornou à Montevideo para lidar com alguns documentos e assim que chegou passou *allá abajo* para rever seus amigos. Contava que estava bem, morava com uma irmã, não estava recebendo salários mas tinha ajuda de custo para alimentação e transporte. Já estava jogando e, mais importante, fazendo gols. Se dizia satisfeito mas sentia falta dos amigos e dos *Tambores de Ansina*. Lá, aproximou-se de um grupo de Tambores e, embora não confirmasse explicitamente, deu a entender que já era o chefe de cordas.

La Calenda

La Calenda é uma corda de tambores formada basicamente por *chiquelines* do bairro *Sur* criados em meio ao *Tambores de Cuareim*. Encontrei-os desfilando pelas ruas deste bairro em um sábado à tarde. Eram cerca de 18 rapazes tocando tambor. Alguns rapazes de Ansina também participavam desta corda eventualmente - porque eram amigos dos rapazes “de Cuareim” e porque “*tenian ganas de tocar*”: ali estava Dario, Marito e Diego *de la sub-20*. Também Caíto - o filho mais velho de Gustavo, criado pela mãe que morava no bairro *Sur* - filiado aos *Tambores de Cuareim*.



Ims. 73

Os *Tambores de La Calenda* tinham seu ritmo singular, um determinado toque, uma forma de tocar que os identificava e diferenciava. Faziam *cortes*, ou seja, introduziam o que no Brasil chamamos breques, as paradas rítmicas dos tambores nas Escola de Samba. Além disso, faziam uma coreografia ensaiada com trocas de filas, inversões de posições entre os *tambores* da corda que desfilava. Era uma performance especial no meio da quadra. Turistas, provavelmente, filmavam o que viam. Os moradores das casas e os passantes das ruas próximas paravam para assistir o desfile dos *chiquilines*. Também gente conhecida como “o vizinho da moto”, morador da casa em frente a de Gustavo. Acompanhando os *Tambores de La Calenda*, estavam algumas meninas, eram as amigas, namoradas e primas de alguns *chiquilines* da *sub-20*. Estavam ali para ver *La Calenda*.

O *corte* é uma técnica percussiva já utilizada por outras cordas de tambores. Algumas comparsas como *Mi Morena* tornou-se conhecida por seus *cortes* durante os desfiles de *llamadas*. A corda de tambores de *Yambo Kenia* no *Teatro de Verano* também apresentou sua performance com *cortes*, arrancando aplausos da platéia. Os Tambores de Ansina, por sua vez, não os utilizavam. Quando perguntados porquê ou o que eles pensavam desta técnica, balançavam os ombros indiferentes com um ar de descaso, sinalizando que tal fato não era importante para eles. Confirmavam ser este um artifício introduzido recentemente mas que a eles não agradava: isto não era tradicional no candombe.

Tumulto

Os ensaios da comparsa Sinfonía de Ansina seguiam todas as noites, exceção aos domingos, quando descansavam desta rotina. Certa noite estava com os *chiquilines* na esquina de cima, era intervalo do ensaio. De repente começamos a ouvir gritos e logo vimos um imenso tumulto vindo dos lados do clube de basquete, localizado na Emilio Frugoni, rua perpendicular à Isla de Flores, acima da casa de Gustavo. Era uma briga entre rapazes que participavam de um jogo naquela cancha.

Primeiro passou por nós um rapaz correndo, seguido por um policial que pretendia detê-lo tão logo o alcançasse. Espalhofatosamente, atrás dos dois, talvez uma centena de pessoas correndo em meio à rua: uns perseguiam o fujão, outros fugiam do próprio tumulto. Quando passaram pela esquina de cima entraram Isla de Flores, afastando-se do ensaio. Foi nesta hora que o fujão distanciou-se do policial, a rua em aclave tornara-se um obstáculo fatal para o perseguidor fora de forma.

O tumulto passou barulhento pela esquina enquanto os participantes do ensaio observavam. Gustavo chamou os *chiquilines* para voltarem à casa, não queria ninguém envolvido na confusão. Na casa restaram as brincadeiras e risadas quando imitaram o policial gordo e desajeitado perseguindo o jovem rapaz. Ainda mais quando, minutos depois, ele retornou

cabisbaixo, cansado, sozinho e derrotado rumo à quadra de basquete.

Dame 20 pesos

No início de janeiro os ensaios de Sinfonía de Ansina já aconteciam em frente à casa de Gustavo. Era ainda cedo e pequenos grupos mutantes conversavam antes de iniciar os trabalhos. Percebia uma mudança de comportamento *de la gente* comigo, pareciam-me mais próximos, começávamos a quebrar as desconfianças entre nós, e eu superava as dificuldades de comunicação com *la gente*. As três pequenas incursões em campo, durante dois anos, não tiveram a força interativa daqueles 15 primeiros dias de convívio contínuo e diário.

Menos com aquele *chiquilin*, um rapaz que não era *sub-20* mas por vezes passava pela casa para conversar com os jovens conhecidos. Eventualmente ele frequentava os ensaios ou participava das *salidas de tambor*, não mais que uma ou duas vezes o vi na casa.

Sentada no meio fio da calçada em frente, todos aguardávamos o início do ensaio. Eu já havia feito fotos da casa e *de la gente*. Este *chiquilin* sempre se mostrava hostil à minha presença no grupo e estranhei quando veio sentar-se ao meu lado.

- *Me vas a pagar por la foto que me vas a sacar?*

Disse-lhe que não. Se caso a fizesse, antes iria pedir-lhe permissão para fazê-las e usá-las, mas não iria pagar-lhes por isso. Ele parecia não me escutar:

- *Dame 20 pesos!*

Disse-lhe que não. Explicava-lhe que só participaria do meu trabalho quem quisesse não tinha como pagar e também não queria fazer isso. Ele insistiu:

- *Prestame 20 pesos*

Tentava conversar, falar do meu trabalho, da autorização dos donos da comparsa, Gustavo e Palo, para observar o trabalho de Sinfonía. Ele não me escutava e pela terceira vez disse:

- *Dame 20 pesos*

Não havia comunicação entre nós: ele a me pedir o que queria - e talvez necessitasse do dinheiro - , e eu sem atendê-lo. Eu a querer observar e ficar com *la gente* e ele sem me escutar, mostrando hostilidade e intolerância a minha presença. Ficamos em silêncio, não criamos condições de diálogo. O *escobero* Pedro aproximou-se de nós e o *chiquilin*, imediatamente, levantou-se para ir embora. Perspicaz, Pedro perguntou-me se estava tudo bem. Percebi que não era uma pergunta ocasional, não era apenas eu que os observava, eles também sempre estavam me observando. Não resisti a uma queixa:

- *Que pasa com ese chiquilin? Parece no me suportar!*

- *Es un chiquilin ... no sabe nada de nada ... vení, quedate com nosotros los mayores ... quiero que te sientas bien....*

E assim levou-me para outra roda de conversa, ali conheci o marinheiro que sempre

estava nos ensaios e Mário, um simpático e receptivo corista de Sinfonia de Ansina.

Manguear

A prática de *manguear* é corrente em Montevideo. Muitos dizem que é um fenômeno recente dos últimos vinte anos, decorrente do agravamento da crise econômica e social uruguaia. *Manguear* é pedir algo, geralmente pequenos bens, para outra pessoa em benefício próprio. As referências negativas a esta prática a definem como “pedir dinheiro sem fazer nada”, trazendo a idéia da obtenção indevida, imerecida, de algo. O *manguear* exclui o interpelado que não compartilhará do proveito daquilo que foi solicitado.

Manguear é um *lunfardo*, uma gíria, portanto, ainda não se encontra sob a forma da escrita. *Manguear* é conjugado apenas em alguns tempos verbais e aqui me atrevo a grafar algumas inflexões do verbo; expressões usuais tais como “Fulano *me está mangueando* cigarros”, “Fulano *me mangueó* 20 pesos”. No Rio Grande do Sul, esta prática é chamada de achaque - embora esta seja uma palavra que signifique “um crime de extorsão”, o ato de constranger alguém com o intento de obter para si indevida vantagem econômica. A gíria brasileira “filar” ou “morder” parece traduzir melhor esta situação de interpelamento que caracteriza a expressão *manguear*, corrente entre os uruguaios e *la gente de Ansina*. Na cidade de Salvador, Bahia, usam a expressão “queixar” para designar esta prática social entre amigos - o que não exclui a possibilidade de envolver pessoas desconhecidas. *Manguear* é uma prática amistosa mesmo que muitas vezes se mostre abusiva e intimidatória quando beneficia apenas o sujeito interpelador.

“Emprestar” era uma expressão muitas vezes usada no ato de *manguear* - “*prestame 20 pesos*” -, um emprestar que não envolveria retorno, o emprestar entre aspas, pois seria na verdade dado. Caminhando na rua, pessoas abordavam para pedir *monedas* ou *pesos*, geralmente baixas quantias. Este era o esmolar, o “pedir”, onde o interpelador apresentava sua condição de miséria estampada. O *manguear* é outra coisa, envolve uma ousadia do interpelante, muitas vezes o desejo do “imerecido”, daquilo que “não fez por merecer”. Abordagens típicas da prática do *manguear* eram “*dame 20 pesos?*” ou os usuais “*dáme un cigarro*”. *Manguear* cigarros avulsos, sem dúvida, era a demanda mais freqüente.

Crianças mangueaban 2 pesos. Quando iniciei minha relação com Ansina, freqüentando os ensaios em janeiro e fevereiro de 2000, todas as noites *me mangueaban*. Muitas vezes numa mesma noite, *mangueaban* água [para as crianças ou *chiquilines*], *2 pesos* [sem maiores especificações], “*para el vino*” [20 pesos], cigarros avulsos, *milanesa al pan*, refrigerantes [com a indicação de uma marca local “cola” de 2 litros mais barata que uma coca-cola], sidras, *caramelos*, 10 pesos [para o cartão telefônico], a passagem do ônibus, ou mesmo “*para el taxi*”. A partir de 50 pesos, para os domínios da casa, era bastante dinheiro e já era um pedido abusivo facilmente negado pelo interpelado. Um dos *tambores* de Ansina dizia em conversa privada: “*allá*

*abajo 10 pesos es mucho ... es mucho*⁷⁰. Na época, *manguear 2 pesos* era “filar 50 centavos”; *manguear 50 pesos*, era o equivalente a um pouco mais de 10 reais. Certa noite, depois do ensaio, formou-se um grupo de homens e mulheres para tomar vinho na calçada da casa. Um deles me chamou em particular para *manguear 80 pesos*, nesta altura já sabia o que dizer, apenas: “*no me jodas*”. Cortava o assunto, sem maiores explicações do porque não. Certa vez, encontrei os *chiquelines* na Praça *Yaguarón* e, enquanto conversávamos, chegaram conhecidos de *Cuareim*. Os meninos da *sub-20* apresentaram-me como uma brasileira que estava escrevendo sobre Ansina. Ato contínuo um deles me disse: “*tenés una moneda?*”, lhe disse que não, enquanto completava: “*pero tengo cigarros, querés?*”, aceitaram. Quando contava para os da casa esse tipo de situação, eles diziam-me para não ceder ao *manguear*; eu não deveria atender a qualquer pedido.

Em frente aos clubes noturnos, algumas vezes encontrei *chiquilines* conhecidos que queriam entrar mas não tinham o dinheiro para o ingresso. Permaneciam nas proximidades para *manguear* de algum conhecido que chegasse. Outra possibilidade - se fossem *habitués* do bar, como frequentemente acontecia no *La Bodeguita* - era *manguear* a liberação da entrada, sem pagamento; isto já demandava mais paciência pois, geralmente, envolvia longa espera. As *salidas de tambor* também se constituíam em espaço permissivo ao *manguear*: para água, vinho, cerveja e todas aquelas outras coisas. Quando terminavam os *Tambores*, entre aqueles que ficavam em frente a casa por algum tempo, alguns eram interpelados, de forma amistosa mas direta, para pagarem vinho ou cerveja. Nos tablados, o *manguear* também estava presente: a bailarina pedia 10 pesos para um *chorizo* para a filha, assim como um *chiquilin* e um *tambor* também.

A prática do *manguear*, entre o grupo, chegava a extremos. Certa noite encontrei em *La Bodeguita* um grupo de seis homens vindo de *allá abajo*. Um deles, antes mesmo de nos cumprimentarmos, *me mangueó* um cigarro. Logo depois, outro deles se aproximou e disse: “*estoy con sed y no tengo plata*”. Ofereci-lhe *un trago*, estendendo meu copo de vinho. Ele aceitou dizendo: “*y después de este trago?*”. Sua intenção era tomar cerveja aquela noite. Na sequência, o terceiro deles aproximou-se para *manguear 50 pesos*, ao receber a negativa, retrucou: “*no te enojas conmigo*”. Finalmente, a quarta interpelação foi a derradeira: “*20 pesos para comprar un vino*”, na rua, antes de voltar para *allá abajo*. Por vezes, cedia aos apelos, outras não. Esta, foi uma noite de negativas que não provocaram rupturas fortes entre nós, ao contrário, penso que foi construindo nossa relação. Outra noite, no *La Bodeguita*, um conhecido do meio do candombe, que não era de Ansina, *me mangueó 50 pesos*, frente a minha recusa, insistiu com 20 e depois 10 pesos e mesmo assim nada conseguiu; depois, *mangueó* para outra conhecida, explicando que queria pagar o que devia no bar para poder consumir mais, “*para seguir tomando*”.

Algumas noites, afoitos para incrementar a festa, geralmente próximo ao fim de semana, várias vezes *mangueaban* de 50 pesos para cima. Eles comentavam sobre sair à noite para os

⁷⁰ Dez pesos era menos que um dólar (comprado a 13 pesos): uma *hamburguesa* ou um *chorizo*, uma carteira pequena com dez cigarros, quase um litro de vinho (que custava 12), uma passagem de ônibus, um cartão telefônico.

bares: “*tenés que tener para el arranque...*”, tinham a consciência da dificuldade de “sair” e não ter dinheiro para nada, nem para o transporte, nem para *tomar*, comer ou *disfrutar*. Sair de casa nestas condições poderia gerar, basicamente, duas situações: encontravam pessoas amigas que compartilhavam a bebida, etc, ou teriam que *manguear* com pessoas conhecidas e, muitas vezes, não tão amigas.

O *manguear* as vezes podia ser acompanhado de verdadeiros “dramas” que explicavam os motivos de tal pedido. Um dos *chiquilines* da *sub-20 me mangueó 30 pesos* porque precisava ir na casa da namorada que vivia em um bairro afastado, ela havia lhe telefonado e dito que estava grávida, precisavam conversar mas ele não tinha dinheiro para ir até lá. Senti-me constrangida por não ajudá-lo mas seguia com firme propósito de não ceder a todos os apelos. Outro dia, perguntei-lhe se havia conseguido ir ver a namorada e ele me respondeu que não, cortando o assunto. Nunca mais ouvi nenhuma referência a este fato ou a situações desencadeadas por ele.

Muitas vezes, o *manguear* só se concretizava porque o interpelado não havia tomado a atitude primeira de oferecer. Era uma resposta ao compartilhar que não aconteceu. Inicialmente, a bailarina sempre *me mangueaba* cigarros, era conversarmos por um momento e ela logo me fazia o pedido. Demorei para compreender a situação e formular uma nova lógica: eu sabia que ela fumava; eu também fumava; raramente ela tinha cigarros; eu geralmente tinha cigarros. Passei então a convidá-la, tomando um para mim e oferecendo outro cigarro para ela. Nunca mais a bailarina *me mangueó* cigarros. Por isso talvez a situação de constrangimento do interpelado: ele é lembrado, pelo interpelador, sobre algo que ele tem e o outro deseja. Assim também os meninos da *sub-20* só *me mangueabam* se eu não oferecia: cigarros, água, *caramelos*.

A prática do *manguear* portanto, geralmente, envolvia intimidações ou constrangimentos ao interpelado porque ele potencialmente tinha condições de satisfazer os desejos do interpelador. Negar o que foi pedido criava uma situação de constrangimento àquele que negou o que poderia dar. Como negar “água para as crianças” ou comida para aqueles que iriam tocar os tambores por quase 4 horas? Mas o pedir com “cara de pau”, sem constrangimento incluía, por exemplo, inúmeros desejos, como “*cuando me vas a llevar para Brasil ... una semana?*”. O interpelado era surpreendido com a ousadia do interpelante. Muitas vezes sabiam que não lograriam, estavam *jodiendo*, brincando mas sinalizando seu interesse. Mas a falta de constrangimento aparente de quem interpelava não significava que não havia um constrangimento frente a esta prática. Em Ansina, *manguear* era uma estratégia que provoca vários conflitos para o grupo.

Nas rodas de conversa na casa de Gustavo contavam histórias de fulanos, amigos ou somente conhecidos que estavam sempre *mangueando*, “nunca põe nada... chegam aqui *fuman, toman, comen y no ponen ni un sope*”. Estes estariam sempre “encostados”. Outros chegavam para *manguear* acintosamente: numa noite alguém na calçada da casa lembrou do dia que “um” chegou e lhe disse: “*tenes 100 pesos?*”... *Yo hice: Ah! que pasó! Estás loco?*”. O narrador voltava ao presente, na calçada de Gustavo e olhava o efeito da história: todos concordavam com o acinte

e passavam a fazer troça do sujeito que *mangueó*, sua “cara de pau” e o absurdo do pedido imerecido. Estavam *jodiendo* com o sujeito e a situação. Outras vezes expressaram seu conflito com o *manguear* quando recordaram uma situação passada em conjunto. Um grupo saiu da casa para uma festa de aniversário de um *tambor* de Ansina. Um do grupo teria *mangueado* 30 pesos ao aniversariante o que fez com que o grupo de Ansina se sentisse constrangido, pois na festa “tinha tudo” e ele ainda teria “filado” dinheiro para o dono da casa. Este foi um acontecimento que avivou as diferenças internas entre o grupo.

Manguear envolvia interações que estabeleciam conflitos ou não entre as pessoas. Um dos rapazes do grupo sempre *me mangueaba* cigarros, absolutamente sempre, bastava que tivesse vontade de fumar ou visse alguém fumando. Ele era conhecido por isso mas, ao mesmo tempo, lembravam que nas raríssimas vezes que tinha cigarro, fazia questão de oferecer a todos. Vi esta situação se desenrolando algumas vezes, era mesmo assim: ele tratava de oferecer cigarros a todos o que fazia com que meia hora depois estivesse sem cigarros e tivesse que retornar a *manguear* por eles. Este parecia ser o comportamento ideal para o grupo: quando não tinham, *mangueaban*; quando tinham, compartilhavam.

Manguear era referido pelos “outros” - os conhecidos que criticavam a comparsa e mais que nada o “sistema” de *allá abajo* - como uma prática recorrente neste local. Nos ensaios das outras comparsas - diziam aqueles que frequentaram Ansina mas transitavam socialmente em outras comparsas - o *manguear* não seria uma prática tão intensa, até porque “*toman mucho menos*”. Tive a oportunidade de me reunir com a “diretoria” de *Mi Morena*, em uma *parrillada* próxima a onde ensaiavam; sentados ao redor de uma mesa repleta de cervejas, no final da noite todos dividiram a conta equitativamente.

Se *manguear* geralmente excluía o interpelado, não necessariamente significava benefício próprio do interpelador, existiam situações que envolviam o benefício de várias pessoas e a definição de um proveito pessoal ou coletivo mostrava suas fronteiras tênues. Após o carnaval, certa tarde ensolarada de inverno, estávamos na calçada quando um caminhão de lenha veio fazer uma entrega na casa em frente. Palo logo gritou com sua poderosa voz: “*eh! mirá que nos quedamos sin leña*”, ao que receberam uma resposta que fez todos rirem, certamente *una joda*. Ao terminarem de descarregar a encomenda e já dando partida no caminhão, gritaram “*eh!*” enquanto jogavam alguns pedaços de lenhas no chão. Os *chiquilines* da casa correram para pegá-los em meio a gritos de agradecimento bradados da rua para os rapazes que acenavam de cima do caminhão. Palo então esclarecia: “*ellos siempre dejan uno que otro pedazo de leña para la casa*”; eram velhos conhecidos. O *manguear* renderia um usufruto coletivo.

Durante os meses de ensaio, passava as noites circulando pela rua entre *la gente* que assistia. Sentava-me na calçada, conversava com os *chiquilines* tomando água com gás e, nesta época, os *mayores me mangueaban* para o vinho. Quando terminou o carnaval e a casa entrou no ritmo das *salidas de tambor* nos domingos e a sociabilidade diária de fim-de-tarde, passei a ter

mais contato com os homens adultos que circulavam pela casa. Eles não tomavam água como os *chiquilines*, tomavam vinho. No início *me magueaban* porque não *compartíamos* o vinho, a partir do momento que isso passou a acontecer, ensinaram-me que isso era a “*colecta para el vino*”. Quando o interpelado compartilhava do bem solicitado estava inviabilizada a prática do *maguear*, torna-se *colectar*. Quando aproximou-se o carnaval *hacian una coleta* para o material de carnaval da comparsa Sinfonía de Ansina: super-cola para fixar as lantejoulas em um biquini de bailarina ou para comprar meias de *nylon* que faltaram.

Em Ansina, o *maguear* buscava o benefício próprio do interpelante mas, este proveito pessoal era compartilhado com o coletivo. A água para as crianças, o cartão telefônico, eram demandas individuais que afetavam o grupo que vivia compartilhando o que tinha. O vinho, o cigarro, não serviam a um indivíduo apenas, mas ao grupo que conjuntamente, direta ou indiretamente iria *disfrutalo*. O *maguear* quando praticado com o de fora, os estrangeiros ao meio da casa, assumia outra conotação para o grupo, significação esta que nem sempre expressavam conscientemente: era o *cobrar*.

O *maguear*, o *cobrar* e o *colectar/compartir*, eram as estratégias econômicas do grupo que convivia na casa de Gustavo, formavam o “sistema econômico da casa”.

Dia de Iemanjá

Faltando duas semanas para *la primera rueda* - a primeira apresentação eliminatória no *Teatro de Verano* -, o ensaio de Sinfonía de Ansina trouxe novidades. O coreógrafo e o diretor musical discutiam sobre a coreografia do coro na primeira canção, o *tema afro*. Ao abrirem-se as cortinas, soariam os tambores e o coro estaria em círculo - escondendo um *bailarín* e uma bailarina no seu interior - no meio do palco, de braços levantados, tremulando as mãos ao ritmo dos tambores. Aos poucos abriam a roda, caminhando de costas para posicionarem-se ao fundo do palco, posição que lhes caberia até o final da performance.

Os quinze coristas presentes no ensaio pareciam gostar da proposta coreográfica mas logo passaram a rir com as brincadeiras de Palo. Ele, com seu portentoso timbre, cantava *fuerte, selvaje*, com o coro nas performances de palco, além de compor a corda de tambores neste quadro musical específico). Palo *jodía* levantando os braços e tremulando-os exageradamente, imitando um *gay*.

- *eso és cosa de trolo ... así no puedo ... así me voy a tocar el tambor*

De fato afastou-se e não retornou para ensaiar aquela canção. Era o tempo que precisava para tomar um trago de vinho e entrar na casa para depois retornar ao ensaio. O *gramillero* corista foi outro que não gostou, expressou seu descontentamento sem *joder*. Saiu da roda e sentou-se no meio fio da calçada em frente à casa:

- *así no voy a cantar ...*

- *asi como? Que pasó?*
- *No lo viste? Las manos?* [exagera o gesto imitando trejeitos gays] ... *Eso no es cosa de comparsa!*

Ficou por ali tomando seu vinho na calçada e não retornou ao ensaio; só voltaria a ensaiar no coro dois dias depois. Urbano aproveitava a parada do ensaio por breves momentos e, com a tinta dos tambores, marcava no asfalto um palco imaginário.

Dos solistas de Sinfonía de Ansina, Álvaro *Apagón*, era o mais desenvolvido com o microfone nas mãos, sinal da sua profissionalização. Na época, era vocalista de uma banda de *reggae* mas que transitava pelo *pop*, *rock*, enfim, cruzando ritmos como *candombe* e *funk*. Quando *Apagón* terminou de cantar, Palo, já de volta ao coro, gritava-lhe apontando a marca de tinta no chão: “*ahí te caiste en la fosa ... te saliste del escenario*”. Todos se descontraíam com as brincadeiras de Palo.

A partir do riscado no chão, Urbano orientava o posicionamento dos solistas e do coro, prevendo os espaços que teriam disponíveis no palco do teatro. Com a chegada do corpo de baile na segunda parte do ensaio, os solistas precisaram ser reposicionados. A bailarina Ana, esposa de Palo, ensaiava com a filha no colo, quando demonstrava cansaço vinha alguém em seu socorro e tomava-lhe a menina dos braços. Eram breves minutos porque logo a menina queria voltar ao seu colo. O técnico - da recém chegada mesa de som - participava a vários anos com Sinfonía de Ansina atuando no coro, em apresentações no *Teatro de Verano*, e como porta-bandeira, nos desfiles de rua.

Nesta noite, faltando duas semanas para iniciar a competição no teatro, a comparsa incorporou o último solista que necessitavam. Era Cacho, que chegou dirigindo um táxi; um cantor profissional, vocalista de bandas de *candombe* entre as quais participavam os *Tambores de Ansina*. Nesta primeira noite apenas escutou as canções ensaiadas, recebeu as letras, mas não cantou com o grupo. Faltando 14 dias para a primeira apresentação no *Teatro de Verano*, a comparsa começava a ensaiar os quadros musicais de forma sequenciada. Naquela noite também inseriram as *cortinas*, os curtos quadros percussivos que utilizam para fazer a passagem de um quadro musical a outro e dar continuidade ao espetáculo. Enquanto corria o ensaio, na calçada do outro lado da rua, sob um posto de luz, Castro e mais dois rapazes pintavam os tambores: havia chegado a tão esperada tinta dourada para finalizá-los.

Quem estava por ali era o *pedreiro*. Circulava abraçando os amigos que não via desde a última vez que havia estado em Montevideo. No dia seguinte quando lhe perguntei sobre o que tinha achado do ensaio só faltou perguntar-me “que ensaio?”. Dizia não ter prestado atenção, estava com seus amigos que não via há tempos e isso era o mais importante para ele.

Os *chiquilines* conversavam com um senhor que assistia pela primeira vez um ensaio de uma comparsa. Os rapazes logo lhe contaram sobre a existência da *sub-20*, uma “*banda de tambores*”. Venderam a este senhor, por 70 pesos, uma cópia da fita cassete que gravamos em

uma *salida de tambores de la sub-20*. Nesta noite Pampím apontava os carros atravessados em meio à rua, bloqueando o tráfego nas esquinas de baixo e de cima. Dizia orgulhoso:

- *Viste? Cerramos la calle!*

No intervalo do ensaio os *tambores acompañantes*, Gustavo, Eduardo, Pelé e Adrian, saíram de carro e logo voltaram trajando calções de banho molhados. Haviam ido até a praia, era 2 de fevereiro, Dia de Iemanjá. Em Montevideo fazem uma grande festa nesse dia. Na *rambla* são milhares e milhares de pessoas festejando à beira-mar. Perto dali, justo na altura da casa de Gustavo, encontra-se a imagem de Iemanjá e as oferendas dedicadas à ela. Depois do ensaio, segui com o grupo de mulheres para a festa. Esta foi uma das raras ocasiões que os vi envolvidos com a religião, mesmo assim de forma muito discreta.

Alguns deles cultuavam seus orixás, podia-se perceber pelas guias que traziam ao corpo ou pela crença expressada eventualmente em algum comentário. Mas, se perguntados, não falavam sobre isso. Valdés (1965:103), em sua época, chamava a atenção para a singularidade afro-uruguaia: “*Nem terreiros nem candomblés se conservaram entre os descendentes daqueles povos: o culto exterior se circunscreveu sempre às igrejas católicas*”. Atualmente, o Uruguai reencontra a religião afro com a expansão de terreiros e casas de religião, muitas delas com filhos-de-santo “feitos” por pais brasileiros.

As relações *de la gente de Ansina* com a religião afro não era explicitada diretamente, um ou outro dizia-se adepto de uma casa de religião específica ou citava um pai ou mãe de santo em particular mas tudo sempre falado sem maiores detalhes e discretamente. Quando a porta do clube *Mar de Fondo* emperrou, impedindo a entrada dos componentes para o ensaio e, para completar, disparou o alarme ensurdecedor do prédio, uma das bailarinas comentou: “*ellos tienen que llamar una mae de santo para hacer una limpieza en la casa, en el club ... ya dije a Gustavo pero él no me escucha*”. Na casa, apenas uma vez vi, sob o balcão da sala da frente, um vidro fechado com alguma coisa que parecia um doce de ambrosia dentro dele. Ao perguntar o que era deram a entender que seria um trabalho religioso mas sem nenhuma afirmação direta e definitiva.

A pintura dos tambores

A pintura dos tambores da comparsa deve ser refeita, ano a ano, para participarem das competições de rua e de palco. *Sinfonía de Ansina*, nos últimos carnavais, tem conseguido apresentar nova arte nos tambores desenhados por Pipo e pintados sob a coordenação de Tiburón, dois *tambores* de Ansina e amigos da casa.

Pintam-se tambores até o dia anterior ao *Desfile de 18 de Julio*, primeiro momento competitivo para aqueles grupos que irão participar do *Teatro de Verano*. A não participação de Sinfonía no Teatro (e consequentemente no Desfile Inaugural) em 2001, e sua preparação apenas para as *llamadas*, não alterou este trabalho, em meados de janeiro reuniram-se em frente à casa

para a pintura dos tambores. Uma nova pintura só não será feita se a comparsa não tiver dinheiro para comprar o material mas, isso dificilmente acontecia.

Na casa reuniam os tambores que participariam da comparsa Sinfonía de Ansina: alguns eram de Gustavo e já estavam ali, assim como aqueles das pessoas mais chegadas. Um por um, os *tambores* iam trazendo seus instrumentos para serem pintados. Os últimos podiam chegar ainda no dia anterior ao Desfile Inaugural, ou mesmo apenas serem pintados para o desfile de *Llamadas*. Os tambores seriam usados independentemente se ficassem prontos ou não, no primeiro desfile de Sinfonía ainda participariam alguns semi-pintados, apenas com a base branca. Em 2000 a previsão inicial era que desfilariam 60 tambores mas, nas *llamadas*, participaram cerca de 90, em sua quase totalidade pintados.

Faltando uma semana para o desfile, Pipo e Tiburón, em uma tarde de trabalho, desenharam e pintaram os primeiros quatro tambores - cada um com uma das figuras conhecidas da comparsa-candombe: *gramillero*, *mama vieja*, *escobero* e *tambor*. As pessoas que estavam na casa entusiasmaram-se com as figuras pintadas de azul e vermelho sob fundo branco, Tiburón, a cada elogio recebido, ressaltava que ainda faltava os detalhes em dourado e preto. Aguardavam a tinta que ainda não havia chegado às suas mãos.

O primeiro passo para a pintura dos tambores é a sua pintura total de branco, que serve de base para a nova arte e retira os resquícios da antiga pintura. Espalhavam os tambores nas calçadas em frente à casa e iniciavam o trabalho coletivo. Havia um grupo de três ou quatro pessoas já preparadas para o trabalho mas quem queria - e soubesse - poderia ajudar; eram chamados por Palo ou Gustavo e supervisionados por Tiburón. O trabalho de recobrir em branco, feito com pincéis, seguia lento, e na noite do terceiro dia, Couto, *tambor* de Ansina, apareceu com uma pistola de pintura de carros e um pequeno holofote e rapidamente acabaram-se os tambores por pintar. A organização do material de trabalho era singular: as tintas, pincéis, solvente e o que mais necessitavam estavam na sala da frente,



Im. 74



Im. 75

no corredor de entrada ou espalhados em meio à calçada em declive, estrategicamente colocados. Era preciso olhar para o chão quando estava-se *allá abajo*.

Após a base branca, o próximo passo foi o desenho feito à mão por Pipo, com um traço preciso, desenhava com lápis atômico. Rapidamente desenhava dezenas de tambores. Pipo era percussionista da banda de salsa “cubana” *Patakin* além de trabalhar como carteiro. Com *Sinfonía de Ansina* no Teatro apresentou-se com percussão de mão e, no desfile de *llamadas* tocou tambor *piano*. Pipo apenas desenhava, a coordenação da pintura ficava a cargo de Tiburón.



Im. 76

A partir de então os tambores passaram a receber as cores da figura desenhada. Ao iniciarem o trabalho, haviam na casa 35 tambores, dois dias depois já eram 41 pintados. Durante o dia chegavam e saíam carros trazendo e levando os instrumentos trazidos pelo seus donos para serem pintados. Palo reclamava que não havia recebido por uma pintura feita: duzentos pesos.



Im. 77



Tiburón também tinha seu trabalho com carteira assinada mas, em época de carnaval, era pintor de tambores e arquitetava a cenografia, sendo que apenas em um carnaval de *Sinfonía* não “ajudou” nestas funções. Os donos de *Sinfonía* o procuravam para que trabalhasse na comparsa e, juntamente com Pipo, criavam idéias de arte para a pintura dos tambores e os painéis da cenografia. Sempre morou no bairro Palermo, nas redondezas da rua Isla de Flores, e desde seus



Im. 78

15 anos tocava tambor nas *llamadas* e participava do carnaval das *comparsas*. Foi colega de escola de Palo e era um amigo chegado da casa. Percorreu a trajetória comum a outros filiados aos *Tambores de Ansina*: participou das *comparsas Esclavos de Nyanza, Marabunta, Sunbaé e Concierto Lubolo*. No *Teatro de Verano* trabalhava na montagem da cenografia no palco - 15 minutos antes de iniciar a apresentação - e seu desmonte, além de “*hacer las luces, cuidar de la iluminación*” do espetáculo. Desfilava nas ruas como *tambor de Ansina* tocando *chico*.

“Siempre dije ... este es el último año que salgo pero después llega el momento y voy a ir darles una mano ... no los voy a dejar tirados (...) yo nunca quise trabajar profesionalmente en otra comparsa ... los Pintos, los músicos, conseguían que yo hiciera la escenografía de Sarabanda ... pero nos quedamos acá ... podíamos ganar plata pero ... esta es la comparsa del barrio (...) en otras comparsas es completamente distinto el ambiente ... capaz que no tiene el sabor de esto. Viste aquel ensayo que vino Salinas, la banda argentina? ... en otros ensayos no lo ves, eso no se dá en otros lados, se dá solo acá .. es un placer, la gente que viene ... por ejemplo, Urbano Moraes ... quien va tener el orgullo de tener a Urbano sin pagar nada? Solo ellos Eduardo da Luz, en el 98 pasó por la casa una noche ... eran las tres de la mañana y se quedó conversando, no iba a salir con otra comparsa y se enganchó com Sinfonía ... y vino gratis el tipo ... es el numero uno haciendo las letras son vivencias que vivi acá que en otros lados no las tenés ... en los otros lados termina el ensayo cada uno va para su casa y fin acá viví experiencias que en otros lados no las vivi ... en el año que estuvimos preciosos, salimos cuartos para ir de acá a la salida del desfile no teníamos en que ir ... pararon un 137 que pasaba en la esquina y fue toda la comparsa arriba del omnibus ... imagínate pasajera del omnibus que suba toda una comparsa, las banderas, las estrellas, los tambores ... son cosas que vivís que en otros lados no las vivís...”

Tiburón mostrava-se consciente de que Sinfonía “*se viene abajo*”, a cada ano tinha maiores dificuldades para apresentar-se a nível de competir com as principais *comparsas*: “*tenés ideas ...*

si, todo bien, vamos hacerpero las cosas llegan 2 dias antes del teatro ... ahí no puedes hacer la idea que tienes". Não recebia nada por seu trabalho, o fazia por sua ligação com a comparsa do bairro Palermo e pelo que experencia junto com *la gente de Ansina*.

Chegar na casa

Chegar na casa sempre era uma incógnita, a cada dia uma surpresa. Cada dia era vivido na sua mais imprevisível possibilidade. As vezes, raramente é verdade, ninguém visitava a casa, outras vezes dezenas de pessoas estavam ali. Em um dia poderiam estar esquivos, dentro da casa, entre homens; em outro poderiam estar na porta, entre namoradas, esposas e amigas. Por vezes estavam descansando outras agitados por não terem dormido à noite ou mesmo *aburridos*, com Gustavo sentado tranquilamente à porta lixando as unhas. Alguns dias só falavam banalidades e brincadeiras, outras vezes os assuntos eram sérios. Todo tipo de notícias chegavam, boas e más, reforçando a percepção da imprevisibilidade dos acontecimentos. Cada dia a casa mostrava-se diferente. Na maioria das vezes só haviam homens mas, em outras, as mulheres estavam por ali, sentadas, conversando e participando das *jodas*. As vezes entregavam-se à Dionísio, a maioria das vezes. Outras, estavam sérios e preocupados com a comparsa ou *su gente*. Se um ou outro propunha saírem para a noite podiam receber como resposta *"es hora de trabajar ... después se comemora"*.

Quando um chegava, perguntava:

- *Y? Que pasa?*

- *Lo que puede estar pasando acá que ya no tenga pasado?*

As vezes haviam novas cadeiras na casa, como numa tarde, que ali apareceu uma cadeira com três pernas. Walter, assim que chegou, reparou no fato:

- *siempre aparece una silla nueva! ... ahora há de se arreglar la pata.*

A falta de uma perna na cadeira não inviabilizava seu uso, apenas exigia atenção de quem nela se sentasse, com cuidado era perfeitamente utilizável. No dia seguinte, a cadeira foi arrumada. A filha de Palo, Verônica - na época com 3 anos de idade -, ao sentar-se, caiu e logo pôs-se a chorar. Imediatamente Gustavo a consertou, arrancando violentamente as 3 pernas restantes. Assim, com assento e encosto, rente ao chão, fez a alegria da menina: *"pronto! es la silla de mi sobrina!"*. Nos dias seguintes, um dos *chiquelines* teve a idéia criativa de pô-la rente o meio fio da calçada; aproveitando o desnível da rua, tornava-se um assento excelente. Por muitos dias ainda permaneceu na casa, até que um dia desapareceu para sempre.

Adelantos del carnaval

No período de carnaval, algumas comparsas promoviam festas com o intuito de angariar fundos, ensaiar e divulgar seu trabalho para o carnaval. Alguns destes eventos eram chamados de

“adelantos”. Assim fez *Sarabanda*: uma festa especial com venda de ingressos a 20 pesos. Assim fez *Biafra* - em um carnaval que não competiu no teatro, desfilando apenas nas *llamadas*. As comparsas que possuíam sede, alugada ou não, organizavam suas próprias festas com maior frequência do que aquelas que não as possuíam.

A comparsa promotora do evento convidava diferentes grupos para participar: “*samba – murgas – parodistas – humoristas – Lubolos – Revistas – conjuntos tropicales*”. Funcionavam como tablados com a diferença de que, ao contrário deste, eram eventos esparsos, planejados e organizados pela própria comparsa sem interferência da DAECPU ou da prefeitura. A comparsa *Biafra* organizou um evento deste gênero e chamou de “*Antesala del Carnaval*”. Convidaram as murgas *Colombina Che* e *Curtidores de Hongos*, a orquestra tropical *Karibe Conk*, finalizando com as comparsas *Sinfonía de Ansina*, *Sarabanda*, *Yambo kenia* e, é claro, a própria comparsa *Biafra*.

Sinfonía, para participar deste evento, havia marcado com seus componentes reunirem-se às 18:30 em frente à casa mas não saíam antes das 21 horas. Enquanto o grupo formava-se, Pipo e Tiburón comandavam as pinturas dos tambores, entusiasmando os que ali estavam pela qualidade do trabalho. As “*bailarinas de Pila*”, meninas conhecidas que ela havia trazido para ser *bailarinas de relleno* apareceram e acertaram com Gustavo e Palo os detalhes de sua participação com *Sinfonía* nos desfiles de rua. Tudo muito rápido e direto. Iriam até participar da comparsa àquela noite, substituindo a falta de bailarinas no corpo de baile.

O grupo, ao entrar à noite, ia formando-se enquanto seguiam as conversas e a pintura dos tambores em meio à rua. Gustavo reclamava: porque Palo estava a pintar um pequenino tambor, velho e com partes da madeira apodrecida? “*eso no sirve para nada*”, dizia ele. Palo não respondeu e seguiu trabalhando. No outro dia, mostrava o pequeno tambor: um conhecido do bairro havia pedido que o pintasse para guardá-lo como lembrança e para usá-lo com fins decorativos.

Neste dia conheci Carlos, um rapaz que nunca havia visto na casa. Seu assunto predileto era a política local. Criticava o “*partido rosado*”: “*eso no existe, entendés?*”. Referia-se à coligação entre o *Partido Blanco* e o *Partido Colorado*, dois “inimigos históricos”, contra a esquerda uruguaia representada pelo *Partido Frente Amplio* e no qual se filiava. Como militante do candidato Arana, estava absolutamente voltado para o tema das eleições municipais em março: “*solo está Arana ... no hay otra opción*”. Revoltava-se quando falava do desemprego em Montevideo e no interior uruguaio. Esta foi uma das raras vezes que encontrei na casa alguém com filiação ou militância partidária⁷¹. A política uruguaia era assunto comentado e debatido mas, os que ali encontravam-se não possuíam comprometimento partidário. Debatiam muito os noticiários da

⁷¹ Contavam uma história de uma eleição passada, quando um candidato teria descarregado em frente a casa de Gustavo, material de construção para reformá-la. Tal cimento e areia teria ficado umas semanas parados em frente à casa e nada teria sido feito.

TV, as últimas novidades da campanha eleitoral, a crise econômica, financeira e social uruguaia, a situação diferenciada de Montevideo em relação ao interior do país, cuja economia estava baseada na produção de carne e leite. Afora os meninos da *sub-20* que trabalharam pregando cartazes para a campanha - sem envolvimento partidário mas contratados pela gráfica que fez os cartazes -, não percebi nenhum interesse mais efetivo na disputa eleitoral.

As 21 horas em ponto chegou a *bañadera* contratada para levá-los ao evento promovido por Biafra no *Club Reducto*. Gustavo gritava: “*primero los tambores*”. Assim sempre faziam para depois entrarem as esposas, namoradas, crianças, e bailarinas e acomodarem-se no pequeno e velho ônibus. A ida foi alegre e barulhenta. Estavam contentes em fazer uma apresentação, iam gritando, “batucando” e cantando descontraídos. Levavam os tambores pintados de base branca enquanto Pipo e Tiburón ficaram na casa trabalhando.

Chegando no clube apresentava-se uma “orquestra tropical”, um grupo cantando pagodes brasileiros com maracanã, cuica, tarol e repinique. *La gente de Ansina* criticava o que chamavam de “*Escola de Samba*” ou de “*Banda brasileira*”. O vocalista brasileiro desafinava do início ao fim e o público divertia-se com a “ruindade” da apresentação e não por sua excelência. Os *Tambores de Ansina* faziam caretas ao escutar o grupo, aproveitando para dizer: “*los tambores uruguayos son mejores que los brasileños ... acá hay más trabajo de tambores*”. Demarcavam sua identidade em oposição aos tambores brasileiros aproveitando-se da péssima performance que assistiam.

A apresentação de Sinfonía seguiu os moldes de uma apresentação em um tablado. Em 25 minutos apresentou quatro quadros musicais já ensaiados para a apresentação no *Teatro de Verano*. Mas, ao contrário de uma performance em um tablado, ninguém estava fantasiado, nem mesmo as bailarinas. Uma bailarina do corpo de baile reclamava, após a apresentação, de que o grupo estava incompleto e haviam mulheres que não sabiam as coreografias ensaiadas o que determinou que fizessem uma performance simplificada: “*un cuerpo de baile que baile candombe sin coreografía ...a mi no me gusta ... es aburrido*” .

Brigas de casais

Havia terminado a apresentação no *Club Reducto*. A comparsa desmontava-se e *la gente de Ansina* espalhava-se pela festa reconfigurando-se em pequenos grupos. Alguns homens encostados numa cerca observavam a continuidade do evento, um grupo formado por *chiquilines* estava animado, alguns *mayores* estavam próximos à cantina enquanto um *tambor* e sua noiva namoravam dengosamente.

As mulheres, entre elas dançarinas e coristas, estavam reunidas, sentadas em uma arquibancada de cimento. Encontrei duas delas na cantina e me convidam para *compartir* as cervejas que havíamos comprado. Ao me aproximar do grupo feminino percebi que a conversa entre elas era um acirrado debate no qual polemizavam sobre um fato ocorrido na noite passada

com uma delas. Minha presença não as fez mudar de assunto e sem nada perguntar, logo interessei-me do acontecido. O debate envolvia três pessoas: “Ela”, “Ele” e a “Amiga”. Todos os envolvidos estavam no tablado, mas apenas Ela estava presente no pequeno grupo de mulheres da arquibancada. Eis a história:

O romance entre Ela e Ele era público, todos sabiam que eram namorados. Ela tinha como Amiga uma menina que também participava da comparsa mas, na noite anterior, um acontecimento iria mudar a relação entre eles: a Amiga havia dormido com seu namorado. Detalhes da traição foram relatados: após o ensaio da comparsa formou-se um grupo que seguiu a pé pela rua Isla de Flores para retornarem às suas residências. Ela desvinculou-se do grupo na esquina que a levava para sua casa. O grupo seguiu, entre eles Ele e a Amiga. A amiga convidou-o para dormir em sua casa, já que Ele dali ainda teria que tomar um ônibus para sua residência e, no outro dia, tinha coisas a fazer no centro da cidade. O grupo testemunhou tal convite e contaram para Ela. Ele negava, dizia que “nada” havia acontecido. A Amiga não negava, ao contrário, defendia-se na posição de seduzida, apontando que “algo” havia acontecido.

Ao escutar a história me dei conta que havia percebido algo no ar quando o grupo se reunia na casa antes de irmos para o clube *Reducto*. conversas ao pé do ouvido, olhares, um clima de conflito, que na hora não sabia o que o estava motivando. Ele, sentado na calçada em frente à casa de Gustavo, parecia emburrado: ao conversar com uma das meninas, se exaltou e pude escutá-lo dizer sobre a Amiga: “*que mala* [malvada], *que mala és ella*”. A Amiga, que sempre circulava entre as meninas, naquela noite estava isolada.

Ali, na arquibancada do *Club Reducto*, Ela reclamava que está triste porque “eram amigas”, visitavam-se visitavam-se frequentemente quando teria lido que “jamais ficaria com o noivo de uma amiga”. Neste momento, uma das mulheres intrometeu-se: “eu ficaria com o noivo de outra”, disse ela completando: “desde que não fosse minha amiga”. O debate entre elas era “o que Ela deveria fazer com Ele”. Sugeriam que “nunca mais olhasse na cara”, “brigasse”, “dissesse tudo o que merecia ouvir”. Cada uma delas dava seu palpite e quando a rodada de sugestões se completou elas olharam para mim, que até então permanecia apenas escutando: “*Y vos Lili, que harías?*”. Espantada, por me retirarem da posição ilusória de mera observadora, disse: “conversaria com ele”. Silêncio entre as meninas. Uma delas exaltou-se: “não! se a mulher não faz ou diz nada, fica com a imagem de fraqueza... aqui Lili, entre nós, *los buenos son los que te hacen mal ... los malos son los mejores*”. Entre elas, a sugestão era de que Ela *pelease* com Ele; Ela deveria fazer ou dizer algo; conversar, abrir o diálogo, seria sinal de fraqueza. Todas concordavam: não se conversa sobre traição.

Isto aconteceu numa sexta-feira. Escrevi em meu diário a surpresa de ver um assunto pessoal ser debatido publicamente. Perguntava-me porque tive acesso a esta história se outras que desejava saber - assuntos as vezes não tão íntimos quanto esse - não tinha acesso. Quando perguntava só recebia respostas evasivas.

No domingo, reencontrei Ela *allá abajo*. Após os cumprimentos, perguntei-lhe: “como estás? Resolveste teus problemas?”. Ela me olhou espantada: “Que problemas?”. Fechava-se como uma ostra. Eu havia ultrapassado limites, retirei o tom de pergunta e fiz um comentário: a tinha visto muito triste da última vez e perguntava se já se sentia mais disposta. “Ah! ... sim”, me respondeu ela, cortando o assunto. Neste momento me lembrei da máxima entre o grupo: *Hay cosas que no se preguntan*. Complementaria: para determinadas pessoas e em um determinado tempo e lugar. Naquela noite talvez eu tenha sabido de toda essa história porque nada perguntei mas, acima de tudo, foi o momento que o grupo tornou público o acontecido, explicitou condutas, acionou seu código de ética. Dias depois, quando perguntei, recebi um olhar ultrajado como resposta, já não estávamos mais em um tempo-público; eu já estava querendo saber demais.

O caso entre eles ainda se estendeu por alguns meses. A amiga desapareceu de *allá abajo*, as mulheres do grupo a rechaçaram. Em uma noite de *Tambores* percebi Ela quieta e triste. Em uma das paradas, entre mulheres, Ela dizia que Ele era “uma boa pessoa mas fazia muitas coisas erradas”. Comentavam sobre Ele pois no fim de semana passado, em outros *Tambores*, havia sido agredido pelo ex-marido d’Ela. Soube, tempos depois, que haviam terminado definitivamente.

Performance em um navio cruzeiro

Numa tarde de janeiro chegou um grupo de homens à casa, entre eles *gente de Ansina*. Havia acabado de fazer uma apresentação com uma comparsa em um navio cruzeiro atracado no porto de Montevideo. Nesta época do ano, período largo de carnaval, aumentavam as ofertas de contratação para shows de comparsas. Ouvia-se comentários sobre apresentações em navios cruzeiros, em festas de congressos, em hotéis da cidade, ou mesmo apresentações de palco ou de rua em Punta del Este ou outros balneários uruguaios.

Naquela tarde, os que chegavam à casa, contavam detalhes sobre a apresentação que acabavam de realizar, informavam quem esteve presente e divertiam-se quando lembravam de determinadas situações engraçadas ou inusitadas acontecidas. Já haviam feito outras vezes este tipo de performance, estavam acostumados e pareciam não se surpreender por terem adentrado em um navio internacional.

O grupo sentou-se *en la vereda* e, após tomarem uma cerveja - sinal de que estavam com dinheiro -, o mais expansivo deles abriu a sacola plástica que trazia consigo. Para o irmão trouxera um charuto e um saquinho de chá. Para a sua família, guardanapos e quatro copos plásticos coloridos: “*uno para cada uno de mi familia*”. Para algum amigo que necessitasse ainda tinha trazido uma baqueta para tambor *chico*. Para saborearmos, sanduíches. Não eram muitos, mas cada um deu sua mordida em um pedaço. O *pedreiro* pegou seu pedaço e foi comer dentro da casa. Na volta explicava: tirava a dentadura para comer. Ele sempre falava orgulhoso da sua nova dentadura que havia lhe custado 800 pesos.

O Desfile Inaugural

Oficialmente, o carnaval montevidense inicia com o *Desfile Inaugural del Carnaval*, numa última sexta-feira de janeiro ou primeira de fevereiro, a depender do calendário escolar.

O *Desfile Inaugural* e a competição no *Teatro de Verano* são eventos independentes, competições distintas, mas que

estão estruturalmente ligadas, posto que só participam do Desfile as agremiações inscritas para competir no Teatro. Estas duas competições, criadas na década de 50, compõem o chamado “carnaval oficial” uruguaio, sob a forma de desfile de abertura (onde agremiações e *performers* estão em disputa) e como concurso em teatro. O objetivo das agremiações é sagrarem-se campeãs na rua e no palco, mas almejam e festejam a permanência entre os três primeiros grupos, classificados por categoria.

O Desfile Inaugural é um evento único, realizado na avenida *18 de Julio*, artéria central da cidade. Como primeira competição a ser disputada, envolvia os grupos das cinco categorias carnavalescas: aqueles que foram pré-selecionados para o concurso do *Teatro de Verano*. Os participantes deste desfile de rua disputavam os prêmios de melhor grupo (além de menções especiais) em cada categoria. Um mesmo corpo de jurados avaliava as murgas, comparsas, humoristas, parodistas e revistas. O desfile tinha longa duração, iniciando no final da tarde e estendendo-se até quase à 1 hora da madrugada. Era um longo percurso, mais de 15 quadras, para as agremiações desfilarem. Ao longo da avenida, o público aglomerava-se nas calçadas e a imprensa estimava a participação de 80 mil pessoas.

No carnaval 2000, das 50 agremiações participantes deste desfile, haviam 20 murgas, 8 comparsas, 6 parodistas, 5 humoristas, 4 revistas e 3 agremiações da categoria mascaradas musicais⁷². As categorias apresentaram-se em blocos, sendo as murgas e as comparsas as últimas agremiações a desfilarem. A ordem de apresentação em cada categoria seguia o critério de classificação no carnaval passado, iniciando com a primeira colocada. Portanto, Sinfonía de Ansina - por ser a última classificada entre as comparsas em 1999, foi a última a desfilarem, encerrando o desfile. Em 2001, este formato foi modificado, e as categorias desfilaram entremeadas, iniciando a primeira colocada na Categoria Murgas do carnaval passado, seguida dos primeiros classificados



Im. 79

⁷² Categoria esta que foi extinta nos carnavais seguintes.

entre as Comparsas e as outras categorias para depois, as segundas colocadas em cada categoria e assim sucessivamente. Entre *la gente* de Sinfonía de Ansina comentavam ter sido esta uma “buena” mudança, pois aqueles que iam para assistir as comparsas tinham que “esperar hasta tarde”, pois era a última categoria a desfilar.

As comparsas chamam os espectadores a bailar nos desfiles, reiterando a imagem da impossibilidade de se ficar parado frente ao toque dos tambores. No depoimento de um dueño de comparsa, encontramos a idéia de popular ligada a estas agremiações e não aos outros grupos carnavalescos:

“A mi me gusta que la gente se cruce a bailar, a pesar de que no se lo permiten. Yo los saco de sus asientos, también a las mujeres viejas, para que participen. Le hemos robado participación a la gente en los desfiles. A las murgas las veo como momias, endurecidos com tanto lujo, com tanta lentejuela que no les permiten movilidad. Los parodistas san como señoritos ingleses. Sé que con lo que dijo mis compañeros se van a sentir molestos, pero se los digo siempre. Lo que mantiene el origen verdadero de la fiesta popular son las comparsas”.(Kanela, diretor da *Agrupación Lubola Kanela y su Barakutanga. Diario El País, 30 enero 1998*).

O resultado da competição era anunciado na mesma madrugada em que terminava o desfile. Os envolvidos escutavam pela rádio o resultado e apenas alguns donos de comparsas ou outras agremiações deslocavam-se até a Prefeitura, onde eram abertos os votos. “Os de Ansina” contentavam-se em ouvir a rádio. O grau de importância dado a este evento era muito menor que para o desfile de *Llamadas* e mesmo o concurso no *Teatro de Verano*. Entre o pessoal de Sinfonía de Ansina, um certo desprezo estava associado a este desfile, “desfile de comparsas son las llamadas, ahí si somos nosotros ... no dependemos de reglas que no son las nuestras”.

Sinfonía de Ansina no Desfile Inaugural

No dia do desfile, cedo da tarde assaram carne na *parrilla* e limpavam a casa. Quando cheguei, os homens, entre vassouras e baldes de água finalizavam o serviço lavando a calçada. As cadeiras estavam no meio da rua e Gustavo, performaticamente, colocava a sua bem afastada, onde tinha plena visão da casa. *Se puso a joder con la gente*. Pegava no pé de Walter que varria a calçada: “y ese? Haciendo algo!algo va a pasar!”. Todos riam concordando enquanto jogavam a água do balde nos pés de Walter.

Em Ansina, o grau de importância dado ao Desfile Inaugural era mínimo se comparado com as *llamadas*. Em termos de premiação e visibilidade na mídia o Teatro superava qualquer das outras competições. Em termos de identificação cultural, as *llamadas* configurava-se enquanto

o evento que “fazia sentido”: “*ahí somos nosotros*”. Entretanto, o desfile era uma competição e a comparsa Sinfonía de Ansina se empenhava em fazer uma boa performance.

Sinfonía de Ansina seria a última agremiação a desfilar e às quatro da tarde a movimentação na casa e no clube ainda era pequena. Palo buscava o endereço do dono de *Biafra* e perguntava a todos:

- *quien sabe donde vive Porroski?*

Ninguém dizia nada e como eu havia ido na casa dele no dia anterior, me arrisquei:

- *yo sé ... pero solo sé irme caminando...*

- *huuummmm!!* - Palo resmungou tirando os chinelos dos pés: - *tomá! andá!*

Todos riamos da sua espirituosidade. Obviamente que sabia onde era, ele queria era o endereço, o número da casa.

Gustavo comandava as coisas na casa: os tambores, a entrega dos dominós e das alpargatas. Palo coordenava as atividades no *Club Mar de Fondo*: ali estavam as fantasias das *bailarinas de relleno*. Pelado passou pela casa, esbaforido, tomando providências para o desfile. Perguntou a Luis e a mim, que estávamos ali no meio a rua, “sem fazer nada”: “*se animan a colgar letras en el estandarte? ... voy buscar a alguien que los lleve*”. Adrian passou com sua *camioneta* mas “*iba para otros lados*”. Logo apareceria um furgão branco com um crachá “carnaval 2000” exposto no vidro frontal. Quem o dirigia dizia ser “*amigo de los de Ansina*”, esse era um carro particular que, por sua própria iniciativa, pôs a disposição da comparsa Sinfonía de Ansina para ajudá-los durante o carnaval. A licença, dada pela prefeitura e DAECPU, organizadores do evento, permitia circular com o carro até as áreas próximas ao *Desfile*, às *llamadas* e ao *Teatro de Verano*. Hugo Pata Gorda também estava por ali e decidiu ajudar, partindo conosco rumo à *oficina de Pelado*, que ao pé da letra significaria “escritório de Pelado”, *una joda por supuesto*.

Estavam fazendo as alegorias em uma peça alugada numa pensão do bairro *Sur*. Uma senhora esbravejava: “*acá no quiero gente tomando*”. As janelas abertas do quarto da frente, a porta aberta da pensão com rastros de papel vermelhos, azuis e brancos jogados ao chão, indicavam a presença de Sinfonía de Ansina. Lá estava Castro, as voltas com seu estandarte ainda por colar as letras no pano. O letreiro, feito de papel adesivo, estragava de um ano para o outro e era necessário refazê-lo.

O trabalho estava atrasado e Pelado saíra em busca de ajuda para Castro. Hugo foi-se embora, mas logo chegaria Fernando, *tambor* de Ansina, e todos trabalhamos sem parar. A sala era um caos, o material necessário para as montagens dos troféus (meias-luas e estrelas) estava ali mas faltava mão de obra. Castro nos ensinou a recortar as letras no papel *contact*, tinha que ser ao revés - lembrava que no “ano passado” haviam cortado errado e trabalharam até minutos antes de iniciar o *Desfile*. Várias estrelas e meias-luas também necessitavam de reparos e sobre o antigo papel, sujo e parcialmente rasgado, sobrepomos papéis colantes novos. No final da tarde não havia sinal de carona para voltar à casa; retornamos a pé, enquanto Luis contava-me sua

ligação com Ansina: “*siempre salía con ellos*”. Quando dizia “*siempre salía*” estava referindo-se às *llamadas*, pois nem sempre desfilava na *18 de julio*. Neste ano tinha dúvidas “*no tenía mucha ganas ... pero pasé por lo de Gustavo...*” e decidiu que iria participar. Já estava “*con el bombachudo, las medias, alpargatas y la camiseta blanca*”.

Em frente à casa, no início da noite, haviam muitas pessoas. Os tambores estavam espalhados em meio à rua e, pouco a pouco, os componentes da comparsa apareciam fantasiados. Na calçada, Miguel ainda pintava de branco, com a bomba trazida por Couto, os chapéus a serem usados. Para o desfile, não conseguiram apresentar-se com os chapéus finalizados: faltaram a pintura vermelha e azul



Im. 80

e as “franjas” na aba. Os tambores, por sua vez, foram em sua quase totalidade, pintados. A corda de tambores estaria vestindo camisetas brancas, não desfilariam com dominó porque também não ficaram prontos. O *bombachín* era cinza, cor que não pertencia à comparsa mas, explicavam, era o tecido que haviam conseguido.

No clube, Palo comandava a distribuição das fantasias para as *bailarinas de relleno*. Sinfonía de Ansina, neste carnaval, apresentou-se com fantasias emprestadas pela comparsa *Biafra*. Apenas oito novas fantasias de *candombera* haviam sido feitas pela sogra de Palo. No desfile ainda não a utilizariam pois “não chegaram” as malhas brancas que usariam por baixo da saia rodada. Reconheci as fantasias do carnaval passado: os vestidos brancos (Pat dizia que “*parece que somos novias ... no son muy candomberas*”), os macacões laranjas, as saínhas bordadas com lantejoulas. Palo controlava os crachás “Asistente” que distribuiria entre aqueles que iriam ajudar a comparsa a se armar e desfilar. Foi um desses crachás que recebi, gentilmente, quando lhe disse que não sabia como iria acompanhar Sinfonía de Ansina durante o desfile.

Era quase nove horas da noite quando apareceu *la bañadera* e outros carros particulares, conduzidos por amigos da casa, que os levariam ao Desfile da avenida *18 de julio*. No ônibus estacionado em frente à casa, puseram as bandeiras e os tambores, entraram alguns *chiquilines* e dali passou no clube, para pegar as bailarinas. Nos carros iam mais componentes e tambores. Rapidamente todos foram saindo da casa rumo a *la Plaza Independencia*. Fui em uma *camioneta* junto com o *escobero* Pedro e o *porta-bandeira* Washington, que mal podia conter sua ansiedade e ia batucando o tempo todo.

Ficamos a poucos metros da praça, eram nove e meia da noite e Sinfonía de Ansina, a

última a desfilar, entraria apenas a uma hora da manhã. Eram milhares de pessoas por ali. A fantasia denunciava o pertencimento às agremiações. Os grupos murguistas e as comparsas eram de fácil reconhecimento mas as outras categorias confundiam-se ao olhar ainda inexperiente, não conseguia distinguir entre humoristas, parodistas e revistas. Muitas agremiações já haviam desfilado, outras estavam em desfile. Na praça, ainda para iniciar seus desfiles, restavam algumas murgas e a totalidade das comparsas.

As comparsas iam armando-se ao redor da praça conforme sua ordem de entrada. Os componentes de Sinfonía, passeavam ao seu redor buscando pessoas conhecidas e amigos das outras comparsas. Assim, cruzavam-se os componentes de Sinfonía com os de *Yambo Kenia* e *Serenata Africana*. *Sarabanda* estava do outro lado da praça e um grupo de *chiquilines* foi até lá. O dominó branco e azul claro indicava que estávamos entre o grupo, lá estavam Lucía, Javier, Leo, Daniel, antigos componentes de Sinfonía e que neste ano participavam de Sarabanda. Os *chiquilines*, por sua vez, encontraram dezenas de conhecidos. Seguimos contornando a praça e passamos por dois sujeitos mal encarados que disseram alguma coisa à Martin. Os *chiquelines* estavam atentos e chamaram-me para ficar mais perto deles.



Im. 81

Sinfonía de Ansina ainda esperava, o clima era de tranquilidade. Já não havia o que fazer senão esperar a hora de iniciar o desfile. De repente uma discussão entre um casal de namorados, componentes da comparsa. Ela estava embriagada e parecia suspeitar do namorado, armando uma cena de ciúmes, gritava algo como: “*le voy a arrancar los pelos*”. O namorado estava transtornado, a “abraçou” pondo um dos braços em seu ombro e com o outro lhe golpeava. Os componentes se afastaram da cena e, num vazio, a briga dos namorados ganhou visibilidade. Mais tarde a cena se repetiria.

La gente de Ansina, com o passar do tempo, começou a ter sede e os pedidos de água aumentaram. Não os via bebendo muito, estavam



Im. 82

ligados para o Desfile. A tarjeta *asistente* fazia-me trabalhar para a comparsa: cuidando das bandeiras em um canto da praça, buscando água ou guardando em minha mochila pertences pessoais dos componentes. Guardei carteiras de documentos de um *tambor* e de uma bailarina; uma máquina fotográfica; quatro saquinhos de sorvete em pó distribuídos por um dos patrocinadores do evento e ganhos pelo *tambor* Adrian; as sandálias de uma *mama vieja* que decidiu desfilar descalça; duas fitas adesivas usadas pelos *chiquilines* para proteger seus dedos e um casaco de um *bailarín*. Assim, também via outras duas meninas com crachá, ajudando na armação da comparsa: eram bailarinas que precisavam de últimos retoques na fantasia, no penteado ou na maquiagem. Os tambores começaram a ser *templados* tão logo chegaram na praça. Gustavo coordenava mas eram Couto e Nico que estavam atentos ao fogo permanentemente. Só eram *templados* os tambores de *lonja*, ou seja, os de couro, os feitos com *parche*, fibra sintética, eram afinados com chave inglesa.

Finalmente iniciou o desfile de Sinfonía de Ansina que percorreria as 15 quadras em uma hora e vinte minutos. O público,

após mais de seis horas de desfile, já era bem menor do que havia sido; algumas cadeiras vazias envoltas em papel picado e “lixo” denunciavam que ali haviam estado muito mais pessoas anteriormente.

Na frente da comparsa, faixas de propaganda eram carregadas por pessoas “desconhecidas”. Castro trazia o estandarte e Pampím uma das imensas bandeiras, Washington e outros componentes conhecidos traziam estrelas e meias luas.

Uma corista apresentava-se como bailarina e era acompanhada por um *bailarín*, que no ano passado havia desfilado com a comparsa *Kimba*. Vinham os grupos de *bailarinas de relleno* com suas fantasias laranjas e com as saínhas multicolor de *candomberas*. Pedro estava acompanhado de outros dois *escoberos*. Mais *bailarinas de relleno*, eram as “*novias*” de branco. Desfilaram com Sinfonía dois *gramilleros* e uma *mama vieja* ao lado da



bailarina e *bailarín* principais. A vedete, acompanhada de seu *bailarín*, estava imediatamente a frente da corda de tambores e, em todo o percurso, foram muito aplaudidos. Atrás, finalizando a comparsa, pessoas próximas ao grupo, amigos e parentes carregando seus pertences ou alguns coristas que não quiseram desfilar fantasiados. Ao longo da comparsa, “coordenadores” de setor: para cada “grupo” de personagens foi escalado alguém para comandá-los, ajudavam na evolução, aproximando ou aumentando o espaço entre os blocos de personagens; cuidavam do tempo de desfile para que não ultrapassasse uma hora e meia; traziam água para os que pediam e juntavam os chapéus que caíam ao solo.

No final do desfile estava estacionada *la bañadera* que imediatamente os levou de volta à casa. Alguns não retornaram, ficaram por ali ou foram para as suas casas. As *bailarinas de relleno* voltaram com o grupo para deixar a roupa no clube *Mar de Fondo*. Todos estavam cansados e transpiravam muito. Uns perguntavam pelo outros. Desci em direção à casa com uma bailarina “*novia*” acompanhada de um namorado de última hora. Outros “de Ansina” também voltaram caminhando em pequenos grupos pois o ônibus logo havia partido.

Na casa havia pouca gente, a maioria deixava as fantasias no clube e ia embora. Por ali, alguns *chiquilines*, *los mayores y sus novias*. Palo queria tomar algo e Lepera lhe ofereceu o *sprite* que tomava. Sem opções, o fez com cara de desagrado completando com alguma frase engraçada. Passou Gustavo e os irmãos se abraçaram e se beijaram, cena recorrente após as apresentações de Sinfonía de Ansina. Todos queriam beber e *mangueaban* para o vinho. Fui com os *chiquelines* no *Almacén de Juan*, aquela hora já estava “fechado” mas ele ainda atendia “pela grade” até mais tarde no fim-de-semana. Na calçada da casa ficaram os homens e, na calçada em frente, um grupo de mulheres, comentavam o desfile e a briga de namorados na praça. Ficariam por ali escutando o rádio, aguardando o resultado da competição que seria anunciado no final da madrugada. Muitos donos de comparsas e outras agremiações se deslocavam-se até a Prefeitura, onde era, abertos os votos, mas esse não era o caso deles. Sinfonía de Ansina, neste desfile, foi a oitava e última classificada.

No outro dia

Na noite posterior a este desfile não houve ensaio nem tablado. Palo e sua esposa, à beira da calçada, informavam sobre o último lugar de Sinfonía de Ansina no Desfile Inaugural. *Yambo Kenia* e *Sarabanda* haviam empatado em primeiro lugar.

Comentavam sobre o desfile da noite anterior. Cabeza apontava que a falta dos dominós e do acabamento dos chapéus havia prejudicado a performance da comparsa. Gabriel reclamava que não levaram água, todos estavam sedentos e, depois que entraram na avenida, foram raras as pessoas do público que lhes ofereciam. Eles, *tambores*, precisavam de muita água pois desidratavam-se com o esforço. A *bailarina de relleno*, por sua vez, reclamava que não havia

gostado da maquiagem e esperava que Tiburón as pintasse para as *llamadas*.

As meninas do coro estavam por ali e se agruparam na esquina de baixo. Comendo biscoitos de chocolate e tomando *agua salus* comentávamos passagens do desfile. Castro, que estava afastado com um grupo de amigos em outra esquina aproximou-se para comentar o desfile. Contava que o pano do seu estadarte despregou por duas vezes e enrolou-se sobre si mesmo. Magdalena, corista no *Teatro de Verano* mas *bailarina de relleno* no desfile (e *llamadas*), fazia-nos rir com as estórias que contava sobre “a” colega, a “Amiga” traidora que todas estavam rechaçando. Ríamos da sua imitação, bailando com os peitos inflados em direção ao público das cadeiras.

- ... *te juro la gente le gritaba: dále gorda!*

- *Y ella? Que hacia?*

- *iba y les bailaba ... si no le importaba nada! ...*

E continuava imitando sua forma de bailar candombe. O grupo estava animado, outros que chegavam paravam por ali para compartilhar a descontração. Os *chiquilines*, vários deles sem dormir após o desfile, planejavam saídas noturnas para aquela noite: *El Interbailable* era uma opção, uma danceteria jovem e a banda NBA iria apresentar-se lá; *La Bodeguita* era do agrado das coristas e *La Habana* dos *chiquilines*, que estavam *sin plata*.

Na casa, o *escobero* Pedro avisava que o ensaio havia sido suspenso pela falta dos músicos mas chamava a atenção: “*no hubo ensayo pero todos vinieron*”. Gustavo reclamava terem sumido camisetas de desfile pois sua contagem apontava que deveria ter sobrado mais. Palo, que havia escutado sobre o assunto da esquina - uma possível saída noturna para os bares da cidade -, perguntava-me quando iria levá-lo para bailar, enquanto sua esposa me olhava como dizendo “*está jodiendo*”.

Palo entretia a todos contando suas estórias, como aquela em que foi a um bar que proibiam a entrada de negros. Ele já havia *tomado* todas, entrou e foi direto ao banheiro. Deixou a porta aberta. Vomitou fazendo muito barulho e foi-se embora.

Enquanto contava a estória, performatizava: “*urghhhhhh! ...*”, sons que lembravam o mal estar dos vômitos. No bar todos teriam ficado tão perplexos que ninguém o parou na entrada tampouco na saída.

Na esquina de cima estavam os *chiquilines*. Um deles disse-me:

- *Sinfonía ganó una mención especial en el Desfile como Mejor cuerda de tambores*

- *mirá, es verdad? no había escuchado nada!...*

Outro *chiquilin* reiterava a informação: Sinfonía havia sido escolhida a “melhor corda de tambores” do Desfile Inaugural. Com a chegada de Pedro comentei minha surpresa por ninguém ter falado que Sinfonía havia ganho esta menção. Pedro riu:

- *no ... no existen menciones especiales en el Desfile solamente primero, segundo y tercer lugar en cada categoria...*

Os meninos riam da situação enquanto eu dizia:

- *estaban jodiendo conmigo!*

Pedro confirmava:

- *no hay ni mejor escobero ... nada por eso tenemos nuestra propia fiesta ... las llamadas ... ahí si hay premios para las comparsas*

Enquanto conversávamos passou pela rua um imenso caminhão com as cadeiras que seriam espalhadas pela Isla de Flores para acomodar o público das *llamadas*. *Los mayores en la vereda* saudaram a passagem com gritos ao que foram respondidos com buzinas frenéticas.

Palo gritava, inventando uma palavra:

- *los silleros ... ahí van los silleros⁷³...*

Caminhando nas ruas de Palermo

Andar pelas ruas do bairro Palermo, nos vinte minutos de caminhada de minha casa até *allá abajo*, era encontrar muitos conhecidos. Pila, suas filhas, Marito, Diego, Damian, outros meninos da *sub-20*, gente que morava na própria Isla de Flores ou em algumas ruas do bairro. Os três bairros, *Palermo*, *Sur* e Centro estão colados, são relativamente pequenos e *la gente* caminhava a pé, quase ninguém possuía automóvel. Ciclistas eram muitos, e não raro os via em suas bicicletas.

Não chegava na casa sem antes parar no caminho para trocar breves ou longas conversas com pessoas conhecidas da comparsa, dos Tambores ou através da sociabilidade na casa de Gustavo. Caminhar por Palermo era reconhecer e reencontrar componentes de Sinfonia, moradores do bairro. “*Vás en lo de Gustavo?*”, perguntavam. E, se eles estivessem vindo de lá, contavam o que estavam fazendo. Era comum chegar na casa sabendo quem estava lá, qual o estado de ânimo do grupo ou os últimos acontecimentos *con la gente*. Havia uma rede de informações sobre as pessoas que circulavam pela casa de Gustavo, a circulação de notícias era intensa, rápida e eficaz. Uma rede de fatos mas não de dados. Quem estava, quem viajou, se comiam *un asado*: informações factuais, mas os “*comos*”, os “*porquês, quando, onde, quem*” não eram comentados abertamente.

Um forte sentimento de ligação com o bairro, delimitava redes de relações e pertencimentos. Quando um *chiqueline* chegou para o ensaio no clube, viu o burburinho na esquina acima: gente parada, observando; havia um carro de polícia e uma ambulância. Perguntou, para um dos rapazes que ali estava, o que havia acontecido mas ele não soube lhe informar.

O chiquelin surpreendeu-se:

- *como no sabes!! ...No te importa con la gente de tu barrio? Con tu gente? Tenes que saber lo que pasa com tu gente ...*

⁷³ *Silla* é cadeira em espanhol. *Silleiros*, palavra que não existe, seria alguma coisa como “cadeireiros”.

O caminho para a casa de Gustavo – para quem vinha do bairro Sur/Centro - poderia ser feito por, no mínimo três ruas paralelas. Isla de Flores era a que possuía maiores subidas e baixadas, em relação às ruas paralelas menos íngremes; a despeito disso, o caminho sempre escolhido por eles era pela rua Isla de Flores. Lembrava-me da canção de Eduardo da Luz chamada *Las Calles*, cuja letra estava dedicada “*a mi gente que camina*”. As caminhadas eram frequentes, por vezes determinadas pela falta de dinheiro para o *boleto* do ônibus mas, na maioria das vezes, parecia ser uma prática prazerosa de encontrar os amigos. Mostravam uma forma de viver a cidade: caminhando.

Caminhando com os *chiquelines* pelas ruas do bairro - entravam por pequenas ruas, cortavam caminhos pelo cemitério - descobri novos deslocamentos na cidade, conhecidos por quem vivia no bairro, conhecia seus atalhos, becos e horários. Caminhando, via-se as famílias nas calçadas, em suas cadeiras de praia, com seus *mates*, observando as movimentações na rua, saudando os conhecidos que passavam e que lhe contavam as novidades. À noite ainda estariam ali, com suas portas e janelas abertas. Crianças brincavam até tarde pelas ruas, entre as *parrillas en la vereda*. Nos domingos, grupos de rapazes jogavam futebol em meio às ruas. Ali via Nico, da *sub-20*, jogando com os amigos do bairro para mais tarde ainda tocar quatro horas com os *Tambores*.

Foi na esquina da pizzaria *Trebol* que, Pedro apresentou-me à esposa de um *tambor* de Ansina. Nascida na Suécia, há vários anos vivia com sua mãe no bairro Palermo. Havia casado-se recentemente, contando com a presença da corda de tambores de Ansina. Trazia na mão uma sacola plástica cuja transparência não escondia uma roupa com lantejoulas. Contava que não iria *salir* com Sinfonia de Ansina nas *llamadas*, “*tenia ganas pero después son tan desprolijos...*”. Acabava por não desfilar. Com outra comparsa também não sairia. Dizia, em tom de brincadeira, que haveria “*una pelea familiar*” se isso acontecesse.

A “turma da esquina”

Na esquina da *vinería*, todas as noites, estava um grupo de rapazes amigos do bairro. Nunca subiam para os ensaios ou interações em frente à casa. Davam-se bem com *la gente* mas mantinham-se no seu “território”. Em uma noite, quando me dirigia para a *vinería*, buscar o vinho que Palo havia pedido, eles me chamaram. Queriam 2 pesos para comprar sidra.

- *no, hoy no, mirá que yá estoy yendo a buscar vino...*

Ficaram furiosos e me disseram um monte de coisas que não entendi. Subi em direção à casa ainda perplexa com a situação que nos envolveu. O viúvo quis saber o que eles queriam comigo:

- *se pusieron pesados ... querían monedas para la sidra y no les di.... pero está todo bien...*

- *Gustavo sabe de eso? Contále...*

No decorrer dos ensaios, acabamos nos aproximando. Queriam uma foto e assim foi feita. Adoraram as cópias, uma delas foi exposta na *vineria*, colada ao vidro frontal. Apenas uma vez os vi chegarem até a casa. Foi na noite em que uma banda de jazz improvisou com os “tambores acompanhantes”, após o ensaio. Era a banda de Salinas, renomado jazzista argentino.

Aos primeiros acordes eles imediatamente subiram até a casa para ouvir de perto. O público que também já se dispersava com o final do ensaio, retornou ao ver a movimentação dos músicos estrangeiros e dos *tambores*. Criaram apenas uma música onde as guitarras, baixos, teclados e tambores soaram harmonicamente como se há muito já ensaiassem. A turma da esquina agia como platéia de um espetáculo musical, entusiasmados com o que ouviam, aplaudindo e pedindo bis. O público do ensaio admirava surpreso e orgulhoso o que via e escutava.



Im. 84

Os músicos argentinos compunham uma banda de jazz que iria apresentar-se em Montevideo com o tecladista Hugo Fattoruso, outro renomado músico uruguaio que, frequentemente, aparecia nos ensaios de Sinfonía de Ansina. Em época de carnaval ou não, se estivesse na cidade, passava pela casa de Gustavo. Era mais que nada um amigo *de los negros de allá abajo*.

Assim foi naquele dia. Estando na cidade, Hugo Fattoruso passou cedo pela casa. Previa estar em Montevideo durante o carnaval e acertaram os detalhes de sua participação com Sinfonía de Ansina, como já havia acontecido em carnavais anteriores, inclusive com *Concierto Lubolo*. Necessitavam, para inscrevê-lo como componente da comparsa, uma foto e a fotocópia da cédula de identidade. Sem pestanejar, frente ao pedido inesperado de uma fotografia, Hugo retirou da carteira sua cédula de identidade uruguaia e pediu uma tesoura. Foi Gustavo quem recortou a foto, inutilizando o documento que tinha a data vencida de dezembro de 1999. A identidade, que entregou para fotocopiarem na esquina, foi a norte-americana. É provável que tenha avisado aos da casa que voltaria mais tarde, trazendo Salinas e os músicos argentinos mas o público foi tomado de surpresa. Naquela noite, após o ensaio e o improvisado jazz com tambores de candombe, o público desistiu de ir embora rapidamente, por ali ficou, comentando o acontecido. Nos semblantes e falas o orgulho de pertencer àquele grupo de Ansina.

Mucho más candombera

A família Pintos tem seu nome reconhecido no candombe uruguaio. Irmãos e sobrinhos do patriarca são donos da comparsa *Sarabanda*, oriunda do bairro *Cordón* vizinho ao bairro

Palermo. Nos ensaios da casa conheci S. Aquiles e D. Sônia, pais dos irmãos Washington e Aníbal, respectivamente baixista e tecladista de *Sinfonía de Ansina* no carnaval de 2000. Eles sempre estavam nos ensaios, traziam suas cadeiras de praia e assistiam comodamente sentados. Extremamente amáveis e simpáticos, contavam logo sobre os parentes que viviam no Brasil e sua última viagem quando ficaram 20 dias em Curitiba. Adoravam o Brasil e Washington sempre vinha cumprimentar-me em português com forte sotaque: “tudo bem?”.

Em um dos ensaios D. Sônia queixou-se para Pelado:

- *tienen que poner sillas ... para que la gente pueda sentarse*

- *si, si ... vamos a traer*

- *antes tenían bancos para que la gente se sentara en los ensayos...*

S. Aquiles perguntou-me se já havia visto outras comparsas. Respondi-lhe que sim, que na noite anterior havia ido ao ensaio de Sarabanda.

- *Ah sí? Y que te pareció?*

- *Muy lindo, me encantaron los temas ... me pareció muy distinto de acá...*

- *Ah si! es verdad ... me gusta Sarabanda y estan bien ... pero acá acá es mucho más candombero ... es más candombero, entendés?.*

Um ensaio de Sarabanda

Os *tambores del Cordón*, bairro vizinho à Palermo, fazem parte da comparsa *Sarabanda*. Há fortes ligações entre as pessoas de *Sarabanda* e “os de Ansina”: relações de parentesco e aliança reúnem algumas famílias destes bairros vizinhos mas também, uma forte rivalidade e certos conflitos entre alguns de seus componentes.

Fui ao ensaio de *Sarabanda* a convite de Lucía, a corista de *Sinfonía* em 1999 e, que neste carnaval de 2000, estava participando como solista e corista desta comparsa. Estava localizado num bairro relativamente afastado do centro, em uma quadra aberta de basquetebol em um clube social e popular da cidade. Alugavam o local. Ao chegar minhas primeiras impressões foram de organização, limpeza, iluminação, pouca bebida (muitos *mates* e *termos*), nada de fumo ou outras coisas. Na cantina do clube poucas pessoas; o vinho era vendido em copos e não em garrafas plásticas para um grupo compartilhar, como estava acostumada em *Ansina*. Parecia-me que não só *tomaban menos* como a maioria sequer *tomaba* enquanto ensaiavam.

Reencontrei em *Sarabanda* outros antigos componentes de *Sinfonía* em 1999. Foram eles que acabaram por “trazer” Lucía para a comparsa. Ao contrário dela, que por apenas um carnaval esteve com *Sinfonía*, os outros eram *gente de Ansina*, jovens criados no bairro Palermo ou nos últimos anos do *barrio Ansina* e que, atualmente, estavam afastados do grupo. Um deles ao me ver perguntou quando ia levá-lo para passar “*una semanita*” no Brasil. Me assustei com a pergunta mas logo percebi que era *una joda*.

Perguntaram-me sobre Sinfonía, tinham ouvido dizer que este ano “*estaban bien*”, ao que um dos rapazes completava: “*ellos siempre laboraban*”, ao que o outro - “*enojado com los negros de allá abajo*” - riu ironicamente sacudindo a cabeça em sinal de descrença. O primeiro mantinha o dito, lembrava de *Concierto Lubolo* e suas grandes vitórias: “*Concierto siempre estaba arriba y en Sinfonía siempre laboraban*”. Naquela época, continuava, Palo e Gustavo tocavam tambor mas não eram os donos, “*despues que terminó Concierto, Sinfonía nunca estuvo arriba*”. Ao contrário de Sarabanda: “*esa siempre estuvo arriba*”. Perguntavam onde estava ensaiando Sinfonía e ao dizer que estavam *en la calle* e não mais no *club Mar de Fondo*, o mesmo rapaz *enojado* disse: “*los sacaron de allá!*”, sugerindo que haviam sido expulsos do clube. Por outras vezes encontrei-o e sempre voltou a demonstrar sua revolta com seus antigos companheiros de Ansina, fazendo supor que teria havido um grande desentendimento entre eles.

Comentei que Hugo Faturoso estava inscrito para participar de Sinfonía. O arregalar de olhos demonstravam a surpresa ao receber a notícia. Chamaram outros conhecidos de Sarabanda para contar a novidade ao que receberam como resposta: “*no importa ... no pasa nada!*”. Era a competição e a rivalidade exposta mesmo entre comparsas que hoje apresentam-se em faixas de classificação tão diferentes. *Sarabanda* vinha conseguindo, nos últimos carnavais, manter-se entre as e primeiras classificações enquanto Ansina vinha confirmando as últimas colocações. Entre eles, o assunto passou para comentários sobre a comparsa *Serenata Africana*, esta sim referida como ameaçadora ao seu intuito de vencer a competição.

O público já estava sentado nas arquibancadas de cimento conversando e tomando seus *mates*. Antes do ensaio da comparsa começar, acontecia o ensaio da banda NBA formada, principalmente, por *gente de Sarabanda*. O dono da banda era o dono da comparsa. O público que vinha para o ensaio acompanhava entusiasmado e atendo o ensaio desta banda de salsa e outros ritmos caribenhos, não sem o toque da mistura com os tambores de candombe. O clima também era familiar mas arriscaria dizer que havia mais jovens e mulheres do que nos ensaios de *allá abajo*.

Quando o ensaio começou pude sentir sua diferença em relação à Ansina. Já tinham todas as canções ensaiadas e, na primeira parte do ensaio, cantavam todas elas e a repetiam posteriormente. Em poucos momentos paravam, por erros ou na tentativa de melhorar certas passagens. Enquanto *Sinfonía* estava com “*dos [dois] temas bien ensayados y dos [dois] más o menos*” (das oito que apresentariam), *Sarabanda* estava com todas as canções prontas e ensaiadas. O público conversava pouco, prestando atenção ao ensaio, aplaudia as modificações feitas ou os novos arranjos criados naquele momento. O coro já estava completamente formado com vinte pessoas e o diretor musical Nestor Silva, que também era diretor do Mundo Afro, trabalhava com “quatro vozes”. O corpo de baile estava sendo selecionado: eram 16 meninas que ensaiavam e seriam escolhidas oito pelo coreógrafo, naquela mesma semana. “Sobravam” componentes, haviam tantas bailarinas que precisavam de um teste para decidir quem participaria com a

comparsa.

Não fiquei até terminar o ensaio de *Sarabanda*. Saí mais cedo para ver o ensaio de *Sinfonía de Ansina*: a rua estava cheia de gente e ainda pude assistir ao final do ensaio. *La calle* fazia a diferença, os tambores soavam mais fortes. Em Ansina faziam uma *fiesta callejera*. O público parecia ter mais liberdade (ou dito de outra forte, sofria menos controle): haviam espaços de luz e sombra ao longo da rua, múltiplos espaços.

Em Sarabanda a luz branca e forte e as arquibancadas que destinavam - ao público e aos componentes - locais específicos, acentuavam aquilo que chamavam de *prolijidad* - organização - e, em contrapartida, sinalizavam o seu contrário: a *desprolijidad* de Sinfonía.

Palo quando me viu, estranhou por eu ter chegado tão tarde ao ensaio:

- *Donde fuiste?*
- *Estaba en el ensayo de Sarabanda*
- *Y? Te gustó?*
- *Si, me pareció lindo ... es muy distinta... muy prolija...*
- *AH SI! – gritou-me – ES ESO? SI ES PARA ESCRIBIR QUE SON PROLIJOS Y NOSOSTROS DESPROLIJOS PUDÉS IRTE ... NO VENGAS MÁS!*

Ele parecia realmente brabo. Mais tarde ainda me disse: *“estoy enojado contigo”*.

As Llamadas

O *Desfile Oficial de Llamadas*, comumente conhecido como *las llamadas*⁷⁴, é uma disputa restrita aos grupos pertencentes à categoria das *Comparsas de Negros y Lubolos*. Este desfile acontece na noite da sexta-feira subsequente ao desfile na avenida *18 de Julio* e é realizado na pacata rua Isla de Flores, território dos *tambores de candombe*, que liga os bairros *Sur* e *Palermo*.

Segundo Ferreira (1999:18) o *desfile das llamadas*, existente desde a metade do século XX, reúne, neste evento, tradições anteriores, como os “duelos” do Dia de Reis - quando confrontavam-se bairros da cidade - e o enterro de carnaval. Antes das *llamadas* tornarem-se um desfile oficial - o que ocorreu em 1956 -, os Tambores estavam *saliendo* nos bairros *Sur* e *Palermo*, *“los tambores estaban llamando [chamando] su gente”*. Os Tambores partiam dos *conventillos* pelas ruas do bairro, *salian* separadamente mas, muito frequentemente, as diferentes *cuerdas* cruzavam-se pelas ruas. Estas, caracterizavam-se por diferentes *“toques de tambor”*. Destas *llamadas* da primeira metade do século XX, àquelas já pertencentes ao calendário oficial, pouco do percurso foi modificado; primeiramente, os Tambores saíam do bairro *Sur*, em desfile, até a rua Ansina; hoje, por estar interdita devido às ruínas dos prédios, seguem pela própria Isla de Flores por mais três quadras.

O *Desfile de llamadas*, portanto, é um evento que vem oficializar uma prática corrente

⁷⁴ Lembro que os uruguaios pronunciam “chamadas”.

entre os afro-uruguaios, principalmente nestes bairros *Sur*, *Palermo* e *Cordón*. O historiador Juan Antonio Varese aponta a participação do pintor Ruben Galloza⁷⁵ na criação do desfile de *llamadas* e sua relação com o carnaval:

“... em 1956, integrou a *Comisión Municipal de Fiestas* com o propósito de assessorar a realização de festas negras de caráter autêntico. Ainda que sua idéia era preservar a rica tradição do folclore afro, separando-o do carnaval, a *Comisión* optou por oficializar uma Noite de *Llamadas*, que logo se transformou no máximo evento do carnaval montevideano.” (In: Galloza & Varese, 1998:s.p)

Haviam muito mais espectadores nas *llamadas* do que no desfile da *18*. Em 2001, o jornal *La República*, estimou que o público, ao longo de todo o percurso deste desfile, chegou a 100 mil pessoas. A imprensa uruguaia dava ampla cobertura às *llamadas*. O desfile era transmitido pela televisão, internet e rádio. Nos jornais a página central era dedicada as notícias do desfile e coloridas fotos ilustravam as reportagens desta “*ceremonia única y espectacular*”. O discurso jornalístico ressaltava aspectos subjetivos que o evento promovia, mencionando o “esforço e sacrifício dos participantes” e referindo-se à festa como “um autêntico e emotivo encontro com as mais entranhadas raízes da nossa cultura”. Uma das reportagens concluía afirmando:

“Difícil é encontrar alguma outra expressão popular que cale tão profundamente no coração dos uruguaios e, em especial dos montevideanos, como as *llamadas* (...) o candombe transformou-se na grande caixa de ressonância das emoções cidadanas” (*Diario La República*, 11/02/01).

A primeira vez que vi as *llamadas*

Em 1998 havia visto a comparsa *Kimba* no tablado da *Plaza 1° de Mayo* e também Sinfonía de Ansina no *Teatro de Verano*, todas, performances de palco. Ainda não havia visto comparsas nos desfiles de rua, em especial as *llamadas*. Em fevereiro de 1999 cheguei em Montevideo para “*la noche de las llamadas*” e por conta disso, o Albergue da Juventude estava lotado.

Fui a procura do *gramillero*, em sua barraca na *Plaza de los 33* onde vendia meias. Reconheceu-me um ano após nosso primeiro encontro. Neste carnaval de 1999 não participaria da comparsa, mostrava-se desgostoso mas não queria dar detalhes dos motivos que o levavam a

⁷⁵ Diversas pinturas de Galloza estão inseridas nesta tese. Ver índice de imagens.

isso. Perguntou-me se havia vindo para as *llamadas* e informou-me onde comprar ingresso para a noite. Os ingressos numerados já estavam esgotados, restando apenas as cadeiras populares. Estas, entretanto, eram vendidas no próprio local, na rua *Isla de Flores*, a partir das 15:30. Ao “comprar a cadeira”, o espectador deveria permanecer sentado ou pedir, eventualmente, para que um vizinho a guardasse. Desisti da cadeira e decidi acompanhar os preparativos da comparsa *Sinfonía de Ansina allá abajo*.

Esperando a noite chegar, comentei com o administrador minha expectativa e ele mostrou-se conselheiro: “*ojo! ... cuidado con los robos ... andá con poca plata ... no lleves reloj ... ni máquina fotográfica*”. Esses e outros comentários similares alertavam o estrangeiro para o ambiente que poderia “*ponerse pesado*”. Perguntei se ele já havia sofrido alguma violência, ele dizia que não, mas desvendava sua estratégia: “dar uma olhada rápida na festa e cedo na noite voltar para casa”.

No final da tarde a comparsa preparava-se para as *llamadas* reunindo-se em frente à casa de Gustavo, exatamente no ponto final do desfile. Tudo começava 14 quadras acima, no bairro *Sur*. Uma pequena mesa no meio fio da calçada servia de apoio para as pinturas e colagens que estavam sendo feitas. Pelado comandava tudo; colavam letras no estandarte, faziam reparos nas estrelas e meias luas de papel, amarravam as imensas bandeiras nos mastros recém pintados. A parede da casa abandonada, em frente, ia recebendo os troféus refeitos, prontos para o desfile. Ao iniciar a noite apareciam os componentes: grupos de 4 ou 5 meninas *candomberas* - com a mesma fantasia - e os *tambores* - com seus dominós (não tão uniformes).

Os tambores estavam espalhados por meio a rua, demarcando o território da comparsa. Todos traziam a mesma pintura. As esquinas, abaixo e acima da casa, foram bloqueadas com caixas de papelão e ripas de madeira impedindo a passagem de carros.





Im. 86

Antes das 20:30 o grupo partiu para a largada do desfile - na outra ponta da *calle Isla de Flores*. Um ônibus levou as bailarinas já fantasiadas e alguns *tambores*.

Carros particulares, de gente conhecida e amiga, estavam ali para assessorar *Sinfonía de Ansina* e levar seus componentes. Grupos pequenos formaram-se para seguir a pé rumo a *Cuareim*, cercanias do evento. Percorri as 14 quadras com um jovem casal de amigos da comparsa, o *solista* Javier e a *corista* Lucía. Como no desfile de *llamadas* não havia performance de canto, os dois carregariam, respectivamente, uma bandeira da comparsa e dos patrocinadores. A caminhada pelas ruas “de trás” da Isla de Flores foi rápida enquanto íamos revezando o carregamento da imensa e pesada bandeira azul, vermelha e branca.

Quanto mais próximos do local da partida, maior era o público que cercava o evento. Chegando à rua *Curuguaiti* o fluxo era intenso. Ali comeci a reencontrar os rostos conhecidos de *Sinfonía de Ansina* que, havia pouco, estavam *allá abajo*. Aguardavam a chamada para entrarem em um espaço de

concentração, imediatamente anterior à largada do desfile. Ainda era cedo, outras três comparsas entrariam antes que Sinfonía. Numa esquina *templaban* os tambores; as *candomberas* circulavam sem se distanciarem muito do local em que a comparsa agrupara-se; a vedete e as bailarinas davam os últimos retoques em seus biquines e na maquiagem.

O público espremia-se nas calçadas, ao longo das duas quadras da *Carlos Gardel* e em toda *Isla de Flores*⁷⁶. A cada 15 ou 20 minutos, uma comparsa iniciava seu desfile. Como o desfile era longo, dezenas de comparsas ocupavam, ao mesmo tempo, a rua *Isla de Flores*. Não havia sistema de amplificação de som.



Im. 87

Na largada não haviam vendedores de bebidas ou quitutes; não havia comércio formal ou informal nas proximidades. Um homem com megafone chamava pelo nome a comparsa a se apresentar para a entrada. Quando chamou *Sinfonía de Ansina*, Pelado estava ali orientando a entrada do grupo, já parcialmente armado: na frente uma faixa com o nome da comparsa; diversas bandeiras e faixas de patrocinadores; o estandarte; as bandeiras nas cores da comparsa; as estrelas e meias-luas. Seguia um grupo de crianças, meninas de biquini e sainhas brilhantes e meninos de *dominó* e tambores miniatura; na sequência, um grupo de teatro de rua performático, com roupas de sisal aludindo “*trajes africanos*”, manjava pernas de pau; passavam então as *bailarinas de relleno*, vários grupos de bailarinas com a mesma fantasia; os personagens desfilavam próximos: *escobero*, *mamas viejas* e *gramilleros* dançavam e eram seguidos por bailarinas e vedete. Esta, em frente ao *tambor piano* de Gustavo, *jefe de cuerdas de Ansina* que desfila na primeira fila e na coluna central da corda de tambores. Atrás dos mais de 80 tambores, um grupo de “gente conhecida” sem fantasia: eram mães, parentes e amigos daqueles que desfilavam fantasiados.

Sinfonia de Ansina ao entrar neste primeiro espaço restrito do desfile, permaneceria 15 minutos, tempo último para finalizar sua armação e aprontar-se para o desfile. A comparsa estava silenciosa, o público batia palmas na expectativa: *cha, cha, cha ... chá, chá*. Os tambores iniciaram a tocar empolgando a todos e a comparsa começou a evoluir. Algumas bailarinas se destacavam por sua dança ou traje mais ousado. Uma senhora ao meu lado, comentava com o marido: “*no pueden ser tan taradas! No pueden ser tan taradas!*”. Agitavam-se as bandeiras, o rapaz

⁷⁶ Embora vê-se uma mesma rua, as duas primeiras quadras das *llamadas* acontecem na rua *Carlos Gardel* que, na sequência, muda o nome para *Isla de Flores*.

que carregava o estandarte fazia malabarismos e por breves momentos o equilibrava sobre o queixo.

Perdi contato com Sinfonía quando ela iniciou seu desfile, não tive acesso à rua do evento e segui acompanhando-a pelas ruas que o cercavam. Tudo o que não conseguia ver estava atrás de milhares de pessoas. Consegui entrar na *Isla de Flores* quando faltavam três quadras para terminar o desfile e *Sinfonía de Ansina* já desfilava a mais de uma hora. Nesta parte do desfile, o público invadia, sentando-se em meio a rua e fazendo com que a comparsa se encolhesse para passar.

Na esquina abaixo da casa de Gustavo, um portão atravessado na rua sinalizava o final do desfile. Ao terminar as *llamadas*, *Sinfonía de Ansina* estava em casa. Os mais chegados entraram na casa de Gustavo para guardar os instrumentos. As *bailarinas de relleno* desapareceram para retirar as fantasias em algum lugar próximo. A comparsa dissolveu-se. Alguns ficaram na casa tomando vinho mas a maioria dispersou-se tomando outros rumos.

No dia seguinte, durante o café da manhã no Albergue, nossos comentários giraram em torno das *llamadas*. Circulavam por ali argentinos, alemães, canadenses, australianos, japoneses, franceses e brasileiros, em sua maioria jovens mas outros nem tanto, entre eles, havia um cinquentão andarilho norte-americano. Todos haviam apreciado a festa e, de forma geral, estavam satisfeitos com o que experienciaram. O administrador perguntou-me: “*viste algun lío?*”, preocupado que estava com o tema da violência no desfile. Ele estava no início do desfile e disse ter havido pancadaria: um grupo de mais de 30 pessoas envolvidas em uma briga com garrafas teve que ser contido por policiais. Eu nada havia visto lembrava apenas que uma pessoa havia passado mal e desmaiado, formando rapidamente um “bolo de gente”. Dois policiais chegaram truculentamente, com as mãos em seus cacetetes, prontos para agir mas, ao reconhecer a necessidade de um socorro, mudaram sua postura e procuraram afastar as pessoas em torno do corpo caído ao chão.

Um argentino, que pela primeira vez havia visto o desfile uruguaio mas estava acostumado a ver pela televisão o carnaval carioca, chamava a atenção para a simplicidade das roupas, o que definiria como “*pobres ... sin lujo*”. A mim, o que mais havia me chamado a atenção, no pouco que havia visto antes de iniciar o desfile e nas últimas três quadras, era a falta de iluminação e a pequena estrutura do evento. O olhar brasileiro acostumado ao espetáculo organizado pelas Escolas de Samba, estranhava a falta de aparatos tecnológicos e o discreto trabalho dos organizadores do evento. Os jornais do dia anunciavam as *llamadas*, o Albergue estava lotado por causa disso, na cidade os ônibus circulavam com plaquetas visíveis: “*pasa por las llamadas*”, mas o que via parecia indicar a supremacia de uma festa popular que não estava contida ou excessivamente regrada por organismos públicos ou privados. Em outras palavras, o que via era, comparativamente ao Brasil, um caos festivo.

Sinfonia de Ansina nas *llamadas*

Em 2000, já em trabalho de campo sistemático e construindo outro tipo de relação interpessoal com “os de Ansina”, novamente acompanhei o desfile de *llamadas*. Na noite anterior ao desfile, durante o ensaio, o público estava excitado, alguns gritavam e aplaudiam: “*dale Ansina*”. Excitação que não havia visto para o Desfile Inaugural: agora sim, pareciam estar competindo.

O grupo reuniu-se cedo para finalizar os preparativos para a performance da noite. No meio da tarde adornavam os chapéus e assim estariam até momentos antes de partirem para o bairro *Sur*. O clima era de nervosismo e expectativa. Contrastava com a atitude tranquila de um amigo da casa: estava sentado em uma cadeira na mesma posição que o havia visto na noite anterior após o ensaio; parecia nem ter se movido dali. Havia levado chocolates para os *chiquilines* e, tão logo os receberam, os consumiram, jogando displicentemente os invólucros no chão. Palo estava do outro lado da rua, conferindo os tambores expostos na calçada, quando viu o burburinho dos rapazes. Dirigiu-se aos gritos para mim:

- *Y PARA MI? ... QUE ME TRAÉS? NADA?*

Falava enquanto caminhava em minha direção, já estava quase ao meu lado mas ainda gritava:

- *NO ME TRAÉS NADA? PARA LA SUB-20 TODO, TODO ... Y PARA MI QUE ME TRAÉS? NADA?*

Olhava-me fixamente nos olhos. Deu meia volta e retornou ao que estava fazendo. Fiquei paralisada, não entendia *la joda* de Palo. Gustavo também parecia nervoso, discutindo com a bailarina que lhe pedia algo, apreensiva com o desfile. Ela dizia estar cansada, pois havia trabalhado a noite toda *en la calle*, tendo dormido apenas quatro horas. Alguns *tambores* chegavam para buscar o dominó e logo se iam. Para as *llamadas*, finalmente, os dominós haviam ficado prontos assim como o acabamento dos chapéus, que haviam desfilado na *18 de julio* sem pinturas e as franjas.

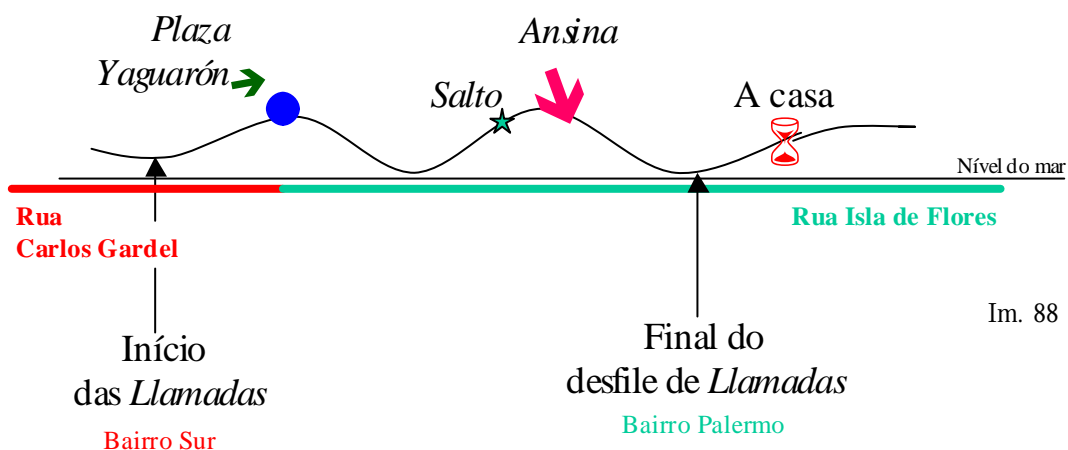
Desde cedo a Isla de Flores estava cheia de gente e com grande movimentação. Alguns funcionários ainda instalavam novos focos de luz e arrumavam as cadeiras do público. A vizinhança passeava por meio à rua para ver a preparação da festa no seu bairro. Um carro bomba lavava toda a extensão da rua. O ponto central estava na *Plaza Yaguarón*, envolta em um emaranhado de cabos de luz. As redes de televisão - e a imprensa em geral - faziam os últimos ajustes para a transmissão ao vivo do desfile.

Na casa, chegava Pelado e, novamente, me convocava para ir na sua *oficina* ajudar Castro que estava “*arreglando los trofeos*”. Parti com Fernando e Laura, vizinhos da esquina de baixo e componentes da comparsa - ele um corista (no palco) e *tambor* (nos desfiles de rua); ela uma bailarina (rua) do corpo de baile (palco). Um homem bronzeado, num *fiat*, nos levou até o

bairro *Sur*. Ele era amigo da casa e tocava tambor, nos desfiles de rua de *Sinfonía* e nas *salidas* durante o ano. Seu bronzeado era de Florianópolis, havia estado lá, com a família, até o dia anterior, mas retornou antes para participar das *llamadas*.

Na oficina o trabalho era intenso mas tranquilo, refaziam os troféus que sofreram desgaste no Desfile Inaugural. Descolaram-se alguns papéis e as pontas das estrelas ficaram rasgadas ou amassadas. Faziam um reparo geral. Estavam na mesma pensão mas haviam trocado de peça, agora ocupavam a menor ao lado. Quem ocupava a primeira sala e estava armando sua comparsa era *La Calenda* que participava da categoria B. Ali estavam os *chiquilines* - e as meninas - conhecidos do bairro *Sur* e *Palermo*.

Desta vez não retornei à casa mas fiquei por ali, a uma quadra do início do desfile. Pelas cercanias muitos fotógrafos, uns com pinta de amadores, outros de profissionais, com credenciais para entrar na pista do desfile. As meninas da comparsa *La Calenda* queriam muitas fotos. Dois “imensos” carros alegóricos com as rainhas do carnaval deslocavam-se para a abertura das *llamadas*. Para as Escolas de Samba portoalegrenses seriam carros alegóricos pequenos mas ali, na estreita rua Carlos Gardel, pareciam enormes. As comparsas, por regulamento, não podiam apresentar carros alegóricos, não faziam parte da festa. Tanto no Desfile Inaugural quanto nas *llamadas*, a comparsa “vinha no chão” para usar uma expressão brasileira. Não havia verticalização, nem nas alegorias tampouco na platéia que, expremia-se no nível da calçada.



Assim como no desfile da avenida *18 de Julio*, a prefeitura instalava duas fileiras de cadeiras ao longo de todo o trajeto, nos dois lados da rua, para o público comprar ingressos. A primeira fileira estava no meio fio da rua, a fileira de trás, na calçada. Atrás delas o povo ocupava livremente o que restava das calçadas. Apenas em duas quadras eram construídas arquibancadas - logo no início do desfile ainda na rua Carlos Gardel e, na Praça *Yaguarón* -, nas outras as cadeiras. Apenas na quadra da praça havia iluminação especial, fortes refletores que indicavam a presença de redes de televisão. Ali também estava o palanque oficial para as autoridades e jurados. No restante do trajeto a iluminação era a normal, apenas colocavam algumas lâmpadas

mais fortes, o sistema de auto-falantes noticiavam os recados e os informes de crianças perdidas

Quando as *llamadas* iniciaram, sete e meia da noite, as ruas que cercavam o local da partida fervilhavam de gente. Seriam 25 comparsas a desfilar, entre elas, as primeiras oito pertenciam a chamada categoria “A” - o grupo especial que concorria à premiação oficial - e as restantes pertenciam a categoria “B”, composta por agremiações “*fuera de concurso*” mas que concorriam a menções especiais⁷⁷. A inscrição de 25 comparsas surpreendeu, tanto a imprensa escrita e falada quanto os “*de Ansina*”; “*todos*” admiraram-se com o grande número de grupos concorrentes. Nesta época, não sabiam que no ano seguinte, em 2001, seriam 33 comparsas participando e pela primeira vez, concorreriam comparsas classificadas nas *llamadas* da cidade de Durazno, interior uruguaio. Além dos prêmios para as três melhores comparsas da categoria A, eram distribuídas premiações especiais: “*mejor mama vieja*”, “*mejor gramillero*”, seguindo-se a escolha dos “melhores” *escobero*, *vedette*, *bailarín*, *porta estandarte*, *porta bandera*, *cuerpo de baile* e *cuerda de tambores*. Todos os prêmios, em dinheiro, seriam entregues em duas semanas; o resultado da competição, este sim, era anunciado na madrugada após o desfile.

As comparsas chegavam em ônibus e caminhões. Grupos surgiam caminhando. Cada comparsa tinha um local para encontrarem-se, posicionarem-se e *templaren* seus tambores. Não havia uma fiscalização ostensiva dos organizadores da festa.

De um momento para o outro apareceram *bombachines* cinzas: era Sinfonía de Ansina. Estavam todos por ali e se posicionavam na rua do portão oficial, faltando meia hora para iniciarem seu desfile. As mesmas pessoas que coordenaram a formação da comparsa no Desfile, agora, nas *llamadas*, voltaram a organizar os componentes. Desta vez tinha o crachá *Asistente* - que Palo havia me dado para acompanhar o “desfile da 18” - e poderia ver a performance de Sinfonía nas *llamadas*. Minha mochila foi recebendo objetos para guardar e segui junto à comparsa ajudando no que fosse solicitado. A vedete e as bailarinas eram filmadas, fotografadas e concediam entrevistas para as rádios e telvisões presentes no local.

A formação da comparsa seguiu o modelo usado no Desfile embora apresentasse trocas de posicionamentos entre os componentes. Quem coordenava buscava um equilíbrio conforme o porte e a altura do componente bem como seu



Im. 89

⁷⁷ Este formato de disputa em duas categorias - A e B - foi abandonado no carnaval de 2002, quando todas as comparsas competiram entre si.

potencial performático. As alegorias de mão deviam girar, estar em constante movimento para brilhar. O grupo de crianças também foi deslocado, “mais para frente”, área mais tranquila da comparsa.

Nas *llamadas* haviam muito mais componentes que no Desfile Inaugural, principalmente *bailarinas de relleno* e bailarinas destaque, majoritariamente “*gente del barrio*” [Palermo e Sur], gente conhecida dos “de Ansina”. Alguns travestis marcaram sua presença. A comparsa, arriscaria dizer, apresentou em torno de 300 componentes.

Nas quatro primeiras quadras de desfile, estavam espalhados os jurados que avaliavam as performances e, portanto, em termos da competição, tornava-se a principal parte do desfile. Ali, a comparsa mostrava toda a sua força, os tambores *tocaban fuerte*, as banderas agitavam-se, as bailarinas bailavam candombe a plenos pulmões, ignorando a rua em aclave. O *escobero* Pedro fazia todos os movimentos com sua *escoba*, mesmo os mais difíceis.

A partir da praça, quando começam a descer rumo à Palermo, a comparsa deixava os



holofotes, jurados, imprensa e o público que comprara os ingressos mais caros, para trás. A partir de então a comparsa estaria cercada de populares que gritavam para saudá-la. O público participa ativamente, aplaudindo, chamando os *porta banderas* para que executassem suas performances, assim como aos personagens tradicionais. O *escobero*, a vedete as *mamas* e *gramilleros* eram aplaudidos e saudados por todo o longo percurso. A corda de tambores era recebida com euforia e muita dança.



Im. 91

Sinfonía de Ansina desfilou, sem interrupção, por uma hora e quarenta e cinco minutos. Parou de tocar em frente à casa de Gustavo - um pouco abaixo, como nas *salidas de tambor* - embora o final do desfile estivesse uma esquina antes. Todos estavam suados e pareciam esgotados, os *tambores* aparentavam mais o desgaste. Havia muita gente pela rua e nem quando a comparsa dispersou-se a movimentação diminuiu. Alguns ficaram por ali, a grande maioria retornou às *llamadas* ou foram para suas casas. Gustavo, após algumas providências, também se foi com sua namorada para longe dali.

Ficou Palo cuidando da casa. Pedro ficaria acordado toda a noite, escutando a rádio e aguardando o resultado da competição. Valeu a pena: ficou sabendo que, mais uma vez, havia sido premiado como “*mejor escobero*” nas *llamadas*. *Sinfonía de Ansina*, por sua vez, obteve a sétima colocação entre as oito comparsas que competiam na categoria A.

Outro olhar - o público das *llamadas*

O público que assiste as *llamadas* atua ativamente na performance de rua. Não é composto por meros assistentes, espectadores ou ouvintes, no sentido da passividade que estas categorias possam sugerir. O público é atuante. Nos vazios das performances, entre o desfile de uma comparsa e outra, tornam-se os agentes protagonistas do evento, da diversão, da festa popular. Durante as performances, o contato entre os *performers* da comparsa e o público é intenso, estão lado a lado, no mesmo nível da rua, por vezes há contato direto, abanos de mão, abraços.

Em 1999, sem ingresso para a festa e tendo chegado tarde, o público mostrou-se uma barreira intransponível para chegar à rua e ver o desfile de *llamadas*. Em 2000, caminhando junto com Sinfonía de Ansina, em seu desfile por Isla de Flores, as milhares de pessoas que cercavam a comparsa, eram, para mim, uma visão fugidia. A comparsa desfilava rapidamente e rostos eram deixados para trás ininterruptamente. O público adquiria forma de massa humana, por vezes, via-se conhecidos mas, em vários trechos, devido a pouca iluminação e a comparsa deslocar-se rapidamente, o público tornava-se um grande grupo de pessoas, uma imagem de coletividade acima de possíveis reconhecimentos pessoais.



Im. 92

Era uma caminhada absolutamente barulhenta, festiva e excitada.

Já fora do trabalho de campo mas ainda mantendo os elos de ligação com o grupo, retornei para as *llamadas*, em 2001 e 2002, para ver o desfile como público, comprando um assento nas cadeiras da rua. Outro olhar sobre o mesmo - o carnaval das comparsas num plano geral e os detalhes da performance e seus *performers* nas suas particularidades - este deslocamento do lugar do observador, propiciou novas percepções sobre o desfile de *llamadas* e seus significados para aqueles que ali estavam participando como público.

Os ingressos para a grande arquibancada instalada na *Plaza Yaguarón* eram os mais caros. Isso porque a arquibancada estava localizada na quadra mais iluminada, onde estavam os avaliadores da competição - o que teoricamente garantiria um momento de excelência na performance da comparsa. Além disso, possuíam um certo conforto por serem bancos (e não as cadeiras desconfortáveis) e estarem próximas a pontos de táxi. Nas duas quadras anteriores e posteriores à praça, estavam as cadeiras numeradas que eram vendidas com antecedência na Prefeitura Muni-

cial. O comprador poderia, desta forma, chegar minutos antes de iniciar o desfile que teria seu lugar garantido.

As restantes nove quadras ofereciam cadeiras de preço mais acessível, sem numeração, exigindo que o comprador permanecesse sentado para guardar seu lugar. Comprava-se este ingresso no próprio local e para conseguir as “melhores” quadras, aquelas desejadas, tornava-se necessário chegar cedo. O ingresso era simples,



Im. 93

sem tecnologia contra falsificações: não era impresso sobre papel especial, não havia marcas d'água ou quaisquer outros artifícios que pudessem “garantir” sua autenticidade.

E foi assim, chegando cedo para conseguir um bom lugar para ver as *llamadas*, que o público, até então indistinto para mim, passou a ter rosto e significado, forma e performance e, mais que nada, papel de destaque na festa das comparsas. Para conseguir um lugar próximo à rua Salto - zona “quente” para *la gente de Ansina*, perto de suas casas e próximo às ruínas de Ansina - era preciso chegar duas ou três horas antes de iniciar o desfile. Sentava-se na cadeira e logo depois passaria um fiscal para vender o ingresso. As pessoas que ali estavam chegavam em grupos: eram familiares e amigos. Muitos guardavam lugar, casacos e sacolas nas cadeiras significava que já estavam compradas. Em frente a onde eu estava, havia uma moça com cerca de 10 cadeiras marcadas; ela estava com um uniforme empresarial, um terninho azul marinho com camisa branca. Alguns adolescentes estavam por ali, ajudando-a a cuidar os lugares. Quando era oito horas da noite - e já iniciara o desfile, oito quadras acima - chegaram seus familiares para ocuparem seus lugares; ela foi-se embora, voltou meia hora depois, sem uniforme e “produzida” para a festa.

Na espera, enquanto não iniciava o desfile, observava-se o burburinho da rua: os vendedores ambulantes de máscaras plásticas, os pintores de rosto, os vendedores de isopor picado. Volta e meia surgiam personagens simpáticos - um palhaço, uma mulher com roupa ousada, alguém que já havia bebido demais - que arrancavam risos e divertiam os que ali já estavam convivendo há horas. De tempos em tempos era preciso levantar-se, mover-se para não cansar-se, “*para no quedarse aburrido*”. Havia muita gente deslocando-se, caminhando pela rua, buscando o melhor lugar para assistir o desfile. Encontra-se muita gente conhecida: uma paradiinha, um beijo, uma rápida conversa.

As situações em comum vividas nesta espera, aproximava os vizinhos de assento; no meu caso, conversei bastante com meus vizinhos que, tão logo percebiam-me brasileira, viam-me como uma turista de carnaval, alguém que estava ali para conhecer as *llamadas*, o que enchia-lhes de orgulho. Uma das vizinhas esperava seu filho - que vivia na Suécia mas estava de férias

em Montevideo com sua namorada sueca. Ela dizia sempre ter gostado das *llamadas* mas, pela primeira vez, estava participando *in vivo*, vinha justamente para acompanhar a futura nora nesta descoberta do carnaval montevideano.

Outra vizinhança de cadeira foi um grande grupo formado por no mínimo duas famílias e amigos, cerca de 15 pessoas. As crianças brincavam em meio ao asfalto sob o olhar atento de algumas das mulheres: quiseram balões, máscaras de carnaval, pintura no rosto, algodão doce - este foi negado. Abriam as sacolas para fazerem um lanche: traziam *pizetas*, *empanadas*, sanduiches e bolos. Tomavam *mate* e refrescos. Tudo isso era oferecido a nós, vizinhos que os cercavam. Por duas vezes tive como vizinhos de cadeira, jovens namorados. Quando cansaram-se de esperar o início do desfile, pediram para que eu guardasse suas cadeiras para que eles pudessem caminhar um pouco. Os *habitués* das *llamadas* - e do desfile na *18 de julio* - sabiam dos desconfortos das cadeiras: eram extremamente incômodas, algumas semi-quebradas; eram pequenas e por isso intercalavam adultos e crianças nas duplas cadeiras de madeira. Para permanecer por mais de sete horas, o público investia em comodidades como comidas e bebidas trazidas de casa, almoçadas para sentar-se ou encostar-se.

Atrás das cadeiras ficava o público que não comprava ingressos. Encostavam-se nas paredes das casas e sobiam nos *balcones* - das que estavam fechadas - para buscar o melhor lugar para assistir ao desfile. A frente de uma casa abandonada foi, horas antes de iniciar o desfile, ocupada por uma família: pai, mãe e sete filhos, uma escadinha. Todos se acomodaram nas pequenas sacadas e batentes da janela da casa e assistiram o desfile “de camarote”. Na casa ao lado a situação era completamente diferente: estava iluminada e de portas abertas. Atrás das duas fileiras de cadeiras vendidas, a família pôs suas próprias cadeiras na calçada. Ali estavam as crianças da casa, acompanhadas por uma moça, desde cedo. Ao aproximar-se a hora do desfile, chegou na casa um casal muito bem vestido e foram recebidos com distinção, a moça tratou logo de alertar as pessoas da família que veio para à calçada. À senhora visitante foi indicada a melhor cadeira. Os visitantes foram servidos com comes e bebes durante toda a noite. Do outro lado da rua o mercadinho permaneceu aberto, atendendo “pela grade”. Ali comprava-se o vinho à granel, altamente consumido pelo público.

Para partir em desfilando, as comparsas guardavam uma distância de quinze minutos entre um grupo e outro, entretanto, esta cronometragem regulamentar, após as primeiras duas quadras, dissol-



via-se rapidamente. Aonde estávamos, as comparsas desfilavam com intervalos de meia hora ou mesmo cinco minutos. Como não havia sonorização eletrônica do desfile - eram muitas comparsas desfilando ao mesmo tempo -, o público passava a escutar perfeitamente os tambores quando a comparsa estava a uma quadra de distância. Agitava-se por isso: assobiavam, levantavam-se de suas cadeiras para dançar, aplaudiam, apontavam para os *performers* conhecidos gritando seus nomes. O burburinho era generalizado.

Quando viam alguém conhecido - desfilando ou caminhando em meio à rua nos intervalos das performances - tratavam logo de trocar abraços e beijos. As duas fileiras de cadeiras do público, deixava-os no mesmo nível dos *performers*, num mesmo espaço que, a todo o momento, rompia suas barreiras.

Também atuavam como público, alguns *performers* das comparsas que ali estavam antes ou depois de desfilarem. Eram dezenas de milhares de pessoas: brancos, negros e “mulatos” - se esta categoria fosse usual entre os uruguaios -; homens, mulheres e crianças; uruguaios explícitos com seu *mate y termo* nas mãos e estrangeiros evidentes, com seu sotaque diferente e outros sinais que apontavam o não ser dali. Alguns vinham do interior, como um dos casais de namorados, meus vizinhos de cadeira. Nas cercanias de Salto, em pleno bairro Palermo - há duas quadras das ruínas de Ansina -, encontrei muitos rostos conhecidos. Em um grande grupo, de mais de 20 pessoas, estava Sandra, bailarina de *Concierto Lubolo*, *Marabunta* e *Serenata Africana*. Ela morava *en la vuelta* e dizia “sempre” assistir as *llamadas* daquele local onde estavam. Também estava Líber, *mama vieja* de Sinfonia de Ansina em 1998 e de *Morenada* nos carnavais seguintes.

Conforme o desfile acontecia, o público gradativamente aumentava. Após a ocupação completa das cadeiras, jovens montevidianos despojados sentavam-se diretamente no asfalto. Eventualmente eram dispersados pelos fiscais do desfile, devidamente acompanhados de policiais mas, depois das dez, onze horas da noite, era praticamente impossível, para os organizadores, impedi-los de ficar ali.



Im. 95

Em apenas uma situação a polícia - duplas que circulavam por quadra - foi acionada: para acalmar os ânimos do público revoltado. À nossa frente, uma dezena de pessoas faziam sua festa no terraço de uma casa. De tempos em tempos, atiravam balõezinhos de água em meio à rua. Deram um banho na *Banda Bola 8* - um grupo musical de *cumbia* e música tropical cujo

dueño é um dos irmãos Pintos, donos de *Sarabanda* e que desfilavam com esta comparsa. Eles tentaram escapar dos tiros de água mas pareciam divertir-se. As pessoas instaladas nas cadeiras, entretanto, começaram a não gostar e, num determinado momento, o conflito instalou-se. O povo gritava para a turma do terraço: “desce, desce”. A polícia apareceu e o público gritava exigindo que a polícia os detivesse. Foi um grande bate-boca entre os “atiradores” do terraço e o público das cadeiras, conflito que a polícia não parecia conseguir resolver. Tudo isso voltava a acontecer quando o desfile cessava, entre uma comparsa e outra.

Nestes momentos sem a presença de comparsas em desfile, o público mantinha a excitação, exacerbando qualquer situação passada na rua, principalmente as performances de alguns passantes. Num destes momentos, um grupo de rapazes que estava sentado no asfalto, fazia sua própria festa: dançavam como *gramilleros* em meio à rua, arrancando aplausos e risadas das pessoas próximas. Quando paravam eram incentivados a continuar. O público também era composto de *performers* e abria espaço para performances outras que não a das comparsas.

Quando a comparsa aproxima-se o público agitado batia palmas fazendo o compasso do candombe: *cha, cha, cha ... chá, chá*. A comparsa chegava mostrando suas bandeiras enquanto os tambores ainda estavam longínquos, ficávamos envoltos por um som abafado que só se tornaria audível quando os tambores despontavam a uma ou duas quadras de distância. O vento influenciava fortemente a audição: as vezes o som dos tambores chegava límpido e claro mesmo à distância. “Sem tambores”, o público gritava incentivando os *portabanderas* e *trofeus*. Os componentes da comparsa dirigiam-se ao público estabelecendo comunicação face a face. O público chamava os *portabanderas*, para que raspassem suas cabeças com o pano, para que se exibissem para eles; os mais en-



tusiasmos chamavam as dançarinas mais graciosas e zombavam das mais ousadas. Por vezes, quando percebiam que o componente já estava cansado pois evoluía devagar, já não dançava com vigor, gritavam-lhe pedindo entusiasmo; ao que o *performer*, na maioria das vezes, respondia positivamente, revigorando-se.

Quanto ao desfile de *Sinfonía* em 2001, quando posicionei-me nas cadeiras, quase não os vi. Depois de mais de cinco ou seis horas esperando-a, e já extremamente cansada e desconfortável, creio que não tive mais que dez minutos para apreciá-la, passou “voando”; enquanto buscava ver as bailarinas, deixava de ver os personagens. Não conseguia ver a todos, aqueles que me viram me chamaram para cumprimentá-los: era uma grande e excitante gritaria: *performers* me chamando e eu a chamar aqueles que reconhecia.

Seguem os ensaios

Na noite seguinte às *llamadas*, Sinfonía de Ansina ensaiou. Pela primeira e única vez, os *tambores* tocaram sentados. No coro estiveram presentes não mais que oito pessoas e o público também era diminuto. Desgostoso, o *gramillero* conversava com o *escobero* Luis Pereira, no fio da calçada em frente: não se conformava com a coreografia do coro, aquela com os braços tremulantes:

- *no salgo más ... hay cosas que no se pueden aceptar ... hay gente que no puedo aceptar*

Imitava exagerando os trejeitos da coreografia para o *tema afro*. Estava obcecado pelo assunto, usava de ironia enquanto tomava seu *vino clarete*. *Se puso pesado*, queria um beijo e acabei ouvindo um discurso sobre “não se deve negar um beijo a ninguém”. Mandou-me embora dali. O *escobero* *jodía* com ele, dizendo que estava “bicudo”.

O *escobero* Luis Pereira desfilou várias vezes com Sinfonía de Ansina e também com outras comparsas. Na noite anterior havia desfilado com Ansina, juntamente com Pedro e outro rapaz: foram três *escoberos*. Veterano, informava ser um professor-*escobero* em uma cidade do interior. Já havia dado aulas na ONG Mundo Afro e era um nome reconhecido dentro do candombe uruguaio.

No coro estava Guzmán, ele trabalhava durante o dia em uma metalúrgica: “*llego en casa me acosto un poquito, me baño e vengo ensayar*”. Era sua primeira participação no carnaval, justamente com *Sinfonía de Ansina*. Chegou na comparsa trazido por Adrian, seu professor de tambor: nos desfiles tocava *tambor chico* e, por gostar de cantar - sem pretensões profissionais - participava como corista no *Teatro de Verano*. Dizia ter sido bem recebido e que não se importava com as brincadeiras que faziam. Mas, depois de muita zombaria *de la gente*, deixou de trazer o *mate*, que sempre o acompanhava nos ensaios. Seus amigos, dizia ele, surpreenderam-se quando souberam que ele participava da comparsa: Como ele havia conseguido entrar e ser aceito no grupo? Ele respondia tranquilamente que o aceitaram sem problemas.

Entrar na casa

Já no primeiro dia que conheci a casa de Gustavo, entrei. Mas conheci apenas a sala da frente. O restante da casa demorei muito a conhecer, isto aconteceu tempos depois, quando já frequentava a calçada da casa cotidianamente. Foi em uma noite, após um ensaio, em que haviam mulheres na casa. Havia passado um bom tempo tomando *agua salus* com os *chiquilines* e *vino con los mayores*.

Sentia o problema se formar: tinha vontade de ir ao banheiro. O que fazer? Gustavo havia saído para comprar vinho já não suportando mais, recorri a Pedro:

- *Pedro, necesito ir al baño... puedo ir?*
- *Si ... pero nos es muy higiénico...*
- *Eso no importa ... lo que importa es: tiene puerta?*
- *Si eso si – respondia-me gargalhando*
- *Acompañame, por favor? No quiero ir sola.*

Previdente, chamou um *chiquilin* para acompanhar-me. Um adulto entrar na casa com uma mulher poderia suscitar boatos e especulações. Entrei, ultrapassando o corredor da entrada e mergulhando na escuridão da casa. Cheguei ao banheiro, tinha porta mas não tranca. Tinha luz!

As paródias de Canela

Era um domingo, pouco antes de *la gente* que estava na casa ir apreciar os *Tambores de La Dominguera*⁷⁸. Conversavam na calçada. O *escobero* Pedro, que na época morava ali, escutava em seu quarto, pela rádio, a transmissão ao vivo de uma apresentação da comparsa *Canela e su Baracutanga* em um tablado da cidade. De repente ele veio correndo lá de dentro:

- *escuchá, escuchá ...*

Esticava o fio elétrico, para pôr o rádio no corredor, enquanto aumentava o volume.

- *escuchá ... es una paródia ... Canela hace una paródia*

Pela rádio chegava até a calçada um “diálogo falado” que provocava, entre os ouvintes da casa, incredulidade. Gustavo fazia caretas:

- *No Pedro! Estás seguro que es Canela?*
- *Mas bien, Gustavo! ... es Canela ... hacen una paródia!*

Chino, *tambor* de Ansina, olhou-me para dizer:

- *eso está bueno para vos*

Nós estávamos, justamente, conversando sobre o trabalho que desenvolvia junto com

⁷⁸ Neste ano, 2000, *La Dominguera* ainda não participava das competições, por isso, mantinha suas salidas de tambor durante o período carnavalesco.

eles e ele explicava que comparsas não se utilizam do riso nas suas performances. Todos silenciámos para escutar *Canela* e o público do tablado - que fazia-se ouvir pelas gargalhadas provocadas pela atuação da comparsa. O debate iniciou logo após o final deste *sketch* de dois minutos. Gustavo afirmava:

- *hacen paródia ... se escaparan de la categoria*

Paródias, para eles, significa o uso de diálogos humorísticos entre as canções da comparsa. O debate foi interrompido para escutarem uma canção. O refrão soava: “ *paqui ... paqui ... pajá!*”. *La gente* explodiu em riso; imitavam a musicalidade e dançavam com passos marcados que faziam a todos gargalhar. Não levavam a sério o que escutavam pela rádio: “*no es candombe*”, diziam eles.

Depois dessa noite, assisti *Canela* no *Teatro de Verano*, que na competição classificou-se em segundo lugar, mantendo-se no rol das “grandes comparsas”.

A competição no *Teatro de Verano*

O “Concurso Oficial de Agremiações Carnavalescas” realizava-se no *Teatro de Verano Ramon Collazo*. A competição no *Teatro de Verano*, ou como dizem, “o Teatro”, iniciava na semana seguinte às *Llamadas*, geralmente numa quarta-feira. Em 2000 foi disputado o 43º concurso que, desde a década de 80, era realizado neste teatro, uma concha acústica ao ar livre. Esta era uma longa disputa que se estenderia por cerca de 40 noites, até a metade do mês de março. Dela participavam os grupos de todas as categorias, as mesmas agremiações que desfilariam na avenida *18 de julio*. A competição estava estruturada em três módulos: *la primera rueda*, *la segunda rueda* e *la liguilla*. Estas rodadas de qualificação eliminavam ou classificavam os grupos, por categoria, para a fase seguinte.



Im. 97

As performances das agremiações das cinco categorias eram distribuídas equilibradamente; a cada noite apresentavam-se quatro grupos representantes de diferentes categorias. Como a categoria Murgas possuía um maior número de agremiações, era comum que, em uma mesma noite, atuassem duas murgas mas, nunca duas comparsas ou quaisquer das outras categorias. A ordem de apresentação dos grupos seguia o seguinte critério⁷⁹: nas primeiras noites apresentavam-se os grupos que tiveram acesso à competição naquele carnaval, através da “prova de seleção”; nas subseqüentes, apresentavam-se em ordem crescente de classificação no carnaval passado. Nas noites das “grandes” agremiações, aquelas consideradas potenciais concorrentes ao primeiro prêmio, o teatro tinha sua lotação esgotada. Conforme avançava o concurso, teoricamente aumentava a “qualidade” das performances e a presença do público intensificava-se.

O cronograma das etapas da *primera rueda* da competição era divulgado com antecedência. Esta primeira “rodada classificatória” concentrava todas as agremiações inscritas e estendia-se por 13 ou 14 noites consecutivas⁸⁰. Em 2000 e 2001 participaram desta fase 50 agremiações e não havia um número limite de participantes classificados por rodada ou por categoria.

Ao final de cada rodada eram abertos os votos dos jurados e os grupos que não alcançavam a pontuação mínima, determinada por regulamento, eram eliminados da competição.

Os grupos que alcançavam a pontuação exigida estavam classificados para “*la segunda rueda*”, cujo cronograma de apresentações - 10 ou 12 noites - só seria divulgado após o fechamento da primeira fase. Esta segunda fase, também chamada “*la rueda de ajuste*” oportunizava a readequação de alguns elementos da performance que não ficaram a contento para o próprio grupo ou para a crítica especializada. Acirravam-se as disputas. Os grupos ansiavam tornarem-se semifinalistas e seguirem, finalmente, para a última rodada.

1ª Etapa Miércoles 9 de febrero Sonegal Lubolos Musicalísima Revista Curtidores de Hergos Murga Casanovas Parodistas	2ª Etapa Jueves 10 de febrero Flor de Murga Murga Rebelión Revista La Margarita Murga Nazarenos Parodistas	3ª Etapa Sábado 12 de febrero Fuera de concurso Momolandia Murga Crazy's Parodistas Antimurga BCG Murga	4ª Etapa Domingo 13 de febrero Eterna Madrugada Murga C. 1080 Lubolos Grupo Terapia Humoristas Araca la Caca Murga
5ª Etapa Lunes 14 de febrero Sinfonía de Anelina Lubolos La Gran Siete Murga Espantapájaros de Medianoche Parodistas La Reina de la Teja Murga	6ª Etapa Martes 15 de febrero Fuera de concurso La Soñada Murga Canela y su Baracutanga Lubolos Falta y Resto Murga	7ª Etapa Miércoles 16 de febrero Los Plebeyos del Paso de la Arena Murga Mononada Lubolos Los Rebeldes Murga Los Buby's Humoristas	8ª Etapa Jueves 17 de febrero Nunca más Murga Sarabanda Lubolos Sociedad Anónima Humoristas Contrafarsa Murga
9ª Etapa Viernes 18 de febrero Los Duques Mascaradas La Pequeña Lulu Revista La Divina Comedia Murga Monosapiens Parodistas	10ª Etapa Sábado 19 de febrero Géminis Mascaradas Milenio Revista Colombina Che Murga Los Carritos Humoristas	11ª Etapa Domingo 20 de febrero De Todas Partes Mascarada Sereñata Africana Lubolos Los Jocker's Humoristas Los Diablos Verdes Murga	12ª Etapa Lunes 21 de febrero La Peñarola Murga Yambo Kenia Lubolos A Contramano Murga Los Atlán's Parodistas

Im. 98

⁷⁹ Tais critérios poderiam sofrer modificações de um carnaval para o outro a depender das resoluções da DAECPU.

⁸⁰ Como o *Teatro de Verano* é uma concha acústica ao ar livre, caso chovesse eram suspensas as apresentações da noite e, automaticamente, transferidas para o primeiro dia após a rodada em questão, o que ocasionava o atraso do cronograma inicial. Nos carnavais de 1998/99 e 2000 o verão uruguaio não foi chuvoso e não foram suspensas e transferidas mais que uma ou duas noites do concurso.

Na terceira e última etapa da competição, chamada de *Liguilla*, sorteios definiam a ordem de apresentação dos grupos. Esta era a última oportunidade para novos ajustes no aperfeiçoamento da performance - que já deveriam, primordialmente, terem sido feitos na fase anterior. No carnaval de 2001, a *liguilla* estendeu-se por seis noites. Participaram como semifinalistas um total de vinte e quatro agremiações: 11 murgas (das 24 que concorriam), 2 revistas (concorriam 4), 3 humoristas (entre os 7 participantes), 4 parodistas (entre 5) e 4 comparsas (entre as 10 que iniciaram a competição). Às agremiações importava ganharem o primeiro prêmio ou permanecerem entre os três primeiros colocados.

O corpo de jurados estava composto por cinco avaliadores (além de três reservas) que observavam os grupos através de cinco quesitos: (1) *voces, arreglos corales y musicalidad*, (2) *alegría de conjunto, comicidad y comunicación*, (3) *textos e interpretación*, (4) *coreografía, puesta en escena y movimiento escénico* e, (5) *vestuario, maquillaje y escenografía*. Cabe salientar que estes mesmos quesitos avaliavam todas as categorias carnavalescas. Os jurados eram escolhidos pela DAECPU, em reunião com todos os seus filiados que participavam da competição; eram representantes de órgãos públicos, como secretarias municipais, representantes da ONG Mundo Afro e artistas locais, músicos, compositores, etc. As agremiações indicavam nomes para compor o corpo de jurados mas *Sinfonía de Ansina*, por exemplo, reclamava que a entidade “ouvia

A competição do *Teatro* promovia maior visibilidade às agremiações e era aquela que distribuía melhores prêmios aos classificados⁸¹. Nos últimos anos, o Uruguai, através de suas secretarias de turismo municipais e nacionais, vinham incrementando este evento com incentivos financeiros e midiáticos de forma muito mais incisiva do que o *desfile de llamadas*: comparando os ingressos desta competição

de 1999 e do ano seguinte, percebe-se esta mudança de postura. A imprensa - principalmente duas rádios AM, jornais e televisões locais - davam ampla cobertura ao evento, acompanhando passo a passo a disputa entre as categorias. As primeiras classificadas teriam maiores chances de, futuramente, serem contratadas para shows e apresentações, em Montevideo ou



Im.99



Im. 100

⁸¹ Cerca de 5000 dólares ao primeiro colocado por categoria e prêmios menores para segundo e terceiro lugar.

no interior. Para a tal apresentação na cidade de *Punta del Este*, por exemplo, a organização do evento convidou as três primeiras classificadas no *Teatro de Verano* do carnaval passado.

O escrutínio dos votos e a divulgação do resultado da competição, “*los fallos*”, era realizado na Prefeitura Municipal, na madrugada após a última etapa da *liguilla*, e transmitido ao vivo por duas rádios AM locais: a “CX 42” e a “CX 36”. Escutar a rádio de madrugada era a forma mais rápida e segura de saber o resultado - que poderia ser um momento de ansiedade e expectativa para os envolvidos. Pedro, premiado *escobero* de Ansina, sempre acompanhava as transmissões e minuciosamente anotava as pontuações individuais das comparsas em cada um dos quisitos avaliados. Em 1999, após quatro horas e meia de escrutínio, o resultado foi divulgado às sete e quinze da manhã de uma quarta-feira. Em 2001 os vencedores da competição foram apenas anunciados, mas em 2000, os primeiros três classificados em cada categoria apresentaram-se em noite especial, prolongando o calendário carnavalesco.

Na *madrugada de los fallos* são conhecidos os vencedores do certame e as menções individuais - que podem estar sendo disputadas por todas as categorias ou não. Por exemplo: a menção de “melhor coro” poderia ser conquistada por uma comparsa ou murga pois ambas possuíam coral de vozes. Em 1999, o prêmio para “melhor interpretação vocal masculina” foi conquistado por um grupo da categoria *parodistas* e o de “interpretação musical feminina” pela comparsa *Yambo Kenia*⁸². Por sua vez as menções “*mejor vestuario de murgas*” ou a “*mejor cuerda de tambores*” só poderia ser conquistada pelos grupos das respectivas categorias. Durante o Concurso Oficial no *Teatro de Verano* ocorria, paralelamente, o *Concurso “Victor Soliño”*⁸³. Em 1999, quando *Sinfonía de Ansina* concorreu com a canção “*Sones de la amistad*”, comentavam que os primeiros classificados gravariam um CD mas, se realmente havia este projeto, não se

⁸² As 37 menções especiais distribuídas no Concurso do *Teatro de Verano* em 1999 (e os grupos que as conquistaram) foram: “Interpretación vocal masculina” (Los Adam’s, Parodistas); “Interpretación vocal femenina” (Comparsa Yambo Kenia); Solista de Murgas (A Contramano); Arreglo Coral (Murga Diablos Verdes); Mejor Coro (Los Valentinos, Parodistas); Mejor Bateria de Murgas (Don Timóteo); Mejor Cuerda de Tambores (Serenata Africana); Mejor Conjunto Musical (Magazine, Revista); Letrista de Carnaval (Murga Diablos Verdes); ²² As 37 menções especiais distribuídas no Concurso do *Teatro de Verano* em 1999 (e os grupos que as conquistaram) foram: “Interpretación vocal masculina” (Los Adam’s, Parodistas); “Interpretación vocal femenina” (Comparsa Yambo Kenia); Solista de Murgas (A Contramano); Mejor Vestuario (Magazine, Revista); Mejor Vestuario de Murgas (A Contramano); Maquillaje de Murgas (La Gran Siete); Mejor Scenografía (Los Carlitos, Humoristas); Puesta en escena (Murga Diablos Verdes); Mejor Bailarín (Comparsa Serenata Africana); Mejor Bailarina (Milênio, Revista); Mejor vedete (Comparsa Serenata Africana); Mejor Cuerpo de Baile (Magazine, Revista); Mejor Mama Vieja (Comparsa Kanela y su Barakutanga); **Mejor Escobero (Comparsa Sinfonía de Ansina)**; Mejor Gramillero (Comparsa Bantu); Mejor Coreografía (La pequeña Lulu, Revista); Figura de Lubolos (Comparsa Serenata Africana); Mejor Figura de Revistas (Magazine); Mejor Figura de Humoristas (Los Jocker’s); Mejor Figura de Parodistas (Los Adam’s); Mejor Figura de Murgas (Diablos Verdes); Mejor Humorada (Los Carlitos); Mejor Parodia (Momosapiens); Mejor Cuplé (Murga A Contramano); Mejor Retirada de Murgas (Diablos Verdes); Mejor Director de Murgas (A Contramano); A La Labor destacada (Comparsa C1080 e Los Valentinos); A la trayectoria en carnaval (Lágrima Rios, Comparsa Serenata Africana); Revelación del Carnaval (Murga Reina de la Teja); Figura Máxima de Carnaval (Momosapiens, parodista).

⁸³ O *Concurso Victor Soliño* era organizado pela AGADU (*Asociación General de Autores del Uruguay*). O júri era composto, e renovado anualmente, por cinco membros, representantes da AGADU, da DAECPU e da Prefeitura de Montevideo. Em 1999, o “melhor criador de tema inédito”, vencedor deste concurso, recebeu US\$ 2.500 de prêmio. que pré-selecionava canções inéditas apresentadas por quaisquer das categorias. No carnaval de 2001, concorreram ao prêmio de “melhor tema inédito”, 16 canções: quatro canções de comparsas, onze de murgas e uma canção de um grupo de humoristas. Os semifinalistas eram definidos durante o concurso oficial e, após o resultado da competição do *Teatro*, ganhavam um evento próprio, uma noite de apresentação das canções no próprio Teatro.

concretizou.

O Teatro de Verano

O *Teatro de Verano Ramón Collazo*, está localizado no Parque Rodó frente à *rambla*, a avenida que beira o *Río de la Plata*. É uma concha acústica ao ar livre que aproveita o relevo natural de uma montanha para conformar as arquibancadas para um público de cerca de 2.500 pessoas. Neste teatro municipal, durante o ano, diferentes eventos artísticos e culturais são realizados; no período de carnaval, entretanto, transforma-se em palco carnavalesco pois ali realiza-se o Concurso Oficial de Agremiações Carnavalescas, a principal competição que reúne todas as categorias de carnaval. É o carnaval de palco.

Na fachada frontal do Teatro, as bilheterias e duas entradas: a administrativa e aquela destinada ao público pagante. Quanto mais avança a competição maior será o fluxo de pessoas ao Teatro para assistir aos “grandes” grupos. Os comentários repetiam-se: “*está lleno porque hoy está Serenata Africana e [a Murga] Diablos Verdes*”, ou porque “*es noche de Yambo Kenia*” ou “*Araca la Cana*”. As murgas e comparsas famosas, vitoriosas, que despertavam o interesse do público eram as mais esperadas mas o grupo humorista “*Los Jockers*” também atraía torcida para a platéia do teatro. Nestas noites com “grandes” agremiações, os carros lotavam o estacionamento e os ingressos esgotavam na bilheteria. Compravam-se ingressos, com antecedência, na sede da Associação Carnavalesca; as bilheterias do Teatro vendiam os ingressos da noite em questão. Os cambistas negociavam. Em 2000, o ingresso (esgotado) de 60 pesos da bilheteria era vendido por 130 ou até 150 pesos pois era “*noche de Serenata Africana*”.

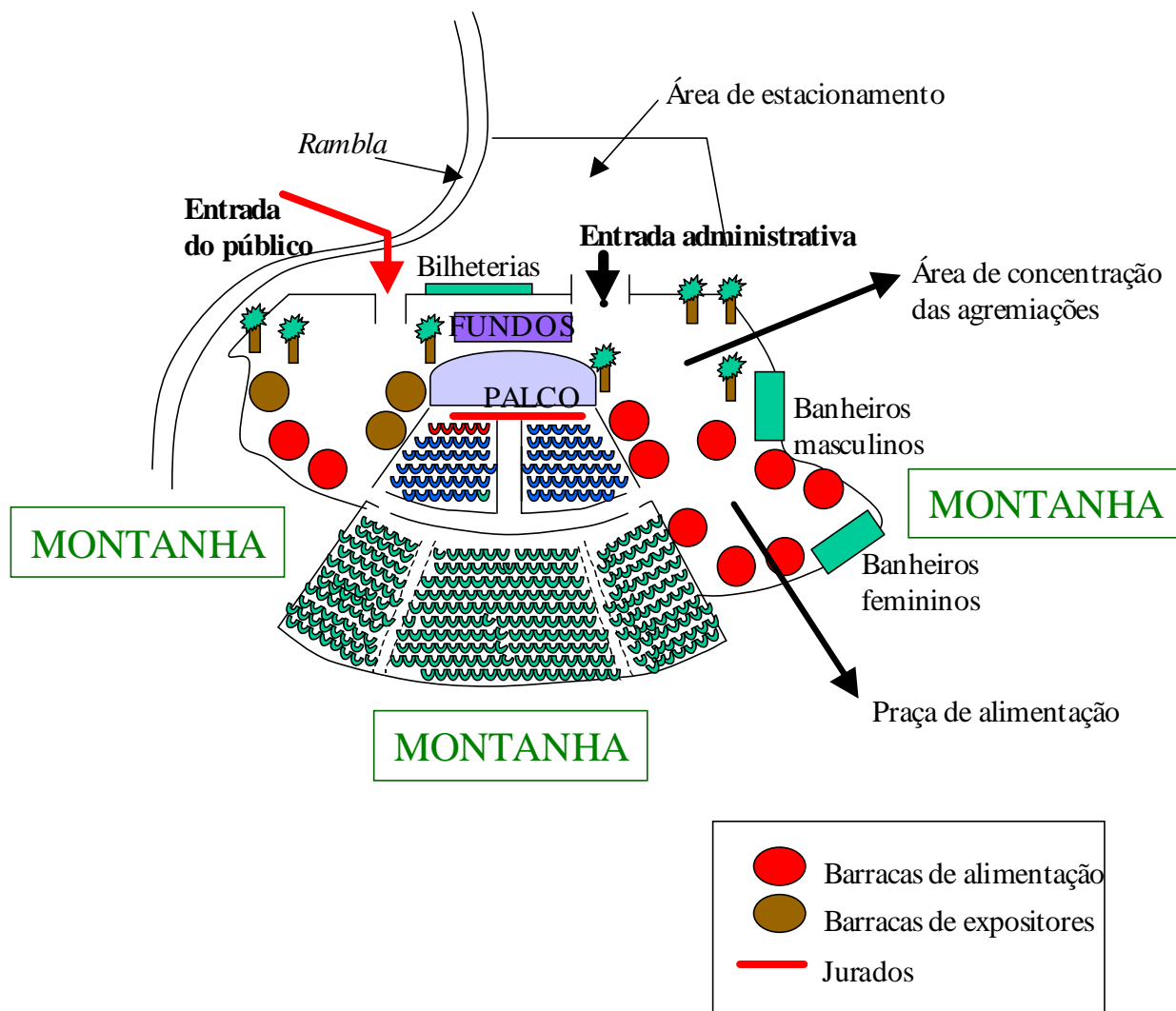
As arquibancadas acompanham o declive da montanha que circunda três lados do teatro, e funcionam como barreiras naturais de acesso aos penetras, embora muitas vezes burlado. A entrada para o público leva os participantes para o corredor central, entre as platéias *baja* e *alta*. O palco está situado na parte baixa da concha acústica o que torna a platéia baixa a mais cara. É a platéia alta que tem lotação garantida⁸⁴. O público das comparsas - aqueles que se dirigiam ao Teatro mais que nada para assistí-las - reclamava que o ingresso era caro para os padrões



Im. 101

⁸⁴ Em 1998, platéia baixa e a alta custavam, respectivamente, US\$ 7.50 e US\$ 4; em 2000, US\$ 8.30 e 5.

do grupo, embora razoável para os shows e eventos musicais do circuito cultural comercial da cidade.



Im. 102

Na platéia alta, do lado da entrada, era possível identificar alguns estrangeiros e muitos “uruguaios”, denunciados pela forma de segurar a garrafa térmica para tomar seu mate - prendem a garrafa na articulação interna do braço de forma *sui generis*. Como nos tablados, as famílias traziam suas sacolas com comidas, casacos e almofadas. Próximo à praça de alimentação estava o lugar costumeiro das *inchadas* das comparsas: de *Ansina*, *Morenada* e *C1080*, ano após ano. Na platéia alta, ao centro encontravam-se as torcidas organizadas das murgas, que traziam faixas, balões de cor, até mesmo uma mesma camiseta; espocavam fogos antes de iniciar e no final da performance. Na platéia baixa estavam os convidados especiais - as figuras públicas, familiares e amigos dos *performers* - marcadamente composta por poucos jovens.

Na “primeira hora”, quando geralmente apresentavam-se as comparsas, o público ainda não havia tomado sua forma definitiva isto, via de regra, aconteceria no decorrer do intervalo anterior à segunda apresentação da noite. O público das comparsas, aqueles que conheciam os

participantes e que estavam de alguma forma envolvidos com as agremiações, diminuía drasticamente após esta apresentação (*la gente de Ansina* dizia explicitamente que não se interessava por murgas ou humoristas), muitos assistiam do corredor, entre as platéias. Dali tinha-se excelente campo visual do palco e, a despeito do desconforto de permanecer em pé, podia-se usufruir da mureta como apoio para os braços. Permanecer neste corredor, ou nos assentos próximos a ele, trazia a vantagem de por ali saírem os grupos, após finalizarem a apresentação no palco. Ali, *performer* e público estavam em relação face a face.

Retirando-se do palco, os grupos seguiam até a praça de alimentação, cantando e dançando, para finalizar sua performance. A praça, não muito ampla, estava demarcada por barracas que comercializam *chorizos*, *hamburguesas*, *panchos*, batatas fritas; café, *postres* (doces), churros, cerveja, refrigerantes e whisky; pipocas, algodão doce e cigarros. A cada final de apresentação, a praça enchia-se de gente e as vozes se elevavam. Esta praça ligava as arquibancadas aos bastidores do palco e à área de concentração. Constituindo-se em mais um espaço de contato direto entre os artistas e os espectadores.



Im. 103

As agremiações utilizavam a entrada administrativa do teatro. Em um pequeno portão, um funcionário controlava a entrada dos componentes, conferindo uma listagem, chamando-os pelo nome para apresentarem seu documento de identidade. O portão para veículos, fechado, liberava a entrada de carros autorizados que traziam a cenografia, os instrumentos musicais e pertences dos grupos. Nesta área de concentração, os componentes interagem com amigos, parentes e curiosos. Alguns “conhecidos do meio” não compravam ingressos, entretanto, seu acesso por vezes tornava-se demorado, dependendo de uma longa espera ao lado do portão. Por ali circulavam rostos conhecidos e os “estrangeiros”, aqueles que não pertenciam à rede de relações das

agregações, não tinham a menor possibilidade de entrar; um conhecido de Ansina alertava-me: “é um espetáculo público”, não haveria um responsável para liberar minha entrada mas, logo depois, chegaram conhecidos que entraram sem esperar ao menos um minuto.

Os grupos tinham acesso à área de concentração, uma hora antes da hora marcada para a sua apresentação. Ali permaneciam, circulando e preparando-se enquanto definitivamente não se dirigiam para o palco. Nesta área ao ar livre, atrás do palco, - no qual o público pagante tem acesso - as comparsas faziam o fogo para *templar* os tambores até segundos antes de iniciar a apresentação. No caso das comparsas, o fluxo de componentes era intenso - são os grupos com maior número de participantes - mas o público curioso para ver sua preparação era muito mais diminuto do que aquele que cerca as murgas. Em noite de apresentação da murga *Contrafarsa* a área de concentração esteve lotada, crianças vestiam-se como murguistas, grupos organizados, com camisetas da agremiação, faziam fotos e confraternizavam alegremente. Este espaço estabelecia um tempo de intensas trocas sociais. Em uma área mais restrita, com acesso ao fundo do palco, estavam os “camarins”; no carnaval de 1999 ninguém barrou minha entrada, já no de 2000 a fiscalização foi rígida, limitando o acesso apenas aos componentes.

Quando chegava a hora de começarem as apresentações, oito da noite, o público batia palmas imitando a *clave de madera*: *cha, cha, cha ... chá, chá*. Geralmente, o primeiro grupo a se apresentar na noite era uma comparsa mas, mesmo iniciando com outras categorias, a platéia pronunciava-se com a *clave de madera*.

Entre as cortinas cerradas surgia, em traje de gala, o Mestre de Cerimônias com sua saudação

habitual: “*me complazco em presentar, desde el monumental [sic!] Teatro de Verano, la Sociedad de Negros y Lubolos*”.

O show ia começar.

Senegalno Teatro de Verano

Pedro e Pelado estavam na casa quando conseguimos uma carona para ver a primeira apresentação da comparsa *Senegal* no Teatro. Um jovem músico apareceu por ali em busca de “*un nene negro*”, para gravar um clipe musical de sua banda de rock. Haviam lhe indicado passar



Im. 104

na casa de Gustavo e, chegando lá, Pelado dispôs-se a ajudá-lo. Entre os da casa não faltaram brincadeiras sobre o assunto, divertiam-se com a situação: “*Y eso? ... ahora quieren un nene negro!*”.

Pelado logo *le mangueó* uma carona que nos deixou em frente ao Teatro. Os dois foram rapidamente entrando pelo portão administrativo e fui arrastada por eles. Eles conheciam e se davam bem com muita gente de *Senegal*, percebia-se isso nos encontros e boas-sorte dirigidos aos componentes da comparsa em meio a área de armação da comparsa. Para além de uma rede de relações pessoais, entre alguns haviam relações profissionais. Pedro, era *escobero* de *Sinfonia de Ansina* no carnaval de 2000 mas, durante o ano, participava da “comparsa show” *Bantu*. Gonzalito, o *escobero* e *solista de Bantu* era também um dos *dueños* de *Senegal*. Esta, uma comparsa que já existia há vários anos mas poucas vezes havia participado da competição; este ano retornavam ao Teatro de Verano: “*la sacaron de nuevo*”.

De forma geral a performance da comparsa foi cuidadosamente planejada e executada mas nada apresentou performaticamente que a sobressaísse das concorrentes. Esta comparsa tendo conseguido passar para *la segunda rueda*, terminou a competição classificada em sexto lugar.

A cena inicial, quando abriram-se as cortinas, foi impactante: o coro estava enfileirado ocupando toda a largura do palco. Os dominós vermelhos e amarelos sob luz focada em cores apropriadas causou impacto entre o público que não conteve uma interjeição de exclamação: *ahhh!!!!!!*. As fantasias do corpo de baile eram vistosas e sua *puesta en escena* era eficaz, ocupando e preenchendo todo o palco com seus deslocamentos. O coro estava no fundo do palco mas, sobre um tablado, mostrava-se privilegiadamente visível por trás das bailarinas. Este era um artifício muitas vezes usado pelas comparsas contemporaneamente, contrariando a imagem clássica do coro de pé ao fundo do palco.

A cenografia foi trocada durante o espetáculo: a primeira tela com imagens da natureza foram substituídas por uma pintura *de la calle e del conventillo*. Entre os solistas, alguns profissionais e outros esforçados amadores. A corda de tambores era considerada “*espantosa*” pelos os ouvintes “de Ansina” que ali encontravam-se e faziam caretas de desagrado. O sonar dos tambores de *Senegal* acompanhado pela forte presença de instrumentos de sopro, apontava as influências do ritmos caribenhos. Um dos *dueños* (e diretor musical) da comparsa, era um músico que por cinco anos morou em Miami, trabalhando com uma “banda tropical”.

O quadro com os dois *escoberos* foi uma performance especial. Gonzalito bailava com seu filho. Coreografavam movimentos sincronizados: quando um *bailaba* com sua *escoba* o outro mantinha uma postura congelada até que, sob um toque sutil do bastão, despertava para a dança enquanto o primeiro congelava seus movimentos. O *escobero* filho repetia os movimentos feitos pelo pai. Era a representação da tradição sendo passada de pai para filho ao mesmo tempo em que se constituía a apresentação desta tradição transmitida concretamente pelo *performers*.

Os primeiros movimentos eram os mais simples: rolar o bastão nos braços, nos ombros e atrás da nuca. Depois viriam os movimentos mais elaborados, como tocar a ponta da *escoba* na ponta do pé e no calcanhar do outro pé em movimentos rápidos e contínuos. No movimento mais difícil⁸⁵ - poucos eram os *escoberos* que o executavam - o filho errou sucessivamente aumentando o clima de tensão e suspense que envolvia este quadro. Pedro acompanhava os movimentos de recuperação do rapaz mas antes que se concretizasse ele já pressentia: “no!”; com sua experiência, detectava o movimento, quase imperceptível, mal iniciado (a falta de equilíbrio do bastão no pé) e, antes que o concluísse, já anunciava o fatídico desfecho. Gonzalito encerrou a série de tentativas frustradas do filho retomando o bastão com o pé e lançando-o perfeitamente equilibrado para o filho. A platéia aplaudiu sua atitude e Pedro sussurrou: “*muy bien Gonzalito*”.

Outra noite no *Teatro de Verano*

A Comparsa *C1080* iria apresentar-se na “segunda hora” e parti da casa de Gustavo, juntamente com o *escobero* Pedro, rumo ao *Teatro de Verano*. O teatro ficava próximo de *allá abajo*, seguindo-se por um belo passeio pela *rambla*. Nas noites de apresentação, sempre fui caminhando com algum componente de *Sinfonía*, conversando tranquilamente a despeito das passadas rápidas e decididas rumo ao teatro. Naquela noite, Pedro contava sobre o ensaio geral de Sinfonía de Ansina realizado no teatro àquela tarde. Havia sido um “caos”, todos brigaram entre si e muitos componentes - por estarem trabalhando - não haviam comparecido ao único ensaio geral⁸⁶ no palco da apresentação oficial. A bailarina já havia confirmado: “...*todo mal ... nadie se entendía*”. Chegamos no Teatro e nos separamos. Pedro entrava pelo portão administrativo, não pagava ingresso; eu segui para a bilheteria para comprar o meu. Havia muita gente naquela noite e Pedro circulava na praça de alimentação cumprimentando os amigos e conhecidos.

Sentei-me na arquibancada superior para assistir a murga *Eterna Madrugada*, a primeira apresentação da noite. No alto da arquibancada estavam fixadas na mureta cinco faixas da murga *Araca la Cana* e uma de *C1080*: “*Niños de la calle. Verguenza de todos – Araca*”; “*Beto presente. Fuerza Araca*”; “*Araca es pueblo*”. Pedro havia comentado que, quando saíram do ensaio no teatro à tarde, já haviam filas para comprar ingressos para a noite: “*hoje tem Araca*” explicava ele.

Durante os 45 minutos de apresentação, a murga alternava quadros musicais com *sketches*, textos de forte crítica social, na maioria cômicos. Falavam do *partido rosado* (uma alusão à coligação, feita nas eleições municipais de 1999, entre o *partido blanco* e o *partido colorado*) e das mudanças políticas uruguaias através de três personagens: um marciano, um *gaucho* e um travesti.

⁸⁵ Ver descrição do movimento na página 60.

⁸⁶ Geralmente uma comparsa, ou qualquer outra agremiação realizava apenas um ensaio geral no Teatro, pois este deveria ser pago pelo grupo, por hora ensaiada. Estes ensaios gerais aconteciam nas madrugadas após as apresentações oficiais de cada noite ou durante as tardes que as antecediam.

A cena tinha por ambiência um programa de TV e chegavam à ela mais dois personagens: Sancho Pança e D. Quixote. Era difícil compreender a fala dos personagens, falavam rápido e, para um estrangeiro, não era fácil compreendê-los. Lembrava como era mais fácil entender os Humoristas com seu humor rápido e simples. Com as murgas e suas críticas sutis, o cômico passava por um refinamento da linguagem figurativa.

O relógio digital no palco - que marcava o tempo da performance e estava fixado em uma posição acessível ao olhar dos *performers* e da platéia - apontava que restavam poucos minutos para encerrar o tempo máximo de performance permitido. A murga apenas havia começado a executar sua última canção. O público ficou nervoso ao perceber que o tempo iria esgotar-se antes que ela conseguisse descer do palco - o que determinaria uma perda significativa de pontos. A platéia gritava, alertando o grupo para que estivessem conscientes da situação. Mas não havia opções: se interrompesse a apresentação para atender o limite de tempo, perderia pontos pois comprometeria a performance; se permanecesse no palco e estourasse o tempo permitido também perderia pontos. Quando o relógio sinalizou que haviam esgotado os 45 minutos de apresentação (e mais um minuto de tolerância) e a murga permanecia no palco, executando sua performance, o público aplaudiu sensibilizado.

No intervalo, o público movimentava-se abandonando seus assentos. Antes de iniciar a apresentação de *C1080*, um rapaz sentado à frente perguntou-me quem iria apresentar-se a seguir. Informei que seria a comparsa. Ele agradeceu e avisou sua turma de acompanhantes: “*ahora vienen los negros*”. Quando se aproximou o momento de iniciar a apresentação de *C1080*, antes mesmo de surgir entre as cortinas o mestre de cerimônias, o público agitou-se e começou a bater palmas ... *cha, cha, cha ... chá, chá*.. Era o compasso do candombe.

Media lunas con jamón y queso na comparsa C1080

A performance de uma comparsa estava, costumeiramente, estruturada através de uma sequência de quadros musicais. Não havia rigidez - sequer obrigatoriedade por regulamento - nesta sequência musical/coreográfica das performances. Existia, entretanto, uma tradição, uma forma costumeira de fazê-las que as norteavam. Era costume, por exemplo, o “*tema Afro*” iniciar o show, a grande maioria assim o fazia, mas esta não era uma regra obrigatória. A campeoníssima *Yambo Kenia*, em 2000, não seguiu a tradição de iniciar com os pés descalços ao toque dos tambores africanos; trouxe algo de cidade moderna, todos vestiam cinza e o caos urbano fazia o candombe soar no ritmo de *rap*. Alguns aspectos das performances permaneciam reatualizando estas tradições, sem grandes alterações; outro exemplo era a presença do ritmo *milongón* para a dança da *mama vieja* e do *gramillero*, muito embora pudessem acontecer inovações coreográficas do corpo de baile que os acompanhava. No último quadro (*la retirada*) apresentado por uma comparsa cantavam *la despedida*. Este, um quadro musical que reunia todos os participantes e

os emblemas de uma comparsa, alegorias e símbolos; o palco enchia-se de cor e movimento enquanto espocavam serpentinas e confetes do teto. Era uma mesma canção todos os anos; cada comparsa possuía a **sua despedida**. O primeiro elemento que deveria sair do palco era o estandarte, quando então seria zerado o cronômetro; a seguir descia toda a comparsa por meio ao público. A corda de tambores - últimos a saírem - parava de tocar para descer as escadas. Neste momento, já não havendo mais a sonorização eletrônica da banda e nem o toque dos tambores, o público e a comparsa batiam palmas ritmando o candombe: *cha, cha, cha ... chá, chá*.

Entre os quadros musicais era “*de la tradición*”, segundo os *comparseros*, a leitura de pequenos textos (*glosas*) que, via de regra, falavam da cultura afro-uruguaia, dos *conventillos*, do candombe e das tradições que a demarcavam; uma voz em *off*, sem que se tivesse a visão do narrador. Naquele carnaval de 2000, e já havia alguns poucos anos, as comparsas vitoriosas estavam abolindo este personagem (narrador em *off*), o que motivava grande polêmica entre os grupos participantes, passando a substituí-lo por personagens fictícios, teatrais, que apresentavam pequenos *sketches*. Outra significativa inovação era a introdução do riso - ou as “*paródias*” como diziam “os de Ansina” - nas performances de algumas comparsas.

A comparsa *C1080*⁸⁷, na sua performance no *Teatro de Verano* em 2000, utilizou-se de algumas destas variações performáticas. *C1080* quer dizer rua *Cuareim* número 1.080, o endereço do *conventillo Medio Mundo*, no bairro *Sur* de Montevideo. Participando das competições no Teatro desde 1999, sua recente criação não significava, entretanto, inexperiência no carnaval; criada por um dos “irmãos Silva” - donos da comparsa *Morenada* - possuíam vasto conhecimento sobre a festa e suas tradições e vinham firmando-se nas disputas da categoria, recorrentemente aparecendo nos programas de televisão locais. Os Oviedo eram amigos dos donos desta comparsa - assim como de *Morenada* -, conheciam-se há muitos anos e mantinham boas relações. Neste carnaval de 2000, *C1080* conquistou o quarto lugar na disputa do *Teatro de Verano*.

C1080 iniciou sua apresentação com a corda de tambores e a vedete. O corpo de baile dividiu-se em dois grupos e desceu para a platéia baixa, junto ao público. O cenário branco pretendia dar o tom do tema que traziam nas canções: o novo milênio. O coro, composto de 19 vozes, também foi dividido em dois grupos e permaneceram no fundo do palco; entre eles uma alegoria feita de caixotes(!) e o diretor musical, de frente a ela, comandava os coristas. Este evidente desarranjo cênico foi ajustado na *segunda rueda* com o reposicionamento dos coristas e a troca de lugar da alegoria.

Após a entrada da corda de tambores executaram o “*tema Afro*”. Entre os quadros musicais, uma senhora de longo vestido negro entrava em cena para dizer a *glosa*: seu texto falava do *barrio Sur*, das *abuelas*, dos *secretos*, das *llamadas de la raza*, dos *conventillos* e dos tambores. Anunciaram o *milongón* que seria bailado por três *gramilleros* e três *mamas viejas*, além do *escobero* que não executou os movimentos mais difíceis. “Antes”, ou “*en la tradición*”, explicava Pedro, os *escoberos*

⁸⁷ Referida como “cê diez ochenta” ou, simplesmente, “diez ochenta”.

não tinham quadro próprio e apresentavam-se junto com a *mama* e o *gramillero*; há mais de 30 anos, entretanto, configurou-se esta “nova tradição”: quando o casal e o *escobero* passaram a ter performances distintas. Atualmente, poucas comparsas apresentavam performances conjuntas destes personagens e, quando acontecia, tal fato era lido como que sinalizando a falta de um “bom” *escobero* que sustentasse uma apresentação individual, onde teria ampla visibilidade. Na falta de um *performer* habilidoso, usavam como estratégia trazer ao palco outras figuras para que não recaísse sobre o *escobero* toda a responsabilidade pela execução da performance coreográfica.

Os instrumentos de sopro de *C1080* traziam, novamente, a influência caribenha para o candombe. O corpo de baile seguia trocando de roupa continuamente: apareciam com esmerado vestuário, sapatos iguais, lenços coloridos, roupas prateadas com adereços nas costas e, finalmente, a fantasia mais luxuosa, para finalizar a apresentação, trazendo plumas. As roupas, percebia-se, foram cuidadosamente elaboradas pela comparsa. Na *retirada*, *C1080* encheu o palco com seus componentes e alegorias. As *mamas viejas* vestiram uma sobrecapa amarela sobre o vestido branco apresentado durante a performance anterior; o *escobero* reapresentava-se com uma nova roupa. A cena final era colorida e entusiasmada, cantavam: “*somos Cuareim ... somos Cuareim 1080 ... somos barrio Sur ... somos C1080*”.

Esta foi uma apresentação polêmica, amplamente discutida tanto pela imprensa que cobria o evento como entre *la gente de Ansina*. O motivo de tal polêmica foi, principalmente, um dos quadros musicais apresentados, quando a comparsa trouxe a temática do mundo moderno e sua automatização. Todos componentes adentraram o palco e dançaram candombe como robôs. Uma alegoria de isopor foi acoplada aos tambores: uma tela de computador. O *escobero* não bailava mais com seu bastão mas com um aspirador de pó; as *media lunas*, símbolos levados como alegoria de mão, foram transformados em sanduíches feitos com pão em formato de meia-lua, queijo e presunto⁸⁸. Em um determinado momento da canção largaram todas estas “novas tecnologias” e “voltaram a ser uma comparsa”; os passos robotizados cederam lugar para o bailar do candombe, o *escobero* retomou sua *escoba*, os “computadores” foram desacoplados dos tambores e as meias-luas e estrelas tradicionais retornaram para coroar a cena final da canção.

Embora pretendesse uma crítica ao mundo moderno e seu afastamento das tradições, este quadro musical recebeu muitas críticas. Em “Ansina” foi motivo de riso e *jodas*. “*media luna com jamón y queso!!*” foi uma expressão corrente entre as gozações do grupo à performance. O *escobero* Pedro achou “*horrible*” que bailassem com um aspirador de pó, afirmando que jamais faria isso. As fantasias também foram criticadas: uma das roupas do corpo de baile, que traziam bandeiras brancas nas costas, foi associada aos modelos de fantasias brasileiras. De forma geral viram a performance como risível.

⁸⁸ No Uruguai, as *medias lunas* são um lanche rápido popular muito consumido: pão em formato de meia lua - como os *croissants* - recheados com uma fatia de presunto e outra de queijo, consumidos frios ou quentes.

Apresentando-se para o teatro

Sinfonía de Ansina preparava-se para a sua primeira apresentação no *Teatro de Verano*. Às vésperas da *primera rueda* estava em intensa atividade, seguia ensaiando todas as noites mas sem “fazer tablados”. No meio da tarde, a *bañadera* levaria o corpo de baile, os músicos, os solistas o coral de vozes, os tambores e os personagens, da casa para o ensaio geral no Teatro. Enquanto isso a cenografia continuava a ser feita na Isla de Flores.

O caótico ensaio geral de *Sinfonía* contrastava com os realizados por outras comparsas. A vitoriosa *Yambo Kenia*, por exemplo, quando ensaiou no teatro, montou inclusive a cenografia no palco, de forma a ajustar o posicionamento dos *performers*. *Sinfonía*, em contrapartida, nesta ocasião, tomava consciência dos seus desacertos e limitações.



Im. 105

Enfim, havia chegado o dia da sua primeira apresentação no teatro. Em frente à casa, Pelado e Castro pintavam máscaras, caretas gigantes que seriam utilizadas como adereços no “*tema afro*”. Aceitavam os oferecimentos de ajuda: haviam painéis cenográficos para serem concluídos, chapéus para receberem as franjas grampeadas, tambores que necessitavam de algum ajuste. Tudo o que se relacionava a “tambores” - dominós, alpargatas, instrumentos, comunicação entre os percussionistas - passava por Gustavo; as decisões e ajustes junto ao corpo de baile e suas fantasias era comandado por Palo e sua sobrinha, filha de Gustavo, Yamila; as cenografias e adereços eram atividades relacionadas a Pelado, Tiburón e Castro. Todos aqueles que queriam ajudar o faziam sob o comando do responsável no setor mas sob o consentimento de Gustavo.

Em 2000, o ambiente em frente à casa era agitado. No meio da tarde, a cenografia já estaria pronta, escorada na casa da frente mas, de repente, alguém teve a idéia de fazerem uma nova cenografia. Faltavam duas horas para a apresentação quando uma camionete descarregou, em frente à casa de Gustavo, dois semi-círculos de arame gigantes. Eles tentaram, por meia hora, transformá-los em meias luas, para acompanhar visualmente a letra de uma das canções. Desistiram pouco depois.

Haviam fechado a passagem de carros na quadra e, espalhados pelo chão, os imensos painéis cenográficos eram finalizados. Dava-me conta que em 1998 havia visto a apresentação



Im. 106

de *Sinfonía* na *segunda rueda* e, durante a tarde, na casa, o ambiente era muito mais tranquilo: os cenários estavam prontos. Para a segunda apresentação já estava “tudo feito”, era preciso apenas restaurar, repintar ou refazer algum detalhe.

No clube, *las mujeres* organizavam-se: dali já partiriam vestidas com a primeira roupa da apresentação. Eram conferido o vestuário e alegorias que seriam utilizados em cada um dos quadros musicais. Durante a tarde algumas bailarinas ainda coletavam, entre as pessoas da casa, dinheiro para a compra de meias de *nylon*.



Im. 107



Im. 108



Im. 109

Antes de anoitecer, chegaram a *bañadera* (ônibus) e um caminhão, contratados pela comparsa para levá-los ao teatro. No caminhão as cenografias, troféus, bandeiras e tambores. No ônibus os componentes. Carros particulares também ajudavam, um ou outro amigo da casa passava por ali para levá-los ao teatro. Quando aproximou-se o horário da entrada no teatro alguns acabaram indo a pé, impacientes para esperar alguém que lhes desse carona. O clima era de excitação frente à eminência da performance.

Sinfonía de Ansina em noite de Teatro de Verano

Sinfonía de Ansina apresentava-se na *primera hora*. Em 2000, chegaram cedo e não passaram pela correria do carnaval anterior quando chegaram em cima da hora. Pelado e o fiscal na portaria faziam o controle dos componentes, chamando-os para apresentar a identidade e entrar para a área de armação da comparsa. Alguns chamados já haviam entrado sem terem sido vistos e tiveram que retornar à portaria. Nesta listagem estavam os nomes dos 60 componentes da Comparsa *Sinfonía de Ansina*.

Na área de concentração, a comparsa espalhou-se para finalizar os últimos preparativos para sua entrada em cena. Algumas mulheres, amigas da casa e parentes dos componentes, atuavam como *utileras* - faziam os últimos retoques na maquiagem, pequenos ajustes nas roupas e sua organização para o uso no decorrer da performance.

Possuíam 15 minutos para armar a cenografia no palco, justamente no intervalo entre as apresentações da noite. Imensas telas enquadradas em madeira seriam pregadas ao chão. Ecoavam

marteladas e correrias em busca de algo que pode ter sido esquecido no ônibus ou no caminhão. No pátio, aos olhos do público que aproximava-se para vê-los de perto, os *tambores templaban* seus tambores.



Im. 110



Im. 111

Faltando um ou dois minutos para iniciar a apresentação, desapareceram em direção ao palco. Reconheci o *escobero* Pedro sentado na última fila da platéia baixa: estava ali para ver abrirem-se as cortinas e a primeira imagem de *Sinfonía de Ansina* no *Teatro* e tão logo iniciou o espetáculo, retirou-se rumo aos camarins. Assisti a apresentação com Tito, o coreógrafo de *Sinfonía*, no corredor entre as arquibancadas. Ele acompanhava nervosamente a performance da comparsa, mostrava apreensão antes do corpo de baile iniciar um movimento e demonstrava contentamento quando os passos das meninas eram bem sucedidos. Um *chiquilín* da *sub-20* estava perto de nós, vestido com dominó: era um “reserva” caso necessitassem, mas não foi preciso.

A abertura de *Sinfonía de Ansina* não foi impactante e o jogo de luz não funcionou. O vestuário não destacou-se. Lá estava o coro, no centro do palco, com suas mãos trêmulas ao alto. Acompanhado de um rufar de tambores, o radialista Daniel Morena, declamava em *off* as duas primeiras “*glosa de introducción y presentación del afro*”:



Im 112

La comparsa Sinfonía de Ansina, expresión cultural representativa del barrio Palermo conmemora en esta manifestación artística a los más notables y a los más anónimos negros y negras africanos y afro-americanos que dejaron todo en el infernal milenio que les tocó vivir. La propuesta que les interpretaremos en los siguientes sesenta minutos es una breve reseña que hilvana: los ancestros africanos, su involuntario viaje a este continente, el surgimiento de los afro-americanos y sus líderes, y su máxima expresión en el Uruguay: los tambores y la comparsa. Candombe: toque canto y danza.

Nuestras primeras estrofas musicales son una ofrenda a la luna. Maravilloso símbolo de infinitas culturas, la luna ha sabido y sabe. Testigo latente de la grandeza y la miseria de la humanidad en la tierra, la luna en silencio recuerda. Sus ojos lo han visto todo. Su memoria es llanto y alegría. El hambre, el frío, la explotación y las guerras provocan sus lágrimas; pero en su boca nace la risa cuando, en medio de estos pesares, renace la dignidad. La historia de la luna fertilizó el camino recorrido entre los albores de la humanidad y nuestros días. Su fecundidad hacia la tierra

revela el poder que ejerce. La cosecha brilla y abunda si se siembra en la luna nueva y se recoge cuando es llena. Hasta el hombre, que en su fanatismo conquistador ha creído dominar la luna solo porque la pisó, crece y se hace de acuerdo a la luna con que nace. Luna: la siguiente canción, hija mestiza del toque afro y del candombe, representa nuestro más sincero reconocimiento a tu inmortal testimonio.



Im. 113

Iniciava a primeira canção: o *tema afro*. Tão logo passou o momento inicial, o coro posicionou-se ao fundo do palco. Depois, seria muito criticada a roupa usada pelas coristas neste quadro: “*tenían brillo ... el tema afro no puede tener brillo*”. O corpo de baile iniciava dançando junto ao piso, aludindo às origens e ao nascimento dos seres. *Sinfonía de Ansina* não encheu o palco e a luz não favoreceu. Os

efeitos de luz na performance foram executados por um técnico do teatro mas receberam a orientação de um componente da comparsa. Para a luz estar de acordo com o posicionamento dos *performers*, entretanto, era fundamental o ensaio geral no teatro, momento em que deveriam acertar os detalhes para a produção dos efeitos pretendidos. Mas, eles contavam, o ensaio geral de Ansina, no dia anterior, havia sido um caos, “*nadie se entendía*”. Uma das solistas teve problemas com o fecho de seu vestido mas não se intimidou com o sutiã à mostra enquanto cantava. Ela entrou em cena sabendo que o fecho havia estragado e nada mais restou-lhe, segundo palavras dela, do que executar da melhor forma possível sua performance.

Entre o primeiro e o segundo quadro musical, uma nova *glosa* acompanhada de uma *cortina* musical, realçou longos segundos de silêncio que quebraram a continuidade do espetáculo.

Sinfonía de Ansina conoce y se reconoce en el mensaje de la huella dejada en el Uruguay por uno de los grandes referentes de la comunidad negra: ANSINA. El negro Ansina o Joaquín Lencinas, tal su nombre en los archivos históricos, fue mucho más que el patético sebador de mate de Artigas que mal se enseña en la escuela y mal aprende el pueblo. Su vida no transcurrió sirviendo a Artigas sino, más bien, nutriéndolo de sabiduría. Cinco años mayor que Artigas, Ansina fue hasta su consejero de guerra. Guerrero implacable, líder

de los negros libertos, estratega militar, payador, músico y poeta. Ansina fue pilar determinante de la heroica gesta artiguista. La historia oficial ensucia su protagonismo histórico reduciéndole la imagen a un servil sebador de mate. Su nombre es título de nuestra comparsa, y su mensaje nuestra canción. El siguiente milongón representa, a través de la sabia expresión de mama vieja y gramillero, los imborrables acordes por Ansina inspirados. Sus armas además de lanzas y fusiles fueron también guitarra y lira. Por eso hoy con música lo invocamos. Tributo a Joaquín Lencinas: Milongón a Don Joaquín.

Na segunda canção, o *milongón* foi bailado pelo *gramillero* Quiche e as *mamas* Mabel, irmã de Palo e Gustavo e *Ana*, filha de uma família de Ansina. Gonzalo, amigo da casa e coreógrafo de *Yambo Kenia*, muito elogiou a performance de Mabel: “*ella baila como una mama vieja debe bailar, com gracia, seducción*”. Segundo ele, o casal de *Sinfonía de Ansina* apresentava-se de forma tradicional: “*bailando con comedia*”.



Im. 114

Comédia significando (para os uruguaios) alegria e não riso. No final da performance, uma cena clássica: a corda de tambores “empurrava” o casal para que saíssem de cena mas a *mama* escapava e retornava por instantes para o centro do palco, junto à corda de tambores.

Bien sabe la luna que aquí, en el sur de las Américas, confluyeron todos los colores humanos. Desde el cielo la luna y la cruz del sur reconocen este suelo. Hoy un siglo y medio después del tráfico de los últimos barcos negreros de África hacia América, la cultura de estas latitudes, por donde se la mire, está teñida de los más hermosos colores africanos. De religión, música, literatura, deporte y arte de origen africano está inspirada la cultura latinoamericana toda. En Montevideo desde el sur de la ciudad cuando llaman los tambores recordamos. El candombe no olvida. Sus notas ilustran el pasado. Su fuerza siembra la esperanza. Suenan los cueros y vive el amor a la libertad.



Im. 115



Na terceira canção o coro permanecia enfileirado no fundo do palco e a performance seguia sem empolgar a platéia. Mais que nada faltava continuidade ao espetáculo, repetiam-se silêncios, vazios e desencaixes temporais entre as performances do narrador, a cortina e quadro musical que viria a seguir.

Hace más de treiscientos años, en el mismo suelo que hoy pisamos, nació la primera comparsa. Hoy, tres siglos después, la comparsa nos relata. Ella cuenta lo que somos y porque somos. En Ansina el candombe no termina porque termine carnaval. Los tambores viven todo el año; desde hace tres siglos, desde que nació el candombe. El siglo que termina vio pasar de todo, pero para la comparsa, que vive desde su creación hasta nuestros días, con o sin la existencia del carnaval, es sólo un siglo más. Nada más que un siglo más.



Im. 116



A quarta canção foi a última a ser ensaiada e seu solista o último componente agregado à comparsa. Trabalhando à noite, pouco foi aos ensaios, várias vezes esta canção foi ensaiada improvisadamente por outros solistas ou coristas. Nos comentários do “dia seguinte” todos falavam de que ele havia lido a letra, o que teria pesado na desclassificação da comparsa na *primera rueda*.

O quadro musical seguinte foi introduzido por uma *glosa* intitulada “*es candombe es mi vida*”. De uma forma geral, estas declamações davam o tom das canções que se seguiriam mas, fundamentalmente, era um meio de expressão a mais para dar conta da sua forma de pensar e representar o mundo que habitavam:

Bienvenido sea el candombe a la vida de quien sepa recibirlo. Se mensaje llena el vacío que dejan las canciones que nos invaden. El candombe es nuestra canción. En el barrio Ansina se nace, se come y se duerme con candombe: la vida en candombe. En Ansina los niños sin solfeo ni sofisticadas técnicas de canto, aprenden la métrica musical al pie de la letra. Jugando en los ensayos de la comparsa cantan y crecen con los más grandes, y las música les crece de forma auténtica y mejor que en el mejor conservatorio musical. Tocan los tambores, miran los chiquelines, y así conquistan al candombe. Las niñas juegan bailando y así, jugando y repitiendo las coreografías que ensayan las bailarinas, sin darse cuenta, se van haciendo bailarinas. Después niñas y niños, juntos, cantan, tocan y bailan. Así nace, así nació siempre, la comparsa que vendrá



Im. 117

A próxima canção - *Ya no tengo plumas* - foi executada por Linda . Neste quadro dançava o *bailarín* e a vedete - com um maiô sem plumas, acompanhando o “protesto” da canção. Já nos ensaios *la gente* dizia: “*ella danza muy parada, tiene que moverse más ... tiene que ir de punta a punta en el escenario*”. No palco, a vedete dançava timidamente, com gestos contidos.

A *glosa* que a introduziu mostrava claramente a tensão vivida atualmente pelas comparsas e as “*convicciones*” de *Sinfonía de Ansina*: uma comparsa deveria seguir sendo uma comparsa e, para tal, não necessitava de um vestuário luxuoso mas do sonar dos tambores e das canções *candomberas*.

A Sinfonía no le es imprescindible ostentar un vestuario deslumbrante. Ni encadilar permanentemente al público con lantejuelas ni especular con el puntaje con que el reglamento carnavalero premia las plumas es objetivo de la cultura negra. Podríamos venir a ofrecer un show revisteril y a esta altura nadie se asombraría; pero desde nuestras más profundas convicciones sentimos que una comparsa debe seguir siendo una comparsa. Si nos sometiéramos a la cultura globalizadora reinante transformaríamos a la comparsa, la más ancestral de nuestras expresiones culturales, en una revista parisina. Además ¿qué sentido tendría aparentar arriba de un escenario, durante carnaval, una realidad ilusoria que nada tiene que ver con nuestra vida en el resto del año? Lo que sí creemos es que para salir en carnaval alcanza y sobra con las ganas de cantar y con la necesidad de expresar el sentimiento que arraiga nuestras voces al tambor. La inexplicable magia que le da calor al color que del candombe emana.

Na sequência deste quadro, o momento muito aguardado pela platéia: a performance do *escobero* ao ritmo dos quatro “tambores acompanhantes” - sem canto coral ou instrumentos de cordas. Pedro, considerado um dos melhores *escoberos* da atualidade, era saudado com entusiasmo pelo público que gritava seu nome e o aplaudia. Sua performance era impressionante, por cinco minutos ocupava o palco executando todos os movimentos tradicionais de um *escobero*. Pedro orgulhava-se de nunca ter derrubado o bastão durante uma atuação no *Teatro de Verano*.

Descendiente de príncipes africanos, alumno de tradición oral. Cadencia en el bastón mayor. Jerarquía ancestral. Un largo bastón de liderazgo que en el tiempo se hizo escoba. Diferentes situaciones históricas destinaron la transformación de aquel largo bastón a esta significativa escoba. Ayer bastonero, hoy escobero. Por siempre: un personaje cultural necesario y representativo de la diáspora africana en el Uruguay. Nuestro escobero heredó de su padre, Don Pedro Ferreira, gestor indiscutible de nuestro género cultural, la música como legado. Segundo el fallo dictaminado por el jurado



de llamadas, mejor escobero de la fiesta negra del 2000. Con ustedes el Sr. Pedro Ferreira hijo ejecutando la danza ritual del escobero.

A apresentação da corda de tambores de Ansina mostrou-se outro momento aguardado pelo público. Neste solo percussivo - de cinco minutos - participaram 18 *tambores*. Junto à corda dançava a vedete - que deveria ser o destaque - e outra bailarina. Pila teria roubado a cena, “perdemos por isso” *jodía la gente de Ansina* no dia seguinte. Pila “*bailava mucho*” e a vedete mostrava que não era especialista no assunto, era novata. Sua primeira apresentação como vedete havia sido com *Sinfonía de Ansina*, no Desfile Inaugural daquele ano. O grupo tentou incentivá-la em um ensaio: ao microfone, Pelado anunciava que havia sido uma das “revelações” [sic!] do desfile que abriu o carnaval de Montevideo. No palco, a corda evoluía de forma processual, de um lado a outro do cenário.



Im. 119

Entre os que assistiam - inclusive os críticos das rádios que ali estavam cobrindo o evento - a performance dos “Tambores de Ansina”, sob o comando de Gustavo Oviedo, era considerada de excepcional qualidade. Expressões como “a tradição dos Tambores de Ansina” ou o “toque de Ansina” eram recorrentemente evocadas e associadas a este saber tocar *candombe* sempre de forma elogiosa. A sexta canção era a de *Catrera - Para tocar un candombe*, um animado *candombe* e, mais uma vez, o público reagiu participando, aplaudindo e balançando-se ao ritmo da canção.

Na *despedida*, a oitava e última canção, todos os solistas e os coristas cantaram juntos. Entraram no palco os troféus e as bandeiras; era a *retirada* de *Sinfonía de Ansina*. Os troféus, as meias luas e estrelas, eram manejadas pelos componentes do coro. O estandarte e as bandeiras, por exigir uma performance elaborada, eram conduzidos por componentes que conheciam a

arte de manejá-los. Todos os componentes estavam no palco e a comparsa mostrava-se por inteiro.



Im. 120

Saíram do palco faltando dois minutos para zerar o cronômetro⁸⁹, passaram por meio ao público - bastante reduzido naquela noite - e foram saudados com as palmas ritmadas, beijos e abraços. Na praça de alimentação, quando a corda de tambores parou de tocar, a comparsa dissolveu-se. Neste momento, de intensa interação, mais cumprimentos, abraços, fotografias enquanto atendiam às entrevistas dos repórteres de rádio. Na praça, encontrei uma ex-componente de Ansina em 1998 e que, desde então, participava com *Morenada*. Ela criticava duramente a performance recém vista de *Sinfonía*, associando-a à desorganização do grupo e dizendo-se com razão por ter saído da comparsa. Suas maiores críticas eram em relação ao que reconhecia como *desprolijidad de Ansina* mas também não havia gostado das canções: “*no son candomberas ... tiene mucho milongón*”. Outros comentários, feitos “*por la gente*”, foram simpáticos e favoráveis à comparsa, embora não empolgados. A performance de *Sinfonía* não teria apresentado graves erros em relação ao que haviam ensaiado mas não ocupou plenamente os espaços do palco, este parecia maior que a comparsa, faltaram elementos visuais que o preenchesse, o que só ocorreu na *retirada*. Esta sim empolgou os amigos que a assistiram: “*hacia años que no veía una retirada tan linda de Sinfonía*”.

Enquanto os *performers* confraternizavam com o público, o “pessoal dos bastidores” já estava desmontando a cenografia, juntando as roupas, retirando a aparelhagem dos músicos e

⁸⁹ O show de uma comparsa estava definido - por regulamento - para uma hora de duração com um minuto de tolerância.

desocupando o espaço. Havia tempo restrito para isso. O caminhão e a *bañadera* estavam ali para retirá-los rapidamente do Teatro. Poucos permaneceram, a maioria retornou à casa de Gustavo e ao clube *Mar de Fondo*, ali as roupas seriam conferidas e organizadas nos cabides, afinal eram roupas emprestadas pela comparsa *Biafra*.

Na casa permaneceriam os mais chegados, homens e mulheres. Entre as mulheres *utileras* que ajudaram na concentração e apresentação da comparsa, surgiram comentários e reclamações que apontavam o *stress* do momento: durante a performance a troca de roupas deveria ser rápida e eficaz, ninguém esperaria por uma bailarina que demorou-se mais para vestir-se, tudo era cronometrado. Mas o ambiente não era apenas de reclamações, comentavam algumas passagens da apresentação elogiando-a ou rindo das próprias lembranças. Debatiam sobre todo o processo que os levou à performance não só o momento propriamente dito. Riram quando lembraram a estória da lua que tentaram fazer horas antes de iniciar a apresentação. Palo era enfático: “*no iba a caer ... no tenia espacio para la luna*”. Seu olhar não havia visto os espaços vazios no palco. Pensava eu: caberiam as duas meias luas. Outros, perceberam este espaço vazio: “*la escenografía fue armada muy atrás*”.

Em frente à casa deixei-os comentando a performance realizada. Estavam cansados mas tranquilos: os ajustes que fossem necessários seriam feitos para a próxima apresentação, *en la segunda rueda*.

Luxo e risadas com *Canela*

Canela y su Baracutanga era uma comparsa vitoriosa na medida em que vinha mantendo-se entre os primeiros prêmios da competição no *Teatro de Verano*, nos últimos carnavais.

Pouca gente conhecida “de Ansina” esteve no teatro para ver *Canela*. O *dueño* desta comparsa, Júlio *Piel de Canela* Sosa, era um personagem bastante popular entre o público, que o aplaudia freneticamente quando aparecia em cena para bailar candombe. Para “os de Ansina”, ele “*es reconocido si ... pero por los otros*”. Entre eles não reconheciam a qualidade candombera desta comparsa e, principalmente, não gostavam da performance dos seus tambores. Expressavam seu conflito quando reconheciam que vinha conquistando prêmios e boas colocações na competição. Alguns componentes de Ansina já haviam sido contratados por *Canela*, como o *escobero* Pedro. Esta era uma comparsa que a cada ano, incorporava novos *performers*, apresentando alta rotatividade de profissionais entre seu grupo.

Logo ao abrir das cortinas, percebia-se a requintada proposta visual da comparsa. O palco enchia-se de cores e movimento. As mulheres do coro estavam finamente trajadas em longos vestidos bordados: suas roupas eram vistosas, brilhantes e bem feitas. O coro estava estruturado em quatro vozes, embora pequeno - continha 15 pessoas - não apresentou falhas na performance. Posicionava-se ao fundo do palco mas, em algumas canções, deslocava-se vindo

compor a cena em primeiro plano. Assim foi o quadro em que apresentaram o *milongón*. O coro, em burburinho, trazia mesas e cadeiras para o centro do palco, representando um *boliche* noturno. O coro era o público das mesas, a própria solista cantava sentada e a atenção do público/platéia e do público/*performers* volta-se para o bailado dos dois casais de *mama vieja* e *gramillero*.

Os solistas de *Canela* eram profissionais de larga experiência na noite montevideana; cantores que, para além do carnaval, transitavam em bandas que traziam outros ritmos musicais além do candombe. Tal experiência se traduzia em amplo domínio de palco: *la puesta en escena*; as articulações entre os solistas, o coro e o corpo de baile chamavam a atenção pela sua excelência.

Canela utilizou-se de recursos cênicos para criar um ambiente espetacular. No quadro da corda de tambores, a vedete surgiu em contraluz atrás de uma tela branca enquanto escutavam-se os tambores ao longe, sem que pudessemos vê-los. Os tambores surgiam em sombra, atrás da vedete e então ela rasgava a tela branca de papel e entrava no palco com a corda, criando um momento de clímax inicial que se manteve durante a performance. Ela bailava por entre os tambores, invertendo a posição clássica da corda que era evoluir horizontalmente no cenário, de ponta a ponta. *Canela*, trazia sua corda verticalmente, de frente ao público. A corda de tambores envolvia a vedete criando movimentos que lembravam poses para fotografia: alguns tocavam em pé outros agachados, paravam por alguns momentos para depois buscarem uma nova posição. Como previam “os de Ansina” que ali estavam, os tambores de *Canela* “*sonaron horribles ... espantosos*”.

A “novidade” na performance de *Canela*, já anunciada *allá abajo* como *parodias*, constituía-se na substituição das *glosas* com voz em *off* para demarcar as mudanças de quadros musicais. A proposta de *Canela* eram *sketches* cômicos executados por 3 componentes. Criaram histórias independentes, em uma delas os personagens eram: o marido, a esposa e a amante. A história pretendia alcançar o riso da platéia ao trazer a descoberta da traição pela esposa - esta tinha a imagem estereotipada: *bobs* e lenço no cabelo, roupas caseiras e largas, além de caminhar arrastando os chinelos de pano. O marido negava e tentava escapar do flagrante e a amante, com roupas vermelhas e sensuais humilhava a esposa traída. O público divertia-se com a história gargalhando satisfeito.

Entre as canções, reconheci aquela que *allá abajo* havia servido para gozações: “*pa’qui, pa’qui, pa’já...*” quando foi executada. O público cantou junto toda a canção. Já a conheciam, provavelmente dos ensaios ou dos tablados feitos por *Canela*. À minha frente uma cantora reconhecida no meio musical, que era “de Ansina” mas já trabalhara em outras comparsas, olhava espantada a forte aceitação popular da canção.

Canela y su Baracutanga, neste carnaval de 2000, classificou-se em segundo lugar. Seus *performers* eram profissionais renomados mas, mais que nada, o apelo visual apresentado pela comparsa foi muito forte, seus cenários e vestimentas estavam extremamente requintados.

A noite de *Morenada*

Na noite em que apresentou-se a comparsa *Morenada*, *la gente de Ansina* compareceu em peso no Teatro para vê-la e, como sempre, após a apresentação de uma comparsa, foram-se embora sem interesse em apreciar outras agremiações. Depois de *Sinfonia*, “os de Ansina” gostavam de *Morenada* apesar da grande rivalidade entre as duas comparsas.

Morenada, a comparsa mais antiga em atividade - meio século de existência - nasceu no *conventillo Medio Mundo* e estava ligada às “*legendárias lonjas de Cuareim*”. Em Ansina e Cuareim contam histórias de confrontos entre suas cordas. Contemporaneamente, *Sinfonia* e *Morenada*, por vezes, ainda redesenhavam estas disputas barriais mas possuíam relações amistosas e familiares. Em termos performáticos pareciam-se muito: não traziam luxo, compartilhavam o interesse em manter as formas tradicionais de fazer o carnaval, introduzindo inovações sutis e pontuais sem mexer na estrutura performática costumeira de uma comparsa. Preocupavam-se mais que nada com a parte sonora da performance: a música, os *tambores* e as canções, ou seja, o candombe. Não incorporavam personagens ou *sketchs* para fazer as passagens entre os quadros musicais e, principalmente, não utilizavam-se do riso para expressar sua cultura: as *glosas* de estilo épico não foram substituídas pelo estilo cômico, artifício atualmente presente em algumas agremiações. Assim como *Sinfonia*, *Morenada* não possuía fortes patrocinadores e grande investimento financeiro para realizar o carnaval, dependendo, de igual forma, da força da sua coletividade barrial para se manter na competição.

Antes de iniciar a apresentação de *Morenada*, encontrei *la gente de Ansina* reunida em uma barraca tomando cervejas e conversando. Havia *mayores*, *chiquilines* y *nenes*. Quando começou a apresentação de *Morenada* dirigiram-se rapidamente para as arquibancadas próximas à praça de alimentação. Alguns buscavam um lugar para sentar mas a maioria assistia de pé, no corredor que separava as platéias. Assisti perto de Mari, a esposa do dono de *Biafra*, comparsa que emprestou as roupas das *mujeres*: bailarinas, coristas e solistas. Ela estava na última fila da platéia baixa e eu apoiada na mureta do corredor. Na expectativa de iniciar a apresentação, ela prometeu: “*sou Morenada mas o que tiver que dizer vou dizer*”.

Como “*es de la tradición*”, a corda de tambores de *Morenada* iniciou sua apresentação “*por la montaña*”, ou seja, entraram em cena tocando desde o fundo da platéia; os estandartes e troféus, entre *mamas viejas* e *gramilleros*, entraram pela praça de alimentação; as bailarinas e os músicos estavam no palco, para onde todos convergiram.

As cores de *Morenada* logo fizeram-se sentir nos tambores pintados em verde, vermelho branco e negro, em faixas verticais. O dominó e seus tambores eram impactantes. Que imagem! Com certeza já havia visto, vinha-me à memória gravuras e aquarelas com a imagem dos tambores pintados verticalmente nestas cores. Era a “tradicional imagem” de *Morenada*. O coral era de 20 vozes e entre os músicos, instrumentos de sopro, mas, diferentemente das outras comparsas que

os possuíam, não soavam caribenhos. Os “tambores acompanhantes” eram cinco, posicionados tradicionalmente na lateral do palco.

Uma mulher na platéia alta, torcia o tempo todo por *Morenada*: “*eso es ser lubolo*”, gritava ela. Uma loira cantou o *milongón* enquanto um *gramillero* menino e meninas de rodados vestidos também bailavam com o casal de *mama vieja* e *gramillero*. A cenografia era simples mas apresentou alguns efeitos de luz atrás do cenário. O terceiro quadro era o “tema afro” mas as seis bailarinas dançaram com roupas brilhantes. Mari resmungava sobre isso, esta era uma crítica recorrente: o cuidado do uso de vestuário com ou sem brilho em determinados temas.

Retornou a loira em outra canção e o palco encheu-se de bailarinas. O *escobero* era Cacho, mestre de Pedro, um senhor de 63 anos, magrinho e de cabelos brancos. Esteve acompanhado de outro *escobero*, um jovem que, no difícil movimento do bastão com o pé, não conseguiu executar o movimento e o deixou cair ao chão. Mari sofreu com a falha na performance e murmurou junto com o público: ... *ohhhhh!*. Quando anunciaram a vedete Florencia Gularte, Mari e suas vizinhas comentaram satisfeitas: “*ahora sí!*”; quando um solista começou a cantar ela fez caretas, não gostou, pois segundo ela (e acredito todos que ali estavam também pensaram assim) ele desafinou do início ao fim. Cada *tema* ou canção era anunciado por uma voz em *off*. Uma das bailarinas destaques era “gorda”, destoando do restante do grupo. Uma terceira canção foi executada pela mesma loira: “*otra vez?*”, diria Mari descontente. Ela e as filhas levaram as mãos à cabeça e riram nervosas quando o coro iniciou outra canção: haviam desafinado novamente! Antes da *despedida*, a voz em *off* anunciou a “ficha técnica” da comparsa: nome a nome, cada participante foi citado assim como sua função - enquanto os tambores mantinham o fundo musical. Me surpreendi quando reconheci a canção de *despedida*: era *Lonjas de Cuareim*, uma dos poucos candombes que eu já conhecia através do CD “Antologia del Candombe”. Mari explicou-me então que esta é uma canção muito antiga de *Morenada*. Com todos os componentes no palco - alguns do coro tomaram as bandeiras, meias-luas e estrelas enchendo o cenário de cor e movimento, a comparsa encerrava sua performance e iniciava sua descida por meio a platéia.

Quando passaram pelo corredor, percebi que todos os rostos dos componentes estavam pintados de negro. Negros pintados negro. A tradição dos *lubolos* - brancos que se pintavam de negros para atuar numa comparsa na virada do século XX - era incorporado pelos próprios negros, fazendo pensar sobre os tortuosos e enigmáticos caminhos que faziam a tradição da festa carnavalesca.

Uma das mulheres “de Ansina” que assistiu a apresentação de *Morenada*, ao ser perguntada sobre a apresentação que recém finalizava, expressou apenas dois comentários, um elogio e uma crítica: as roupas estavam lindas mas eles eram “enfadonhos”: “*son aburridos ... siempre fueron aburridos*”. Este era um estigma que acompanhava *Morenada*: eram entendiantes, chatos, sem graça. Um estigma que, de forma generalizada era estendido à categoria comparsas quando

comparadas às outras categorias, como as murgas, por exemplo. Mas, entre as comparsas, era *Morenada* que tinha esta marca que a qualificava de forma nada agradável.

Na praça encontrei todos confraternizando, abraços entre os componentes de *Morenada* e o público, principalmente com “os de Ansina” que ali estavam especialmente para apreciá-los. Na saída reencontrei Mari: convidou-me para um *chorizo* na casa de Gustavo, já estavam indo para lá, “*todos saben*”, dizia ela. Cansada da exaustiva rotina carnavalesca pensei que seria este mais um encontro corriqueiro na calçada e abri mão do convite. Ainda não tinha entendido que “em Ansina” até a rotina era imprevisível. Apenas no outro dia descobri o motivo da confraternização: após as apresentações daquela noite, no início da madrugada, seria anunciado o resultado parcial da competição na *primera rueda*. Mas esta é outra história.

A desclassificação de *Sinfonía de Ansina*

Sinfonía de Ansina aguardou o resultado da primera rodada da competição no Teatro, na casa de Gustavo, fazendo um *chorizo* em meio à rua. Naquela noite, após a apresentação de *Morenada* seria anunciado, no início da madrugada, em coletiva para a imprensa e interessados, os classificados por categoria até então. Os grupos que não obtivessem uma pontuação mínima exigida por regulamento seriam desclassificados e estariam fora da competição.

Tudo isto fiquei sabendo apenas no dia seguinte. Indo para *allá abajo* encontrei uma menina de outra comparsa na rua e ela logo me informou da desclassificação. Em cada quisito - dos 15 pontos máximos a serem conquistados -, *Sinfonía* não foi nada bem: 9 em “vozes e arranjos musicais”; 8 em “comunicação, textos e interpretação”; e 7 em “movimento coreográfico” e em “vestuário e maquiagem”. *Sinfonía de Ansina*, no carnaval de 2000, foi a única, entre as oito comparsas concorrentes, a ser eliminada na *primera rueda*.

Dizem que *toda la gente* estava na casa, *tomando*, comendo o *chorizo* e escutando o rádio a espera do resultado. Antes de saberem pela rádio, entretanto, teria chegado Pelado com a notícia que “*no pasaron a la segunda rueda*”. Ao perguntar como haviam reagido, “*todos*” me diziam a mesma coisa: “*nadie esperaba*”, “*se quedaron mal ... tristes*”; mais que isso, faziam um mesmo gesto, um balanço de cabeça com olhos semicerrados e uma torcida de boca. Li este gesto como desalento, tristeza mas também inconformidade. Uma das mulheres confirmou que haviam “reagido mal” e quando completei a pergunta “mal como?”, ela lançou-me um olhar desafiador e passou a responder com evasivas. Fechou-se às perguntas.

Dizem que alguns choraram, outros teriam gritado indignados. Um dos *chiquilines de la sub-20* teria chorado como criança e precisou ser consolado pelos amigos. Nico quis *salir* com a *sub-20* e teria pedido a Gustavo que lhes emprestasse os tambores. Ele teria reagido com uma explosão emocional: “*no sacaría mas la comparsa ... les iba a prender fuego a todos los tambores*”. Nos brados revoltados teriam responsabilizado os jurados e suas filiações às outras comparsas e,

principalmente, a troca de critérios na avaliação. Muitos acreditavam que tinham feito uma boa apresentação, “*mejor que el año pasado*”, quando haviam sido classificados para a *segunda rueda*.

“*Cambiaron la categoría*” diria Palo enfaticamente. Referia-se à introdução do riso e da “*parodia*” na performance da comparsa. Não apenas isso: para ele, “*hoy lo que importa es la ropa ... la ropa*” e não mais a música dos tambores: “*tocan cualquier cosa ... hacen cualquier cosa*”. *La gente de Ansina* ficou inconformada com a desclassificação.

Neste “dia seguinte” haviam alguns poucos na casa. Gustavo teria viajado com o filho e ninguém sabia - ou queria - fornecer detalhes aos que chegavam e perguntavam sobre ele; respondiam com evasivas sobre o local, as companhias ou a previsão de retorno. Palo também não estava na casa. Nas cadeiras na calçada vários *chiquilines* e um amigo da casa, provavelmente o responsável pelo seu cuidado na ausência dos donos. Pouco perguntei, mais escutei.

O ambiente da casa era silencioso, os *chiquilines* estavam prostrados nas cadeiras, havia algo diferente que não sabia definir mas logo fui informada: haviam acabado de fazer uma faxina geral na casa, aproveitando a ausência dos donos. Uma vizinha e ajudante da comparsa - uma *utilera* - comandou e organizou os rapazes da *sub-20* em grupos para limpar a casa, com exceção do quarto do dono. Lavaram inclusive o banheiro que tornou-se irreconhecível depois disso. Ainda haviam marcas de água na calçada e em frente à casa dois grandes sacos de lixo aguardavam a coleta. Os *chiquilines* estavam exaustos.

O *gramillero* e seu filho *porta bandera* chegaram trazendo sacolas com as roupas para a apresentação nos tablados programados para aquela noite. Não gostou de saber que os dois tablados haviam sido suspensos e, inclusive, já haviam sido “passados” para outra comparsa. Os que ali estavam criticavam a desorganização da comparsa e a ausência dos donos - “*estan locos*”, responsabilizando-os pela situação atual: desclassificados e sem tablados. O *gramillero* não falava muito mas mantinha um semblante que expressava seu desgosto com a situação.

De longe já se fazia notar a bailarina: sua chegada era ruidosa e caminhava pelo meio da rua *Isla de Flores*. Vinha acompanhada de suas filhas menores e trazia na mão um cabide com a roupa de *candombera* para o tablado, impecavelmente passada e limpa. Ela, que mora a 3 quadras da casa de Gustavo, saiu de casa sem saber da desclassificação e foi neste pequeno percurso que soube da “má notícia”. Já na esquina começou a gritar para as pessoas da casa. Cabeza, na roda da calçada, sorriu: “*ella no cambia ... es así ... siempre gritando*”. Ela demonstrava sua surpresa: “*no puedo creer que estamos fuera!*”. Perguntou pelos donos da casa e ninguém lhe deu maiores detalhes a não ser que não estavam. Assim também agiram com um senhor desconhecido que chegou perguntando por Gustavo. A bailarina surpreendeu-se novamente: “*y quien está cuidando la casa? ... [ela mesma sacodiu os ombros e completou] ... bueno, no hay nada para robar ... que van a robar?*”.

A bailarina fez duras críticas à comparsa: “*Sinfonía no puede salir más*”, era demasiadamente desorganizada, *desprolija*. Sugeriram à Cabeza, um dos donos de *Concierto Lubolo*, que

voltasse a concorrer com sua comparsa, ao que ele não lhes dava ouvidos. Ao saber da suspensão dos tablados, aumentou a irritação da bailarina: *“no hay tablado? entonces me voy”*. O grupo iniciou uma discussão sobre os tablados e os comentários eram unânimes: a falta de tablados era inadmissível para uma comparsa. Alguns faziam críticas diretas, outros indiretamente responsabilizavam os donos pela suspensão das apresentações daquela noite. Um sugeria que *la plata* dos tablados deveria ser investida no próprio grupo: *“una comida”* em frente à casa: *“para el asado y el postre”*. Isso manteria o grupo unido e não os dispersaria, como agora estaria acontecendo. *“Una comida para la gente”* que *“quedaría contenta”*, aprovava Cabeza, lembrando que na época de sua comparsa assim faziam.

A bailarina, irritada, foi descendo a rua em direção à sua casa. Cabeza, nitidamente deixou ela se afastar para gritar-lhe: *“perdimos por tu culpa ... Palo dice que no tenías que bailar adelante de la cuerda ... no eras la vedette!”*. Ela retornou à casa rapidamente: *“que dice el Palo?”*. Ela imitava a vedete bailando timidamente em frente à corda para depois mostrar como deveria ter sido feito, dançando candombe expansivamente. Arrancou risadas do grupo quando lembrou: *“ella me dije antes de subir al escenario: que hago?”*. Cabeza continua provocando: *“vos solo movés los brazos ... no bailás nada ... en mi comparsa vos no salís”*. A provocação deu resultado, a bailarina desistiu de ir embora e sentou-se para conversar junto com o grupo na calçada. O ambiente tornou-se distensionado e as risadas retornaram ao espaço da casa. Descontraída, a bailarina comentou orgulhosa que, na noite anterior, na volta do Teatro faturou 500 pesos: *“al toque ... 500 pesos”*. Ao que Cabeza comentou: *“es vedette, no?”*. Ele estava *jodiendo* com ela, pegando no seu pé, posto que ela havia participado como uma bailarina e não uma vedete. Se a performance de uma bailarina está hierarquicamente abaixo de uma vedete, em visibilidade e responsabilidade artística, em performance, a bailarina mostrava-se hierarquicamente superior, por *“bailar más”*, por *“saber bailar candombe”* e por faturar profissionalmente muito bem. Ela é uma bailarina mas baila melhor que a vedete e, *trabajando en la calle*, recebeu como uma profissional de casas especializadas.

Chegaram mais componentes para o tablado suspenso. Um dos presentes na casa resolveu, com o celular de outro, ligar para um dos diretores da comparsa para confirmar a suspensão e saber de possíveis outros tablados. A bailarina, enérgica, tomou-lhe o telefone e perguntou sobre os acontecimentos. Depois seria ela que, em alto e bom som, explicaria a todos: o tablado havia sido suspenso porque dois dos músicos não poderiam participar devido a outros compromissos artísticos naquela noite, mas, *“mañana, a las 8 de la noche, hay tablado”*. O *gramillero* então se despede, menos inconformado ao saber de um próximo tablado.

Quando deixei a casa rumo ao Teatro para ver *Sarabanda* na *primera rueda*, os *chiquilines* jogavam futebol no meio da rua e um pequeno grupo de amigos permanecia na calçada. Viam o jogo, cumprimentavam um ou outro que passava próximo, recebiam os que chegavam na casa e que logo perguntavam: *“Y?... Palo y Gustavo?”*.

Os “solistas-narradores” de *Sarabanda*

Em 2000, *Sarabanda* classificou-se em primeiro lugar *en las llamadas* mas no *Teatro de Verano* ficou com a terceira posição. Sua apresentação contou com um cuidado especial com o vestuário e o cenário e, suas canções, apontavam para uma esmerada direção musical que agradava os ouvintes. Nesta comparsa atuavam quatro jovens cantores que havia conhecido em Sinfonía de Ansina no carnaval de 1999. Em 2000, participavam de *Sarabanda*, buscando a ascensão profissional no gênero carnaval.

A comparsa soube trazer as cores para o palco, sinalizando o cuidado visual que tinham no desenrolar da performance. Aboliram a voz em *off* do narrador e, em contrapartida, apresentaram algo singular. Cada solista ao terminar sua canção construía um diálogo com o próximo que viria. Nas falas, as referências a *los conventillos, el barrio Cordón, la cultura afro-uruguaya*. A cenografia era verticalizada, o coro em um tablado com dois níveis de altura deixava-os todos amplamente visíveis ao fundo do palco e os fazia atuarem cenograficamente.

Sarabanda vinha conquistando *buenas* classificações no *Teatro*, embora nunca tivesse alcançado o primeiro prêmio. Mesclava estreantes solistas, sem renome, com cantores profissionais - como a anunciada “*internacional Dolores*”. As roupas da comparsa eram vistosas mas não luxuosas. Os tambores, segundo uma própria componente: “*no estuvieron buenos ... se cruzaron al empezar*”.



Im. 121

Assisti, novamente, ao lado de Mari, sempre atenta a tudo. Chegava a reparar que na *despedida*, a comparsa ia esquecendo de levar uma estrela mas alguém sinalizou e eles a pegaram a tempo. Seria um problema a ser avaliado pelos jurados. Todos surpreenderam-se com a saída de cena da comparsa faltando sete minutos para esgotar o tempo previsto.

La gente de Ansina estava por ali, mas a relação entre eles e esta comparsa era de rivalidade, muito diferente, por exemplo, daquela com *Morenada*. “Os de Ansina” faziam críticas severas às suas performances e apontavam incompatibilidades entre os donos destas comparsas. *Sarabanda* saiu do Teatro logo após a sua apresentação, a solista confirmava: naquela noite, ainda fariam dois tablados.

Viva a los murguistas!!

Tendo já se passado duas semanas das *llamadas*, o escobero Pedro avisou-me da entrega de prêmios deste desfile. Seria no final de uma manhã, no Salão de Atos do Ministério de Turismo do Uruguai. Constituía-se em uma cerimônia de reconhecimento da cultura afrouguiaia, através da premiação dos “melhores” *performers* das comparsas no *desfile de llamadas* daquele ano: *gramillero*, *mama vieja*, *escobero*, *vedette*, *bailarín*, *portaestandarte*, *portabandera*, *cuerpo de baile* e *cuerda de tambores*.

Era um momento ansiosamente esperado por aqueles que ali estavam, *dueños* de comparsas e, principalmente, os *performers* eleitos. Alguns poucos não compareceram pessoalmente e foram representados por seus companheiros. Pedro, mais uma vez, havia sido eleito o “melhor escobero”. A entrega dos prêmios recebeu a cobertura jornalística de televisões e rádios locais e contou com a presença de vários políticos municipais - que aproveitaram a oportunidade para expressar algumas palavras sobre o carnaval das comparsas e sua importância para a cidade, o turismo e o país.

A fala do Secretário de Turismo foi desconcertante. Empolgado em enaltecer o carnaval das *llamadas* e aqueles que o fizeram, concluiu sua fala disparando um “*Viva a los murguistas!*”. Na sala, todos olharam-se espantados e susurros puderam-se ouvir:

- *ellos no entienden nada ... no saben nada...*

O secretário sequer deu-se conta do seu grave erro, entregou a palavra ao mestre de cerimônias que passou a chamar os premiados sem que fosse feita qualquer correção do equívoco.



Im. 122

Serenata Africana no Teatro de Verano

Não acompanhei um dos primeiros tablados de *Sinfonía de Ansina* para assistir a apresentação de *Serenata Africana* no *Teatro de Verano*. Deixei-os em frente à casa carregando o pequeno caminhão com bandeiras, troféus e tambores. Sem terem saído da casa, alguns *chiquilines* avisavam-me que os ingressos para o Teatro naquela noite estavam esgotados.

Na entrada do teatro o burburinho de carros e pessoas era enorme. Realmente, o Teatro estava cheio e os ingressos esgotados, para comprá-los apenas através de cambistas. Além de *Serenata Africana* era noite da *Murga Diablos Verdes*, uma das grandes campeãs e preferidas do público. Alguns conhecidos “de Ansina” estavam por ali, um pequeno grupo que todas as noites ia para o *Teatro de Verano* acompanhar as agremiações de carnaval e desfrutar da festa. Encontrei o diretor musical de Sinfonía de Ansina e, enquanto conversávamos, chegou o dono de *Sarabanda*. Comentaram o trabalho de suas comparsas rapidamente e logo o *dueño* dirigiu-se para a entrada administrativa; abriu e fechou o portão sem que ninguém o detivesse. O reencontrei lá dentro, assistindo *Serenata* no corredor entre as platéias. Depois da apresentação foi-se embora, parecia ter vindo especialmente para ver a comparsa rival. Era comum os donos das comparsas rivais assistirem as apresentações das concorrentes. Quem estava presente e dizia sempre assistir *Serenata* era Palo e sua família. Não apenas os Oviedo mas muitos “de Ansina” já haviam, em outros tempos, participado das “Comparsas de José de Lima”.

A comparsa *Serenata Africana* já estava no palco quando cheguei às arquibancadas e a primeira impressão ao vê-la atuando foi a da luxuosidade das roupas em vermelho, preto e branco. Executavam o *tema afro* ocupando plenamente o cenário. Logo no intervalo entre os dois primeiros quadros introduziu três personagens que iriam executar um *sketch* de quase 3 minutos. Diferentemente de *Canela* e seus personagens cômicos atuando em histórias independentes, e mesmo de *Sarabanda* na qual os solistas eram os narradores das *glosas*, *Serenata Africana* apresentava três personagens que dariam vida a uma mesma história, fragmentada em várias inserções em palco. A história contava a saga de um rapaz branco que queria ser *lubolo* e seu encontro com alguns componentes desta comparsa, através dos diálogos recebíamos as pistas do que era necessário para “ser um lubolo”. Nos textos performatizados também faziam alusões à política propondo “*un cambio a la uruguay para las comparsas*”⁹⁰.

Os solistas desta comparsa eram profissionais do meio artístico e musical de Montevideo, como Lágrimas Rios e Lola Acosta, a primeira conhecida como a grande “*dama del candombe*” e a segunda como uma das vedetes mais completas - canta e dança - na atualidade. Lola cantava com um microfone sem fio, recurso utilizado por apenas outra comparsa no carnaval de 2000 - *Yambo Kenia* -, o que lhe permitia maior liberdade para cantar e dançar simultaneamente.

⁹⁰ “*Cambio a la uruguay*” era o bordão da *Frente Amplia*, coligação dos partidos de esquerda no Uruguai.

O luxo das roupas, fantasias e cenário mantiveram-se durante toda a performance. Esta comparsa também era conhecida como “a comparsa de José de Lima”, renomado vestuarista e responsável pela introdução de um estilo próprio de vestir nas comparsas desde a década de 70. Mais que trazer o luxo e a originalidade às fantasias - que muitos detestavam como influenciado pelo carnaval brasileiro - era elogiado pela sua prolijidad entre aqueles que já haviam trabalhado com ele, como muitos de Ansina: “*él te dice que la ropa vá a ser así ... que vá estar en tu mano tal día y yá está!*”. Roupas feitas por ele eram sinônimo de qualidade.

Os personagens retornavam entre os quadros musicais e o rapaz branco decidia então pintar-se de negro: “*quiero ser lubolo aunque sea por un día*” ao que, os de *Serenata*, lhes respondiam: “*ser lubolo no es solo pintarse la cara y las manos de negro*”. Seguiam-se canções que arrancavam aplausos da platéia. Em uma delas, o corpo de baile trazia perucas *black power* criando uma linda visão que apontava para a homogeneidade no vestir e dançar. O cenário era um *conventillo* e o coro, embora tenha se posicionado no fundo do palco, movimentava-se verticalmente, trazendo seus microfones para frente e retornando à posição original.

Os tambores de *Serenata Africana* executaram uma performance diferente daquelas que até então já havia visto. Dividiram-se em dois grupos e evoluíam no palco juntando-se de dois a dois para novamente se separarem. Neste momento o ritmo era acrescido de um toque especial, quando os dois *tambores* encontravam-se, batiam baqueta contra baqueta criando uma sonoridade que não era típica ao candombe. Finalizando sua participação, a corda de tambores apresentou alguns breques, chamados por eles de *cortes*, fazendo soar como os arranjos percussivos das Escolas de Samba. O público vibrava e, no corredor entre as arquibancadas, o dono da comparsa Sarabanda assistia a tudo atentamente. *Serenata Africana* quase estourou seu tempo: o estandarte desceu do palco faltando 12 segundos para acabar o tempo máximo permitido por regulamento. Uma senhora gritava das arquibancadas: “*salí Serenata, salí!*”.

Os comentaristas da rádio, após esta primeira apresentação de *Serenata Africana*, chamaram a atenção para a necessidade de ajustes em sua “*puesta en escena*”. Após a segunda performance, os críticos identificaram os ajustes feitos, afirmando que esta havia sido “mais brilhante que a apresentação anterior”. Neste carnaval de 2000, *Serenata Africana*, para a surpresa de muitos, classificou-se em quinto lugar.

Do teatro segui para minha pensão no *barrio Sur* passando pela avenida *18 de julio*, atraída pelo burburinho, música e vozes amplificadas que de lá vinham. A avenida estava fechada para carros e as pizzarias esparramaram suas mesas para o centro da pista. Era domingo e, nestas noites de verão, a avenida transformava-se num território de festa. A cada quadra um grupo artístico diferente, em meio a centenas de pessoas. Em uma pequena aglomeração apresentava-se, ao vivo, uma banda de *mambo* fazendo os casais dançarem sem parar. Mais adiante, solitário com seu microfone, um humorista contava suas piadas para a diversão dos que os assistiam e comiam sua pizza tranquilamente sentados em meio à *18 de julio*. Na próxima quadra estava

um “grupo de samba”, aquele mesmo que participou dos *Tambores* nos dias primeiro e seis de janeiro. Quem tocava um maracaná era Luis, o rapaz que havia ido à “oficina” de Pelado ajudar com as alegorias da comparsa.

A vitoriosa *Yambo Kenia*

Antes da apresentação de *Yambo Kenia* no *Teatro* passei pela casa de Gustavo para encontrar os de *Ansina*. Comentavam sobre o tablado da noite anterior, estivera cheio de gente. Ficava em um “cantegril ... una favela como dicen ustedes”. Contavam rindo que o coro foi composto pelos *chiquilines*, já que a maioria dos coristas não havia comparecido. A improvisação dos rapazes no coro era narrado por eles com orgulho: “*la comparse se cubre*”, explicavam. Se perdiam performaticamente - pela falta dos componentes competentes, ganhavam enquanto grupo, coletivamente, por mostrarem-se unidos, “um ajudando o outro”, encontrando soluções para os problemas que se apresentavam.

Mesmo sem terem visto *Serenata Africana* na noite anterior, faziam comentários sobre a apresentação a partir do que havia sido contado pelos conhecidos que lá estiveram: “*estuvo mal ... batían palo com palo*”. Nada mais disseram saber sobre a apresentação, confirmando que, mais que nada, o que lhes interessava era a performance da corda de tambores.

Palo, sua esposa e filhas foram ao teatro para ver *Yambo Kenia*. Por lá também vários *chiquilines de Ansina*. O público lotava as arquibancadas e ocupava a praça de alimentação em expectativa para a apresentação desta comparsa e, mais tarde, de outros dois vitoriosos representantes do carnaval: a murga *A Contramano* e os parodistas *Los Adam's*. Na categoria comparsas, *Yambo Kenia* sobressai-se por suas performances, tendo tornado-se, nos últimos anos, recorrentemente vitoriosa⁹¹. Comprar ingressos para sua apresentação exigia chegar cedo ao teatro ou comprar com antecedência; caso contrário apenas com cambistas.

Em sua primeira canção, *Yambo Kenia* já sinalizava sua competência cênica e musical bem como a performance ousada que propunha. O que seria o *tema afro*, o primeiro quadro, era um *rap-candombe*. A ambiência criada era de uma cidade moderna e poluída, era “*el cuadro gris*”. O coro, quando não estava cantando, caminhava rapidamente cruzando o palco, construindo a idéia de caos urbano e da rapidez do mundo moderno contida na letra da canção. As roupas eram cinzas, longas túnicas. Todo o ambiente era cinzento. Bailarinas e coro cruzavam-se diagonalmente no cenário, descentralizando os pontos de força e trazendo o movimento ininterrupto à cena representada. Cada detalhe da performance havia sido pensado e estruturado; compondo a cena, havia um casal de idosos sentado num banco de praça. Eram personagens

⁹¹ Desde 1998 *Yambo Kenia* vinha conquistando o 1º lugar na competição do *Teatro de Verano*. No carnaval de 2000, assim ficou a classificação final: *Yambo Kenia* (365 pontos); *Kanela* (345); *Sarabanda* (336); *C1080* (324); *Serenata Africana* (324); *Morenada* (172); *Sinfonía de Ansina* (39).

cênicos pois não cantavam nem dançavam. O público aplaudia entusiasmado o que via.

O cenário era simples, belo e eficaz. Estruturas leves de madeirite representavam portas e janelas de *conventillos*. Várias estruturas de portas e janelas que, lado a lado, no cenário, compunham a imagem de um cortiço; não mais uma peça única - tela enquadrada que representava a natureza ou os *conventillos* de forma figurativa; mas peças menores, pedaços independentes, pequenos módulos alegóricos com a representação concreta do desejado; estruturas tridimensionais: as janelas eram molduras vazadas, os degraus da porta podiam ser utilizados.

A solução encontrada por *Yambo* para manter a continuidade entre os quadros musicais também foi inovadora, utilizaram-se de dois recursos. Não aboliram completamente o narrador em *off* mas diversificaram as formas de apresentação das *glosas*. Criaram o personagem de um pintor que, de uma maneira ou outra, sempre esteve presente no cenário. Ora tinha sua própria fala - em *off* ou no palco; ora ficava no último plano, pintando uma janela do *conventillo*; ora cantava. Para além deste personagem, *Yambo Kenia* contou uma estória romântica entre um rapaz negro, Federico, e a menina branca Andrea. Através da história de amor dos dois personagens falavam da união entre brancos e negros. Segundos antes de terminar um quadro musical, o pintor, Federico ou Andrea já se aproximavam interagindo com a cena que finalizava para então iniciar suas falas e dar continuidade ao espetáculo.

No segundo quadro, *Yambo* esbanjou colorido para as roupas do corpo de baile mas o coro ainda mantinha-se de túnicas cinzas no fundo do palco, em formação clássica. O público conhecia as letras das canções pois acompanhava a comparsa; a torcida também se mostrava presente. Os “tambores acompanhantes”, na lateral do palco, dançava, coreografando pequenos passos sob o ritmo das batidas nos tambores; detalhe que dava movimento à cena apresentada. O coro também tinha sua própria coreografia, ora movimentando-se verticalmente no palco, ora ao fundo fazendo movimentos com as mãos ou girando sobre si mesmos.

O pintor aparecia em cena para cantar e declamar, introduzindo o quadro do *escobero*. Alguns “de Ansina” que viram esta apresentação, classificaram estes entre-quadros como *parodias*, mesmo que, diferentemente de *Canela*, não trouxessem fundamentalmente o riso para a cena. Ao contrário, *Yambo* trouxe uma estória dramática, as pressões sociais sofridas pelo jovem casal. Federico levava Andrea para as comparsas e, em uma das passagens, era violentamente agredido tendo que ser retirado de maca - socorrido por alguns coristas vestidos como enfermeiros. Em certo ponto entrava em cena a família dos envolvidos, os personagens pai e mãe eram solistas. Cantavam a relação dos filhos e a temática do racismo. A mãe de Andrea, uma senhora estúpida e preconceituosa discutia com o pai de Federico, um senhor cortês, que mesmo acordado no meio da noite mantinha a calma e a polidez com a histérica senhora. Convidava-a para entrar, “*tomar un mate*” e comer alguns quitutes, mas ela, furiosa, após xingar a ele e a seu filho, foi-se embora gritando. Invertiam os estereótipos: negros tomando mate, educados e corteses; brancos que gritavam estupidamente, agiam emocionalmente e eram mal-educados. Enquanto esta cena

se desenrolava, o pintor estava no último plano da cena, a pintar uma porta do *conventillo*. Estes *sketches* duravam cerca de dois ou três minutos e foram inseridos quatro ou cinco vezes durante a performance da comparsa. O pintor vestiu-se de vendedor de ervas, de *yuyero*, para cantar o *milongón*. O quadro contava com cinco *mamas viejas* e três *gramilleros*, as cores das roupas eram amarelas, brancas e laranjas, e traziam homogeneidade visual na cena apresentada. No final do quadro, a performance da tradição: a corda, cruzando horizontalmente o palco, vai empurrando as *mamas* e *gramilleros* para saírem de cena. Levam-os embora, por um momento escapa uma *mama vieja* que quer permanecer no palco e bailar com os tambores. A corda a empurra novamente. A idéia representada é a de que se não os retirassem “à força” eles ficariam ali, bailando sem parar: ninguém resistia ao “chamado” dos tambores.

Os componentes de *Yambo Kenia* eram, do que se poderia chamar, primeiro escalão artístico. Solistas profissionais, *escobero* premiado, corpo de baile homogêneo formado por meninas que “*bailaban bien*” o candombe. Entre os “tambores acompanhantes” a presença de Malumba e Wellington, dois *tambores* formados na tradição de Ansina. Malumba é filho de Cacho Gimenez, *jefe de cuerdas* dos Tambores de Ansina e da famosa comparsa *Fantasia Negra* do *barrio Ansina*. Cacho passou a chefia da corda para o “*mejor tambor*” de Ansina há mais de 20 anos atrás, Gustavo Oviedo. Malumba, da mesma geração que Gustavo, era citado como um dos “três melhores” tambores de Montevideo. Wellington, por sua vez, embora mais jovem, pertencia à conhecida família Suarez que vivera em Ansina e era considerado um dos melhores *repiques* de Montevideo.

Todas as roupas de *Yambo Kenia* foram exclusivamente desenhadas para o carnaval de 2000 - ao contrário de outras comparsas que podem reutilizar vestuários dos carnavais passados. Todo o planejamento visual e coreográfico da comparsa foi realizado por Gonzalo, um bailarino criado no bairro Palermo, frequentador assíduo da casa de Gustavo. Gonzalo começou cedo a bailar candombe e aos 17 anos iniciou seus estudos em balé clássico. Pertenceu a companhias de balé do Chile e também de Nova Iorque. Com cerca de 40 anos, havia retornado a morar em Montevideo; participava do corpo de baile do *Teatro Sodre*, atuava como professor de dança - vários gêneros - e, no carnaval, era o *bailarín* e o responsável pela coreografia e vestimentas da comparsa *Yambo Kenia*.

Desde 1997, *Yambo Kenia* vinha mantendo-se como primeira colocada, com larga margem de pontos sobre as outras comparsas que competiam do *Teatro de Verano*. *Yambo Kenia* era uma comparsa vitoriosa. Em 2000, mais uma vez confirmava seu favoritismo, tornou-se a campeã com nota máxima em todos os quisitos.

Comentários

No dia seguinte à apresentação de *Yambo Kenia* no Teatro, estavam os amigos de sempre

em frente à casa de Gustavo. Naquela noite haveria tablado para *Sinfonia de Ansina* mas, acabou sendo suspenso. Palo brincava dizendo: “*el tablado prendió fuego*”; *una joda por supuesto*.

Na roda da calçada estava Gonzalo, o coreógrafo, estilista e *bailarín* de *Yambo Kenia*, além de Gustavo, Palo, o *escobero* Pedro, outro componente de *Sinfonia* e alguns rapazes de *la sub-20* que circulavam pelas cercanias. Gonzalo contava do nhoque feito para os componentes de *Yambo Kenia* após sua apresentação no teatro. Pedro perguntava-me: “*que te pareció la presentación de Yambo?*”. Falávamos do *rap-candombe* da abertura, o impactante quadro musical cinzento. Foi neste momento que Gonzalo assumiu a autoria do seu trabalho: “*no sabes la dificultad que fue hacer la gente del coro cantar movimentando-se ... no queriam hacer fue necesario mucho trabajo para animalos*”. Lembrava-me do *gramillero* de *Sinfonia* e seu descontentamento com as coreografias do coro. Gonzalo complementava: “*tube total apoyo de los dueños queriamos hacer algo distinto*”. Mais que nada falava da organização de *Yambo Kenia* em todos os setores: dança, canto, percussão, música, cenário, coreografia e *puesta en escena* dos componentes. Um trabalho de equipe, um planejamento conjunto. No ensaio geral, feito no teatro no dia anterior à apresentação, montaram a cenografia de palco para que os componentes pudessem ter a exata percepção do espaço a ser ocupado em performance e para que a iluminação fosse ajustada em detalhe. Contava sobre o *utilero* da comparsa, “*un chiquilin blanquito*” que no carnaval passado havia aproximado-se, por conta própria, da comparsa: “*queria ayudar*”, sem querer pagamento por isso. “*Les dejaron ayudar*”. Este ano, o rapaz havia retornado para trabalhar com a comparsa mas, chamava a atenção Gonzalo: “*...pero se organizó totalmente, tenia planillas ... com dibujos de los quadros e los espacios para la gente bailar ... para el coro quedarse ... tenia total contról de todo*”. Afirmava ser comum naquela comparsa o afluxo de mão de obra “*personas de afuera vinan porque quieren ayudar*”. Palo, que escutava a conversa atento, comentou: “*si, pero hay muchos que quieren ayudar y solamente atrapallan*”. A conversa seguiu com Gonzalo valorizando o trabalho dos componentes, do *pintor* e seu completo domínio de palco, do corpo de baile - que atendeu à sua direção coreográfica e executou o planejado - e do coro que, mesmo relutante em aceitar a coreografia proposta, acabaram todos por executá-la perfeitamente. “Os de Ansina” escutavam calados o que era dito de *Yambo Kenia*.

Novas pessoas chegaram na casa e novos assuntos vieram à pauta. De repente perguntaram: “*donde está Gustavo?*”. Ninguém sabia dizer, alguém arriscou um palpite: “*vá a ver está acostado*”. Outro perguntava: “*Y donde está Gonzalo?*”. Ninguém sabia dizer se havia ido embora ou entrado na casa. “*Sumiron juntos*” brincavam os presentes na roda de conversa. Quase duas horas depois apareceu Gonzalo. Vinha de dentro da casa com cara de sono: “*entré para ver el informativo en la tele pero me dormi!*”⁹².

Dois anos depois tive a oportunidade de frequentar um ensaio de *Yambo Kenia*. Durante

⁹² *Entre la gente* era rotina assistir aos noticiários das TV's locais. As reportagens do dia eram comentadas entre o grupo e, não raro, era objeto de gozações e zombarias entre eles.

a primeira parte do ensaio, um diretor assistia, sentado à frente da cena representada, interferindo o mínimo possível. O diretor musical, neste momento, coordenava o grupo. No retorno do intervalo de meia hora o diretor, antes calado, pôs-se em frente ao grupo e pediu atenção. As crianças em algazarra, correndo em meio à cancha de basquete, foram chamadas a atenção: o diretor queria silêncio total. Durante quinze minutos criticou e propôs ajustes ao que havia assistido. Você!, dizia ele, posicione-se mais à direita; a solista deveria tocar no companheiro em determinada parte da canção; o coro que trazia mesas para o centro da cena deveriam estar atentos onde colocá-las, como fizeram no ensaio não estava correto, a mesa tapava a visão de um dos tambores acompanhantes ao fundo. Este era o diretor cênico, ele coordenava a cena representada e não apenas o cenário ou os músicos, o coro, os tambores e as bailarinas: ele via o “todo”, a cena representada. Este olhar diagonal, que cruzava toda a performance, garantia uma impecável “puesta en escena” de *Yambo Kenia*, as luzes bem posicionadas, a desenvoltura dos performers no palco, a continuidade do espetáculo. Em entrevista o cenógrafo de *Yambo Kenia* em 2001 (ele próprio fundador de um grupo de Humoristas) alertava para a especificidade do gênero comparsas e a proposta desenvolvida pela agremiação:

“Cada categoría es distinta, los Lubolos plantean dificultades, el espacio se reduce, hay muchos más integrantes. Casi siempre en escena está el coro presente y tapa la escenografía; además hay que ver el problema que generan los cables de tantos micrófonos cuando hay que hacer cambios de paneles. Por otro lado, está el desafío creativo, porque en general la categoría de Negros y Lubolos tiene una temática que siempre ronda en torno a lo mismo. Durante años, unas cinco veces, tuve que hacer una escenografía sobre el barrio Sur o el Montevideo Colonial. En cualquier caso, intento que la estética refleje lo que es el espectáculo. Por suerte, Yambo Kenia es una comparsa que há tocado temas muy distintos. Sus espectáculos de cada año tienen unidade de principio a fin, tienen una estructura aunque requieren cambios de clima y algún golpe de efecto al final. (Diario El País, Suplementos de los Domingos. 03.02.2001)

Espaços na mídia

Na época do carnaval - os quarenta dias que percorrem janeiro, fevereiro ou março - os principais meios de comunicação, rádio, televisão, jornal, revista, e páginas web abriam espaço para divulgar as competições, publicavam entrevistas com “gente del candombe”, artigos com pretensões históricas ou apresentando os personagens carnavalescos da cidade e os profissionais

envolvidos na festa⁹³. Via de regra, após o encerramento das competições, o carnaval deixava de ser notícia nos jornais.

Os principais jornais de Montevideo - *El País*, *La República*, *El Observador* - acompanhavam passo a passo as competições de rua - desfile e *llamadas* - e no palco, quando dedicavam uma seção especial para as críticas às rodadas noturnas no *Teatro de Verano*. Mais espaço - e geralmente a fotografia da reportagem - era dedicado às murgas. O jornal *El Observador*, em 27 de fevereiro de 2000, quando da data do Desfile Inaugural, estampou em sua capa no caderno Culturas: “*Uruguay es una murga*”. Sobre as comparsas, as reportagens e comentários recorriam a expressões como “*respectuosa autenticidad*”, “*línea de hondo respeto a las raíces de lo afrouuguayo*”, enquanto referiam-se aos *Desfile de Llamadas* como “*la llamada del ancestro*”.

As avaliações das apresentações das comparsas na competição de palco, seguiam um padrão: críticas discretas aos grupos menores, na verdade deixavam de elogiá-los efusivamente como era feito em relação às performances das “grandes” comparsas, aquelas que possuem mais chance de sagrarem-se vitoriosas - estas eram reportadas como “*realmente espectaculares*” e “*brillantes*”. A crítica feita à comparsa *Morenada* dava conta de seu “*lúcido trabajo*”, “*positivo ajuste*”, “*destacado aspecto coreografico*”, mas a comparsa foi desclassificada. Iniciavam a matéria citando o nome dos *dueños* e dos *performers* “famosos”, como o solista Eduardo da Luz de *Yambo Kenia*; a *vedette* Florencia Gularte de *Morenada*; a *cantante internacional* Dolores, a *mama vieja* Tía Tina de *Sarabanda*; o *solista* Hugo “*cheche*” Santos -naquele carnaval em *Bantu*. Situavam o bairro que cada comparsa congregava e a qualidade do toque de tambor que representava: *Yambo Kenia* do bairro *Buceo*; *Morenada* criada em 1953 no *conventillo Medio Mundo*, representante das “*legendárias lonjas de Cuareim*”; *Sarabanda* como a “*heredera de la dinastía candombera del Cordón ... su sonido eminentemente repiqueteado*”; *Sinfonía de Ansina* e o “*barrio Ansina*”; *Kanela y su Barakutanga* e o bairro *Cerrito*.

Os críticos⁹⁴ entusiasmaram-se com o “*relieve [destaque] brillante*” e a “*fin concepción del espectáculo*” de *Yambo Kenia*, a comparsa estivera “*realmente espectacular*”. A performance de *Canela* foi considerada um “*atractivo espectáculo de firme despliegue cenico y relieve en varios rubros ajustando convenientemente su propuesta en referencia al ofrecido en la primera rueda do certamen*”. Sobre *Sarabanda* chamavam a atenção para a “*cuerda de tambores premiada en las llamadas*” e “*lo mejor espectáculo de los últimos años*” no *Teatro de Verano*. *Morenada*, foi lembrada pelo “*muito bom nível*” da comparsa, enquanto *Bantu* pelo “*culto muy especial a los símbolos y las figuras características*” e seu “*apego inquebrantable a las raíces*”. Sobre *Sinfonía de Ansina*: “*não elevou o nível da primeira rodada ainda que de todas as maneiras – mas além de suas possibilidades competitivas que estão notoriamente afastadas de grandes títulos da categoria – brindou um espetáculo de candombe de tom fervoroso, rendendo tributo a uma permanente trilha na*

⁹³ Havia também serviço de informações telefônicas - Disque Carnaval - pago por minuto.

⁹⁴ Informações retiradas de edições do jornal *El País* de fevereiro/março de 1999.

comparsería, com calor de bairro”⁹⁵.

Entre *la gente de Sinfonía* não havia o costume de ler ou de inteirarem-se sobre as críticas dos jornais. Comprar jornais era caro para os padrões econômicos do grupo, antes escutavam pela rádio os comentários à apresentação. De Sinfonía de Ansina, na sua apresentação em 1999, *La Republica* assim escreveu:

“En la apertura de la septima etapa, la comparsa “Sinfonía de Ansina”, que dirigen los hermanos Gustavo y Edison Oviedo, cumplió un trabajo digno, superior en muchos aspectos al que ofreciera en anteriores ediciones del certemen.

A esos fines, influyó decisivamente la incorporación del bien conocido intérprete y compositor Urbano Moraes, como director musical y arreglador coral y orquestal, así como Horacio Buscaglia en la creación de vários de los temas.

La comparsa tuvo buen despliegue, eficiente cuerda de tambores y el destaque en particular de su escobero, Pedro Ferreira, hijo de quien fuera uno de los más grandes cultores del candombe y de la comparsaría toda”⁹⁶.

Durante os 40 dias de carnaval, as seções de cultura dos jornais divulgavam - além do cronograma das apresentações noturnas no *Teatro de Verano* - a programação nos tablados da cidade. Nos fins-de-semana traziam reportagens sobre as agremiações de carnaval e aqueles que a faziam. Assim, tomei conhecimento de um pouco da história da *Comparsa C1080*, uma comparsa recente, cujo *dueño* era um dos irmãos Silva - donos da *Comparsa Morenada*, a mais antiga em atividade na época. A dissidência familiar/agremiativa dos Silva, originando duas comparsas, *Morenada* e *C1080*, era tratada na reportagem de forma superficial, sem conflitos: *“fue en comum acuerdo com mi padre ... para irme de Morenada me tomó cuatro meses de conversaciones”⁹⁷*. O pano de fundo da matéria buscava situar a comparsa na linhagem matriz - no caso, *barrio Sur, conventillo Medio Mundo, Morenada* - e apresentá-la como uma emergente comparsa na disputa do *Teatro de Verano*. Uma reportagem sobre a apresentação da comparsa *Bantu* no *Teatro de Verano*, lembrava que seu diretor, Chirimini, era nascido em Ansina, e que sua corda de tambores trazia *“candomberos que hicieron época con la inolvidable Fantasía Negra de Ansina”*.

No jornal *El País* de fevereiro de 1999, a capa da Segunda Seção estava totalmente dedicada ao tema do candombe: duas reportagens com imagens: *“El tambor abuelo convoca al*

⁹⁵ Traduzido do *Diario El País*, 13 de fevereiro de 1999.

⁹⁶ *La Republica*, 13 de fevereiro de 1999.

⁹⁷ *El Observador*. Espectaculos, p. 7. Sábado, 11 de marzo de 2000.

ritual de la comparsaría” - onde situava o “*espectaculo callejero*” histórica e culturalmente, utilizando como referência de pesquisa o livro de Caránbula (1995) - e “*Salud, a lonja y madera, com alma de jborocotó!*”, uma crônica de um diretor de comparsa. No período de carnaval encontravam-se ainda reportagens como “*Un recuerdo para la ‘diosa de ébano’*”, dedicada a já falecida e “*notória personaje*” do candombe uruguaio, a vedete Rosa Luna.



Im. 123

“(...) A ella le gustaba decir que el 100% de los uruguayos la conocía, por entonces Rosa Luna era considerada la mejor vedette (...) Nació en una habitación oscura del legendario conventillo ‘Medio Mundo’ un 20 de junio de 1937 (...) encabezó notorias comparsas como los Zorros Negros, Morenada, Farándula Negra, Serenata Africana, La Candombera, Piel Morena, Festival Carnavaleiro, Fantasía Negra entre otras (...) Rosa Luna murió (...) en junio de 93 en Canadá, la llegada de su féretro ocasionó una de las más sorprendidas manifestaciones populares. 300.000 uruguayos se volcaron esse día a la calle para acompañar a la llamadas ‘diosa de ébano’ hasta su sepultura en el Cementerio del Norte (...)” (Diario El País, 22 de fevereiro de 1998).

Os jornais também divulgavam pesquisas de opinião. Em fevereiro de 1998, lia-se os resultados de uma pesquisa realizada junto a uma amostra da população montevidéana e do interior, sobre o carnaval. Naquele ano, 35% dos montevidéanos declararam ter a intenção de ver algum desfile de carnaval (*Llamadas, Desfile Inaugural* ou *desfiles barriais*), enquanto 30% pretendia ir a algum tablado. Em contrapartida, 50% da população do interior pensava em ir a algum desfile de carnaval e 32% a algum tablado⁹⁸. Os jornais informavam os números do carnaval, em 1999, por exemplo, calcularam a venda de 435 mil entradas (entre todos os eventos) e que “*el carnaval del 2000 movió algo más de 3 millones de dólares*”⁹⁹.

⁹⁸ Tal pesquisa apontava que no ano de 1998, em relação à 1997, diminuiu o interesse pelos tablados e desfiles de carnaval. Entre aqueles que pretendiam ir a algum tablado, 52% dos entrevistados possuíam menos de 29 anos, 36% entre 30 e 44 anos, 18% entre 45 e 59 anos e 16% mais de 60 anos. Ainda trazia a identificação partidária-ideológica do espectador de um tablado: 44% de *izquierda*, 39% *centro izquierda*, 29% *centro*, 26% *centro derecha* e 24% *derecha*.

⁹⁹ *El País Digital, Suplementos*, 17 de fevereiro de 2001.

Durante o carnaval, duas rádios AM de Montevideo, acompanhavam os eventos carnavalescos. As competições no teatro, não só eram transmitidas ao vivo como, após as apresentações de cada noite, eram realizados debates sobre as performances, cujas avaliações, em comparação com as jornalísticas, eram muito mais minuciosas. Assim, chamavam a atenção sobre a apresentação de *Serenata Africana* por sua “*excelente escenografía com quase tres metros de largo*”. Este era o principal de meio de comunicação utilizado pelas pessoas de Ansina. As rádios também transmitiam algumas apresentações em tablados - geralmente quando não haviam ainda começado as competições no teatro. Desde 2000, podia-se acompanhar pela internet¹⁰⁰ as transmissões ao vivo da rádio AM CX42.

Fora do período carnavalesco, era mantido na grade de programação das rádios, programas dedicados ao candombe e à cultura afro-uruguaia, como o do radialista Daniel Morena (rádio Alfa FM), *Raíces Negras*, dioturnamente das 22 às 24 horas. Nestes programas tocavam candombes (e cordas de tambores) gravados em cd. No Uruguai a indústria fonográfica é bastante reduzida se comparada, por exemplo, ao Brasil, mas, mesmo assim, diversos músicos e percussionistas (entre eles “os de Ansina”)¹⁰¹ já haviam gravado seus discos. Recentemente, alguns estavam sendo produzidos e mixados no exterior: era o caso do CD “*Musique du Mondo – Uruguay: tambores del candombe*”, também gravado como “*Music from the world: Uruguay: candombe drums*”, lançado em janeiro de 1999 onde encontra-se o “*el candombe ... la musica de los tambores ... al estilo Cuareim, Ansina y Cordón*”; obra que contou com a participação destas cordas de tambores e, criteriosamente, apresentava a sequência musical desenvolvida, por exemplo, na segunda faixa, “*introducción de repique*”, na sétima “*apurando poco a poco*”, etc. Embora o candombe tivesse um espaço limitado no mercado fonográfico¹⁰², era consumido culturalmente nos bares, *pubs*, *boliches* noturnos, como música ao vivo.

A *TV Ciudad de Montevideo*, emissora estatal, veiculava *clips* com as comparsas concorrentes no *Teatro de Verano* durante o período de carnaval. Em 2000, o de *Sinfonía*, passou durante uma semana, três vezes ao dia. Assim também as outras comparsas, nas semanas consecutivas, e os grupos das outras categorias. A equipe de produção da televisão gravou uma ensaio no *Club Mar de Fondo*, entrevistaram Gustavo Oviedo e o diretor musical, Urbano Moraes. Sentados numa cadeira, abaixo de um potente microfone e uma luz fortíssima a primeira pergunta feita ao dono da comparsa foi: “qual a relação de *Sinfonía* de Ansina com o bairro?”, Gustavo tinha ar era de enfado e fumava. Para perguntar, o repórter fez uma longa explanação

¹⁰⁰ O *site* em questão é bastante completo: informações sobre as agremiações; calendário das apresentações; gravações em áudio das apresentações no *Teatro de Verano*; gravações em vídeo e fotografias de todas as competições. Envio de boletins informativos aos usuários. No carnaval de 2003, já estava acessível a compra da gravação em vídeo completa do *Desfile de Llamadas*. Ver Referências Bibliográficas e outras Referências.

¹⁰¹ Ver discografia de Gustavo Oviedo nas “Referências Bibliográficas e outras referências”.

¹⁰² O jornal *La República*, durante o carnaval de 2001, distribuiu gratuitamente, na compra do jornal dominical, cinco cd's do carnaval uruguaio: quatro com canções de murgas e um, o último, com canções de comparsas: *Kanela, Serenata, Yambo Kenia, Sarbanda e Senegal*, a melhores classificadas no carnaval passado no *Teatro de Verano*.

sobre os *barrios* e as comparsas. Gustavo respondia com frases curtas. Em seguida Urbano, também desconfortável na cadeira, dizia que “*innovar en el carnaval es buscar la tradición*”. Os depoimentos foram editados ao longo dos 5 minutos do clipe, entremeados com imagens do coro cantando, *closes* de Urbano dirigindo o coro, dos coristas e dos *tambores acompañantes*. Nenhuma cena do público ou das crianças correndo pelo salão. Depois da entrevista, *la gente* comentou que “*un dueño tiene que saber hablar*”, mas divertiam-se quando lembravam-se que o repórter falava mais que Gustavo e que as perguntas “era de quem não sabia nada”; “*lo dejé hablando*”, dizia Gustavo rindo. Além destes clipes das agremiações concorrentes, a televisão produzia reportagens, “*Homenaje al candombe*”, nas quais diferentes personagens, *candomberos* e *comparseros*, falavam da cultura afro-uruguaia. Depoimentos de um minuto, como o de Lágrima Rios, “*la dama del candombe*” ou do jovem Lobo Nuñez, chefe de cordas da matriz *barrio Sur* e porta-voz da cultura do candombe.

As performances de rua - *Desfile Inaugural* e *Llamadas* - eram televisionadas e transmitidas em canal aberto; a da competição no Teatro de Verano, cerca de 40 noites, estava restrita aos assinantes do sinal a cabo. Assiti a algumas gravações de vídeo amadoras, como a performance da comparsa *Kanela y su Barakutanga* no teatro em 1987. Para além do período carnavalesco, músicos participavam da divulgação de cd's em televisões locais. Durante o ano, por duas ou três vezes percussionistas “*de Ansina*” estiveram presentes em programas matutinos. Anunciados como “*cuerda de Tambores Mundo-Afro*”, Miguel Garcia, Sergio Ortuño e Gustavo Oviedo tocaram para divulgar o cd *Candombe – Musique du Monde*. Programas vespertinos como o de Omar Gutierrez, divulgava o candombe num dia de outubro, quando a “tia Sara” completava 99 anos de idade. Presentes no programa - gravado ao vivo em uma praça do bairro *Sur*, local de moradia da aniversariante - *La Dominguera*, uma murga, dois casais dançarinos de tango e uma banda que cantava canções porto-riquenhas. No final do show da comparsa *La Dominguera*, a entrada de uma pequena corda de tambores, foi anunciada pelo apresentador do programa:

- *Se viene La Dominguera com C1080, una mescla ... vai dar lo que hablar, no?*

Via-se na tela metade da corda com tambores pintados com as cores de *La Dominguera* e a outra metade com as de *C1080*. O bairro *Sur* desfazia as fronteiras das agremiações, religando-as enquanto matriz cultural. Na verdade, o que se via ali eram três performances distintas, uma mostra significativa do mundo do candombe. O cantor Éber Pires apresentava-se com *tambores de La Dominguera* (fora dali apresentavam-se como uma banda de música); incorporaram ao show a dança de alguns personagens (vindos da comparsa *C1080*) e, em seguida a corda de tambores (metade dos *tambores* com *dominós* de *La Dominguera*, metade com *dominós* da comparsa *C1080*). Bandas, Tambores e Comparsas, três formas de expressão da cultura do candombe uruguaio. E era para o Bairro *Sur* ou *Palermo* que se deslocam as câmeras de televisão quando a reportagem é sobre candombe.

O candombe uruguaio também foi filmado. Um filme, em especial, é bem conhecido

entre os *candomberos*, feito em meados da década de 1950, trazia imagens do *barrio Ansina*. O personagem principal é o *escobero* Pedro Ferreira, “de Ansina”. Na verdade, o menino Pedro que na época deveria ter seus seis ou sete anos. A intriga traz o desejo do menino de participar do Desfile de carnaval mas a mãe, inicialmente não o quer na rua e o retira quando está tocando seu tamborzinho. Ele, triste e melancólico, vendo os rapazes de Ansina prepararem-se para o desfile não se conforma, foge da mãe e os acompanha. A mãe sai então a sua procura. O vídeo reafirma os mitos do *candombe*: aparentemente braba com a fuga do filho, a mãe, ao escutar os tambores não resiste e entrega-se aos tambores permitindo a participação do filho. O homem que varre a rua também se incorpora na comparsa recriando o personagem do *escobero*; a moça que estende a roupa no varal sai a bailar como uma *candombera*. Neste filme, imagens do *barrio Ansina* e do carnaval de rua de Montevideo. Outros filmes¹⁰³ foram realizados na década de 80 e, quando na casa, escutava histórias sobre pessoas conhecidas que viram filmes sobre o *candombe* nos Estados Unidos, sem nem eles saberem como foram feitas as apresentações.

Finalmente, exhibições do *candombe* e das comparsas também apareciam nos meios de comunicação através de apresentações culturais públicas, como no projeto cultural municipal de levar música para os bairros populares de Montevideo, “*las carpas de la intendencia*”, com entrada livre. Seguindo um cronograma pré-estabelecido, a prefeitura instalava uma grande barraca de lona - com palco e bancos de madeira – durante 15 dias em cada bairro. Ali apresentavam-se grupos selecionados¹⁰⁴; de *candombe*, em 2001, apenas participava a comparsa *Yambo Kenia*.

Os tablados

Durante o desenrolar da *segunda rueda*, o carnaval montevideano encontrava seu auge. Além de seguir a competição no Teatro todas as noites, os grupos carnavalescos apresentavam-se por diversos tablados espalhados pela cidade. O mês de fevereiro era o tempo por excelência do carnaval nos palcos.

Entre as comparsas inscritas para o concurso no Teatro em 2000, *Sinfonía de Ansina* foi a única a não se classificar para a segunda etapa e, restaram a ela, algumas apresentações em tablados públicos. A programação dos tablados públicos, intermediada pela DAEPCU, garantia um número mínimo de apresentações para cada grupo carnavalesco associado a ela. Os tablados privados, por sua vez, contratavam apenas os “melhores” grupos e pagavam melhor - entre 350

¹⁰³ Embora não tendo acesso a eles, em reportagens (incompletas) soube da existência do filme “*Uruguay, caras, colores y destinos*” de 1986 e dos audiovisuais “*Afri-candombe*” e “*Reus al Sur*”. de 1984, exibido em centros de ensino e institutos culturais de Montevideo e do interior.

¹⁰⁴ Na programação de setembro-outubro de 2000, apresentariam-se nas “*carpas*” barriais a Banda de salsa Patakin - da qual participava Pipo, desenhista dos tambores de Ansina e percussionista da banda da comparsa Sinfonía de Ansina -, conjuntos de teatro, folclore e música para crianças; títeres, magia, canto popular, “*canto ciudadano*”, rock, música tropical, tango, murga; corais de vozes e dança contemporânea. Neste ano, nenhuma comparsa participava da seleção.

a 500 dólares por apresentação. “Melhores” comparsas faziam os melhores contratos porque possuíam qualidade performática, capital investido, visibilidade na mídia ou bons empresários. Bons e abundantes contratos para apresentações em tabladros dependiam de um agente perspicaz, por parte das agremiações, que vendia seus shows. Contratos eram fechados até 24 horas antes da noite do show, ou seja, não havia uma agenda fechada de agremiações a se apresentar nos tabladros. Os grupos que eram fortes concorrentes a vencer a disputa no *Teatro*, eram contratados permanente e preferencialmente. Comparsas como *Sarabanda*, *Canela*, *Serenata Africana* ou *Yambo Kenia* chegavam a fazer três tabladros por noite. *Sinfonía de Ansina*, em 2000, fez poucos tabladros, todos eles públicos.

Eram considerados “bons tabladros” aqueles localizados em áreas centrais ou de fácil acesso viário e que possuíam eficiente infra-estrutura para o público e os grupos carnavalescos. “Bons tabladros” contratavam os “melhores grupos”, os mais cotados na competição do *Teatro de Verano*, no gosto popular ou, porque no final das contas possuíam melhores produtores que empresariavam seus shows. Os tabladros públicos estavam, em sua maioria, nos bairros afastados do centro da cidade, em clubes populares ou associações de bairro; os privados em clubes de bairros classe média e populares. Os preços dos ingressos variavam conforme a localização na cidade¹⁰⁵. Assistir as performances dos grupos carnavalescos nos tabladros, era uma opção de entretenimento que atravessava as classes médias e populares uruguaias. No carnaval de 2000, uma rádio AM transmitia ao vivo as apresentações dos grupos em um grande tablado privado da cidade.

Haviam tabladros de domingo a domingo durante as 40 noites de carnaval. Apresentavam-se, em média, quatro grupos que podiam pertencer a qualquer uma das cinco categorias carnavalescas¹⁰⁶. O tempo mínimo das performances era de meia hora. Em uma noite, portanto, cerca de quatro horas de shows, com intervalos regulares de 15 ou 20 minutos para o público deslocar-se e, se quisesse ou pudesse, desfrutar dos comes e bebes. O tablado público da *Plaza 1° de Mayo*, era singular: amplo e localizado em área central da cidade, próximo ao Palácio Legislativo, possuía fácil acesso. Trazia a desvantagem, segundo quem ali apresentava-se, do palco ser muito afastado do público e ter seu piso irregular. Este tablado era montado especialmente para os eventos carnavalescos e diferia dos outros por estar localizado em uma praça aberta, permitindo que o público assistisse às apresentações sem que necessariamente pagasse ingresso. Apresentaram-se neste tablado, em uma noite de fevereiro de 1999, por ordem de entrada, a comparsa *Sarabanda*, a murga *La Soñada*, os humoristas *Los Jocker's* e a murga *Falta y Resto*.

A programação dos tabladros na cidade era divulgada amplamente pelas rádios e jornais ou mesmo por carros de som conduzidos pelos bairros próximos ao evento. Cartazes em frente

¹⁰⁵ Cerca de US\$ 2.50 nos tabladros públicos.

¹⁰⁶ Nos tabladros também participavam artistas ou grupos convidados, que não competiam no *Teatro de Verano*. Foi o caso do “*magicómico Jerry*”, “*El payaso Caroso y sus entretenimientos infantiles*” e “*Roberto Javier y su muñeco Firulete*”, apresentações anunciadas nos tabladros de 1999.

aos clubes e praças traziam em grandes letras os nomes das agremiações participantes da noite. Nos jornais, metade da página da seção de cultura/espetáculos, anunciavam os “melhores” tablados privados de Montevideo. A solista Lucía chamava a atenção: “*mirá Lili, no hay comparsas en los tablados privados*”: ali estavam anunciadas murgas e alguns grupos parodistas e humoristas.



Im. 124

Constatava-se - nos anúncios de jornal e nas críticas dos que integravam as comparsas - que, nos tablados, a presença das murgas era significativamente maior que a de comparsas ou outras categorias. Numa sexta-feira em fevereiro de 1999, nove tablados anunciavam sua programação no jornal *El País* e, em nenhum deles, haveria a participação de comparsas. Na sexta-feira seguinte, nos mesmos tablados anunciados, haveriam 23 apresentações de murgas, 4 de revistas, 2 apresentações de humoristas e 2 de comparsas: *Canela y su Baracutanga* e *Serenata Africana*. Em 2001, a situação não alterou-se muito, nos 6 tablados anunciados para uma noite de domingo no jornal *La República*, apenas duas apresentações de comparsas: *Canela* e *Senegal*. No sábado anterior, nenhuma comparsa havia participado de tablados anunciados no jornal. Observava-se, por outro lado, a recorrente presença dos mesmos grupos nos principais tablados da cidade. Naquele domingo de 2001, o jornal anunciava 23 apresentações a serem realizadas por 10 murgas; entre a categoria revistas, apenas um grupo, *Milenio*, era contratado para 4 tablados e a murga *Los Rebeldes* iria apresentar-se em 5 tablados diferentes.

Os tablados eram considerados ensaios das performances do *Teatro de Verano*, pois sempre eram parte da apresentação que estavam preparando para o *Teatro*. Para o tablado era feita uma redução performática, uma adaptação simplificada do show projetado para a competição oficial. De oito quadros musicais ensaiados, por exemplo, apresentavam quatro ou cinco; a escolha dos quadros a serem apresentados dependia da presença ou não dos *performers* principais, solistas ou dançarinos. Já ensaiadas as performances do Teatro, tendo as comparsas já apresentado-se uma primeira vez na competição, as agremiações buscavam os tablados como forma de afinar sua apresentação.

A falta de tablados de Sinfonia era referido, entre *la gente de Ansina*, como indicativo de sua *desprolijidad*, da sua desorganização: “*Sinfonía está siempre atrasada, son siempre desprolijos ... las otras comparsas yá no ensayan más, usan sus noches para hacer tablados*”. Poucos tablados significava pouca visualidade para as comparsas. Os grandes grupos - fossem comparsas, murgas ou outras categorias - tornavam populares suas canções e performances através dos ensaios e tablados e, muitas vezes, chegavam ao *Teatro de Verano*, com suas canções já conhecidas pelo

grande público.

Entre *la gente de Ansina* havia controvérsias quanto a eficácia do tablado enquanto espaço de preparação de uma comparsa. Muitos acreditavam que eles “atrapalhavam”, “desensaiavam”: seus palcos eram menores que o do *Teatro* e mal estruturados, de forma que não podiam manter o posicionamento ensaiado para os *performers*, o que acabava determinando uma adaptação do já ensaiado para esta apresentação específica. Por outro lado, a comparsa não comparecia completa em um tablado, fosse porque os palcos eram pequenos e as performances reduzidas fosse porque “pagavam pouco” e este pouco teria que ser dividido entre alguns do grupo. Por sua vez, muitos componentes não compareciam aos tabladados porque estavam em horário de trabalho ou porque não possuíam dinheiro sequer para deslocarem-se até a casa de Gustavo. Desta forma, a coreografia das bailarinas poderia sofrer simplificações em um tablado e seriam apresentados apenas os quadros musicais cujo solista estivesse presente. Quem podia participava das apresentações nos tabladados, quem não podia seria substituído por outro componente.

O que todos concordavam era que as apresentações nos tabladados significavam renda extra no apertado orçamento financeiro dos componentes e promoviam entretenimento seguro para aqueles que participavam como *performers* ou audiência. Entretanto, na fala do *escobero* Luis Pereyra, o drama vivido pelas comparsas nos tabladados, era significativa:

“Te voy a decir, lo que es matador ... es para todo el conjunto. Porque a veces tenés tabladados que son a las 8 de la noche y vos a las 6 ya tenés que estar en el local, y a veces te gastás lo que no tenés, esperando para cobrar esa noche, y ya te la gastaste de entrada, no? Y resulta que te suspenden los tabladados, esa noche perdiste el dinero, el tiempo, y no hiciste un tablado. Y ahora está muy duro para salir en carnaval. Para los conjuntos está muy duro porque no hay tabladados. Un conjunto con setenta u ochenta personas, tiene un tablado por noche, y si lo tiene, viste? Es muy sacrificado...”.
(Jornal *Azul Marino*, Agosto, p.2)

Intrigas

Mesmo já não ensaiando mais, *la gente* da comparsa encontrava-se para irem apresentarem-se nos tabladados. Amizades formaram-se através de *Sinfonía de Ansina* mas também intrigas e conflitos surgiram entre os componentes, fosse porque começaram a se conhecer ou porque reativaram antigas desavenças.

Uma das coristas, que pela primeira vez participava de *Sinfonía de Ansina*, mas era figura conhecida do bairro *Sur*, inicialmente relacionava-se bem com as mulheres de Ansina. No decorrer de janeiro, entretanto, a situação começou a mudar. As mulheres começaram a desconfiar de

suas atitudes e logo convenceram-se que era uma mulher “perigosa”, “*hacia intrigas ... tramas*”.

Os boatos espalharam-se rapidamente. Esta corista teria dito para as colegas do coro que um antigo componente estava tendo um caso com outra antiga componente. Um boato que, segundo as partes envolvidas, não tinha qualquer fundamento. A corista teria ido mais longe, afirmando que o componente não só havia traído a esposa mas que a tratava publicamente com grosseria. A solista que até então escutara os comentários reagiu surpreendida:

- *no! Lo conozco hace años ... si somos primos!... él nunca fue así!*

Dali para frente a relação entre as mulheres não foi mais a mesma. O dia a dia havia desvelado a natureza intrigante da componente e as mulheres começaram a ficar atentas às suas atitudes. Nas idas ao tablados de *Sinfonía* já não se falavam mais, sequer se cumprimentavam.

Os homens também tinham suas reservas a esta corista. Um *tambor* contava sobre o dia que ela teria ligado para a sua casa. Assustado, passou logo o telefone para sua esposa. Enquanto contava a história performatizava espichando o braço com o telefone imaginário e contorcendo a boca em sinal de nojo: “*tomá, es tu amiga... quiere hablar con vos*”. Deixava claro que não a suportava mas nunca o vi tratando-a mal nos ensaios ou encontros do grupo. Por maiores que fossem os conflitos e desentendimentos entre eles, nunca vi ninguém ser mal recebido ou maltratado pelo presentes na casa.

Mais tablados

Não era fácil para *Sinfonía de Ansina* conseguir um tablado para se apresentar. Sem luxo e fama, eram poucos os empresários ou promotores que os contratavam. No final de fevereiro de 2000, após sua desclassificação no Teatro, *Sinfonía* previa que iria apresentar-se em 10 tablados. Ao comentar este fato com uma ex-componente, escutei: “*deben ser los tablados de la intendencia, porque los privados no los contratan ... no pasaron a la segunda rueda y no es una comparsa tan linda como las otras*”.

Em 2000, após dois meses de ensaios e a desclassificação, *Sinfonía de Ansina* começou a “fazer tablados”. Por estarem fora da competição não ensaiavam mais e voltavam a reunir-se como comparsa apenas para as apresentações nos tablados públicos garantidos pela DAECPU.

Ir a um tablado era um momento de festa para a *gente de Ansina*. Justamente pela dificuldade de serem contratados, quando isso acontecia era uma oportunidade ímpar de mostrarem seu trabalho, até então, restrito aos olhos dos vizinhos do bairro. Muito importante, ao se apresentarem em um tablado, o contratante pagava-os por isso e, cada componente recebia sua quantia conforme acerto anterior com os donos da comparsa. *Sinfonía de Ansina* pagava pouco aos seus componentes porque recebia pouco dos poucos tablados que os contratavam.

Mas a saída para um tablado era uma festa. A hora de chegada na casa era combinada, geralmente, no dia anterior. Na hora marcada chegava *la bañadera*, um velho ônibus contratado pelos donos da comparsa. Se o grupo era grande, com muitos componentes, poderia ser necessário

também um caminhão, ou mesmo somente ele, o que exigia que as pessoas se acomodassem no assoalho ou viajassem de pé até o tablado. Um espaço sem poltronas, na dianteira do ônibus era ocupado por uma cadeira de praia trazida, pelo mais chegados, da casa de Gustavo.

Em uma dessas saídas, todos tentavam da melhor forma acomodarem-se no exíguo espaço do ônibus. Primeiro foram alocados os tambores - alguns colocados sobre os assentos no fundo do ônibus, depois as pessoas iam entrando para garantir um lugar. Junto ao grupo que iria se apresentar estavam os *utileros*, os assistentes, familiares ou amigos, que tinham a função de ajudar o grupo. Gustavo entrou no ônibus e gritou: “*hay tambor sentado!*”, ao que logo reordenaram a utilização do espaço.

Aguardei para entrar no ônibus quando já estavam acomodadas as mulheres e crianças. Queria ficar de pé para não ocupar lugar mas Pelé insistiu para que eu fosse sentada. Agradei sensibilizada sua generosidade mas assim que chegamos ao tablado ele me *mangueó* uma bebida. Começava a compreender o sistema de trocas do e com o grupo. Sempre que pude acompanhei Sinfonia de Ansina nos tablados. Muitas vezes deixei de ir para assistir outras comparsas no *Teatro de Verano*. Sempre *mangueé* carona na *bañadera* e nunca recusaram-se. Com eles entrava sem pagar e atuava como *utilera*, carregando sacolas e guardando os objetos pessoais enquanto acontecia a apresentação.



Im. 125

Na *banãdera* seguiram, cantando ao compasso do candombe, rumo a um bairro afastado da cidade; lentamente, pois o ônibus “fervia” após alguns quilômetros, e então era necessário parar e abastecer de água o radiador. Alguns minutos parados e já alguém descia para buscar um vinho ou cigarros no armazém mais próximo. Fumava-se e bebia-se dentro do ônibus, e as gargalhadas pipocavam de tempos em tempos.

Passando pela região portuária, Palo gritou: “*Mujeres! Bañense!*”, fazendo alusão ao forte cheiro de pescado que invadia o ônibus. As gargalhadas explodiram enquanto uma ou outra voz feminina indignada resmungava alguma coisa. O ônibus voltava a “ferver” e tinha que parar; a bailarina *mangueaba* 20 pesos para um litro e meio de vinho mas retornava com menos vinho e uma carteira pequena de cigarros. A viagem foi divertida mas demorada, o que fez com que a comparsa chegasse “em cima da hora”. A Kombi dos músicos já estava em frente ao tablado e eles apreensivos com a demora.

O ônibus começava a ser descarregado. Era necessário uma certa técnica para lidar com as imensas bandeiras - as primeiras a entrar e as últimas a saírem. Alguns se dirigiram para a copa e encontraram conhecidos, *manguearon* uma cerveja ou um *chorizo*. Um pequeno grupo, sob o comando do chefe de cordas preparava o fogo para *templar* os tambores. Alguns já vinham vestidos, outros parcialmente. As bailarinas, que iriam trocar de roupa no transcorrer da apresentação, já vinham vestidas com a primeira roupa a ser usada; a vedete escondia seu biquini sob um dominó. Escuto risadas, era um grupo de homens que chamavam a vedete para fazer uma performance “particular” para um amigo que estava bebendo sua cerveja encostado na barra da copa. Isso mereceu uma rodada de cervejas para o grupo e o amigo pagou sorridente enquanto a vedete se divertia com a situação. De repente, todos sumiram das imediações e, pelo microfone, era anunciado que Sinfonía de Ansina iria iniciar sua apresentação.

Os palcos podiam ser mais elevados ou não, maiores ou menores, mas sempre traziam em comum o assoalho gasto e disforme. Atrás do palco, um camarim improvisado com lonas para garantir privacidade na troca de roupas das bailarinas. O público sempre comparecia, nunca vi tabladros vazios. Sinfonía entrava em meio ao público. Os músicos e o diretor musical já estavam se acomodando no palco. Eram recebidos pelo público com as palmas ritmadas do candombe: *cha, cha, cha ... chá, chá cha, cha, cha ... chá, chá*. Pelado foi o mestre de cerimônias que apresentou a comparsa, as canções e os componentes. Geralmente ele exercia essa função mas quando não esteve presente foi substituído por um solista.

Iniciou a performance no palco e o público participou ativamente com gritos, palmas e risadas. Riam dos erros cometidos pela comparsa. O solista que faltou foi substituído por uma das meninas do coro. Ela cantou muito mal, desafinou e não escondia que lia com dificuldade a letra da canção posta no chão à sua frente. Não eram vaias mas risadas, o público divertia-se. Os *tambores* executaram sua performance de forma irrepreensível, geralmente



Im. 126

não erravam nos toques executados. O *escobero*, renomado no meio carnavalesco, foi aplaudido fortemente. O público delirou com a participação do *escobero* mirim – o filho de seis anos de Pelado - que imitava os gestos do mestre Pedro: aplaudiam o jovem aprendiz e ele, prodigiosamente, agradecia sem intimidar-se com o sucesso provocado. Ao final dos trinta minutos

de apresentação, Pelado chamou a atenção pelo microfone que ainda iriam apresentar mais dois temas, ultrapassando assim o tempo mínimo exigido pela DAECPU. O público aplaudiu entusiasmado. Nesta noite, fizeram um show de 45 minutos, desde sua entrada e saída por entre o público. Permaneceram ainda alguns minutos no tablado, cumprimentaram o grupo que estava chegando: uma murga. Todos conheciam Palo e Gustavo e eram calorosos os abraços entre eles. Bebiam alguma coisa, a copa convidava com um número máximo de cervejas e refrigerantes. Era hora de *manguear* uma bebida ou comida até reunirem-se para entrar no ônibus. Um ou outro componente poderia não retornar na *bañadera* porque morava perto do tablado ou porque ia ficar com alguém conhecido e se divertir mais por ali.

A volta era mais silenciosa, já não faziam música. Os rostos davam sinais de cansaço, alguns parecem decepcionados com sua própria performance. Nos tablados a comparsa mostra va-se a eles mesmos e, eles percebiam seus erros e limitações. Mas as risadas continuavam quando lembravam de um ou outro momento da apresentação, como a desafinação da corista improvisada como solista. Os conflitos também emergiam, algumas mulheres cochichavam sobre um “sutiã imundo” que foi encontrado: “*que porquería... como alguien puede usar una cosa así?*”, dizia uma componente. Eram bailarinas falando de alguma bailarina.

O ônibus “ferveu” na volta e teve que parar. Um ou outro desceu para comprar um vinho. Próximos ao centro da cidade o ônibus começou uma série de paradas para que descessem os componentes. A maioria ficou pelo bairro Palermo e o ônibus chegou na casa de Gustavo com menos da metade da sua lotação inicial. Entre a saída e retorno à casa de Gustavo, *la gente de Ansina* se fez comparsa. Entre a chegada do ônibus, a formação do grupo para sair, a viagem de ida, a chegada no tablado e sua organização, a apresentação, o pós-show, momento de cervejas e *chorizos*, a reorganização para voltar ao ônibus, a viagem de retorno e suas paradas pelo caminho, e a chegada na casa de Gustavo, Sinfonia de Ansina gastou três horas e meia.

Como era um tablado público o pagamento seria feito, para os donos da comparsa, em 24 horas. No dia seguinte, então, era que os componentes iriam à casa de Gustavo para receberem, ou como significativamente diziam, “*para cobrar*”.

Quanto cobran

A relação financeira estabelecida entre a comparsa e seus componentes dizia respeito às apresentações de palco e de rua. *Sinfonia de Ansina*, nas figuras dos irmãos *dueños* Gustavo e Palo, acertava diretamente com o componente: eram feitos acertos verbais sobre o quanto pagariam pela apresentação no *Teatro de Verano*, por “tablado feito” e por cada desfile¹⁰⁷ realizado:

¹⁰⁷ Haviam desfiles processuais - e, portanto, sem canto - em alguns bairros do subúrbio de Montevideo. Este tipo de desfile eram frequentes em cidades do interior, promovidos por prefeituras ou órgãos públicos. Em 2000, *Sinfonia de Ansina* viajou para um *desfile barrial* na cidade de San José; estando dois dias sem ir à casa, quando cheguei eles tinham acabado de sair de viagem em um caminhão. O contrato havia sido fechado nas últimas 48 horas.

o Inaugural e as *llamadas*.

As apresentações no *Teatro* eram valoradas a partir de uma hierarquia performática, solistas e destaques ganhavam tanto quanto os *tambores acompañantes* e mais do que aqueles que compunham a corda de tambores, os coristas e as bailarinas. Acrescia-se o critério da competência; *performers* consagrados ou, em menor escala, com experiência satisfatória, *cobran* mais do que os novatos. Uma cantora como Lucía, que possuía excelente performance vocal mas pela primeira vez atuava como solista de uma comparsa, recebeu da comparsa “terceira colocada” a proposta de receber 3000 pesos pelas apresentações no *Teatro de Verano*, algo em torno de 300 dólares, “*es poco pero es lo que cobra una solista nueva*”.

O valor definido dependia de “*los más variados arreglos*”: o componente poderia receber por apresentação no teatro - e, caso passassem para *la segunda rueda*, receberiam um pouco mais por esta segunda apresentação e assim sucessivamente -, ou qualquer outro tipo de acerto. Uma solista explicava: “*podes cobrar por las presentaciones en el teatro u otros arreglos ... yo queria mil dólares con Serenata, no me importaba si teníamos una presentación en el teatro o las tres ... hay gente que quiere porcentaje del premio ... yo si estuviera en Yambo Kenia no me importaría cobrar un porcentaje del premio ... Yambo Kenia hace cuatro años que viene ganando*”.

A comparsa pagava a apresentação dos componentes no Teatro com o dinheiro recebido da DAECPU pela apresentação feita, e, podiam estar relacionados, com o prêmio em dinheiro que receberiam caso fossem uma das quatro primeiras classificadas. No primeiro prêmio estaria em jogo uma quantia de vinte mil dólares e a terceira colocada receberia algo em torno de dez mil dólares.

Para as apresentações em um tablado, havia um contrato entre o empresário do clube - ou com a prefeitura já que ele podia ser público - e os donos da comparsa. A ex-corista de Sinfonia, que desde então já havia participado de outras duas comparsas, conhecia bem a engrenagem financeira que envolviam as performances de palco. Uma comparsa como *Yambo Kenia* poderia fechar um contrato em “*un tablado por 470 dólares ... Mi Morena ponele 400 ... Sinfonía de Ansina quizá 350*”. Dependia do renome da comparsa, da sua classificação na competição do *Teatro de Verano*, no carnaval anterior, ou mesmo critérios objetivos como a qualidade do show montado.

O dono da comparsa ao *cobrar* o tablado feito, dividia o dinheiro entre os componentes que se apresentavam no tablado. Os valores eram definidos de antemão, a participação de uma corista valia de 80 a 100 pesos [6 a 8 dólares], um solista de 120 a 150 pesos, uma bailarina do corpo de baile 70 a 80 pesos, os tambores 100 pesos. Estes, valores de uma comparsa de porte médio. Quanto mais tabladados fazia uma comparsa, maior a renda dos componentes. Uma comparsa como *Canela y su Baracutanga* ou *Sarabanda*, nos fins de semana, chegava a fazer três tabladados por noite.

O contrato fechado com o dono da comparsa envolvia um valor fixado por uma

apresentação da comparsa, portanto, quanto mais componentes a comparsa apresentasse, “*menos plata ganaban*” cada *performer*. A comparsa atuava no *Teatro de Verano* com, no máximo, 60 componentes; em um tablado, as comparsas mantinham uma média de 35 *performers*. A questão então era definir quem iria participar de um tablado, todos não poderiam porque “*la plata no alcanzaba*”. O grupo era então reduzido numericamente; raros mas existentes, alguns deles poderiam, inclusive não cobrar pela apresentação feita. No coro de *Sinfonía de Ansina*, em 2000, por exemplo, haviam dois universitários que iam ao tablado porque *les gustaba* e, não queriam pagamento por isso. A ex-corista com Sinfonía de Ansina não “cobrava” por sua participação em tabladros e, quando em outra comparsa, por diversas vezes apresentou-se sem receber por isso. Aqueles que não eram “carnavalescos”, no sentido de que recentemente haviam ingressado nos quadros da comparsa - jovens do coro, bailarinas do corpo de baile -, se vindos de uma classe média uruguaia, *no cobraban*.

A definição de quem iria participar da apresentação poderia trazer conflitos, alguns sempre participavam, na prática reduzindo o número de vagas abertas: “*siempre tenía kilombo*”, lembrava a corista. Esta redução numérica de *performers* afetava todos os setores da comparsa: diminuía o número de bailarinas no corpo de baile - no *Teatro* de 8 a 10, nos tabladros 6; menos personagens: *mamas*, *gramilleros* e *bailarinas destaques*; menos coristas - se no *Teatro* teriam 18 em um tablado seriam 10 ou 12; redução da corda de tambores (de 18 para 10). Havia menor número de solistas posto que, nos tabladros, havia menos tempo de apresentação da comparsa e, dos 8 quadros musicais a serem apresentados no *Teatro de Verano* seriam limitados a 4 ou 5, no máximo.

Se o tablado era privado, a comparsa pagava os componentes na mesma noite posto que recebiam dos empresários tão logo terminasse a apresentação. Se o tablado era público os donos só receberiam na tarde do outro dia e pagariam os componentes à noite. *Sinfonía de Ansina* apresentou-se em tabladros públicos e, nos finais das tardes seguintes à apresentação, os componentes chegavam “*para cobrar*”. A notícia logo espalhava-se. Encontrei uma corista pelas ruas do bairro *Sur*, ela estava indo para a casa de Gustavo *para cobrar*; durante o trajeto por *Isla de Flores* encontramos três ou quatro componentes da comparsa que vinham da casa e eram interpelados por ela: “*vos cobraste? ... ya estan cobrando?*”. O interessante é que ninguém “recebia”, todos *cohraban*. O dono da comparsa *cohraba* do responsável pelo tablado e *cohraba* da DAECPU pela apresentação no *Teatro*; o componente, por sua vez, *cohraba* do dono da comparsa. De forma geral mas especialmente na fala popular, os uruguaiois nunca diziam “receber um pagamento”, assim também na comparsa, sempre os componentes iam *cohrar*.

Alguns componentes reclamavam de promessas de pagamento não cumpridas, mas eram casos raros: “os de Sinfonía”, “*dicían luego que no tienen plata*”; ou, como dizia a ex-componente “*Sinfonía no tiene trampas como las otras ... le dicen luego que no te van a pagar...*”. Os carnavalescos, os profissionais do carnaval, *cohraban* conforme o acerto realizado com os donos da comparsa, sabedores de que seria um valor reduzido pois a comparsa “*no tenía plata*”.

Significativamente, o conflito entre dirigentes/componentes não era apenas de caráter econômico mas, sobretudo, afetivo. Alguns *performers* reclamavam a falta de agradecimento ou reconhecimento do trabalho realizado - muitas vezes já acordado que não haveria envolvimento financeiro.

O *microondas*

Estávamos na calçada, alguns sentados outros em pé, conversando e tomando vinho. Aquele que estava de frente para a porta gritou avisando: “*ojo ... ahí viene el microondas*”. Todos afastaram-se do caminho rapidamente, abrindo espaço para os dois homens que com certa dificuldade traziam a *parrilla* e a instalavam no lugar de sempre: junto ao meio fio da calçada, um pouco acima da porta da casa.¹⁰⁸

Passado o carnaval - a competição no *Teatro de Verano* e as apresentações em tablados - esta era uma cena recorrente *allá abajo*, quase diária. Desativada a comparsa, os componentes dispersavam-se mas *la gente de Ansina* continuava encontrando-se cotidianamente em frente à casa quando dificilmente faltava um assado. Os uruguaios adoram *parrilladas*, carnes assadas nas brasas, e entre *la gente de Ansina* não era diferente.

A *parrilla* era instalada em frente a casa. O *asado*, o corte uruguaio da “costela gaucha”, é o mais popular mas, mesmo assim as vezes podia ser caro para os padrões da casa. Pedacos de *assado*, *chorizos*, *riñones* (para Palo sobretudo), *chinchulines*, *morcilla*, peixes, carne de ovelha, porco ou frango podiam dividir a mesma brasa ou não. Salada de cebolas e tomates e pão acompanhavam as refeições. Em algumas noites o *microondas* estava repleto, em outras nem tanto, pois a *colecta* de dinheiro entre o grupo só havia permitido a compra de *chorizos* contados.

Muitas vezes os que chegavam já traziam a carne; outras vezes decidiam, enquanto *tomaban* na calçada, fazer uma *colecta* para comprá-la ou, diretamente *mangueaban* de algum presente que, ao aceitar, pagaria as contas. Algumas vezes já estavam assando as carnes mas mesmo assim refaziam a coleta com as novas pessoas que chegavam à casa. Adrian, *tambor* de Ansina, gostava de pescar e, sempre que saía-se bem sucedido, levava dois ou três peixes para *allá abajo*.

Para além das *parrilladas* cotidianas, algumas eram organizadas com antecedência e se configuravam enquanto eventos extraordinários, como a comemoração do aniversário de Cabeza quando *asaron un cordero* ou na de Gustavo quando cozinham mocotó em uma imensa panela sobre a grelha da *parrilla*; para receberem o resultado da *primera rueda* do *Teatro Sinfonía de Ansina* organizou *un chorizo* em frente a casa. Estes eventos envolviam convites, feitos a partir de

¹⁰⁸ Diário de campo III - abril de 2000.

uma rede que eles traçavam conforme seus interesses. Não-convidados, entretanto, eram aceitos; nunca vi ninguém ser barrado da sociabilidade, das “comidas” ou outras formas de interação da casa.

As *parrilladas* cotidianas eram organizadas rapidamente. Aquele que trazia ou pagava a carne fazia a sua parte, os donos da casa recebiam o grupo, era preciso madeira para o fogo e alguns se habilitavam a buscar sem que fosse necessário pedir para isso. Um trazia uma pequena quantidade de caixotes [feitos de ripas de madeira para acondicionar legumes e verduras] vindo de *un almacén* vizinho; outro *chiquilin* saía de bicicleta para encontrar caixas de papelão há três quadras dali e voltava equilibrando-se. Em uma destas ocasiões, um senhor, amigo da casa, foi buscar a uma quadra e meia abaixo, em uma casa que estava sendo restaurada e foi o que mais madeira conseguiu. Minutos depois chegou um trabalhador desta obra trazendo outra braçada de madeira podre e prometendo mais caso necessitassem. Para fazer o fogo - presente no cotidiano da casa, para cozinhar na rua, para *templar* os tambores – também era usado como combustível aquilo que não prestava mais. Numa das tardes, um *tambor* viu uma baqueta entre a madeira que iria queimar na *parrilla*. Retirou “el palo” das madeiras e o devolveu a Gustavo. Este, tomou-o no ar e, ato contínuo, deu dois golpes num tambor imaginário. “No!”, disse ele antes de jogá-lo para dentro do fogo novamente. Sem mais nada a dizer entrou em casa e de lá trouxe uma vareta nova, de quase 2 metros de altura:

- *por eso lo tiré ... tengo esas* – completava exibindo um bem muito mais valioso

Nas *parrilladas*, um deles seria o assador, o encarregado de fazer e alimentar o fogo e cuidar da carne; o grupo tinha seus assadores “oficiais”. Se haviam mulheres na casa a salada ficava sob sua responsabilidade. Os utensílios de cozinha, os pratos, a tábua para cortar a carne, eram velhos e gastos mas rigorosamente limpos antes do uso. A mesa auxiliar da *parrilla* praticamente destruída pelo tempo, enferrujada, desnivelada, ali estava servindo a *la gente*. Fundamental mesmo que a um passo da deterioração. Tudo era limpo com muito cuidado. Um velho



Im. 127

trapo era passado sobre a mesa para tirar a poeira. A tábua de cortar a carne, aparentemente suja, não era utilizada antes de ser encostada no fogo para queimar os “germes” que por ali habitassem. Antes de “*desprolijidad*”, melhor talvez seria falar de uma “*prolijidad* outra”.

As cadeiras eram postas na calçada e frequentemente não eram suficientes para acomodar todo o grupo, que podia chegar a dezenas

de pessoas. As pessoas espalhavam-se pela rua, sentavam nos meios-fios, acomodavam-se dentro da casa, na sala ou nos quartos, geralmente movimentando-se muito. Se à noite, e Gustavo aprovasse, puxavam uma extensão do seu quarto e instalavam uma lâmpada na árvores em frente à casa. Havia um enorme prego cravado no seu alto que servia justamente para isso. O grupo circulava constantemente, entrando e saindo da casa: alguns chegavam, outros iam *hacer un mandado* e logo voltariam, outros iam buscar *el vino*. O vinho (“*el whisky africano*”) era a bebida usual não necessariamente a preferida. Muitos gostavam de *whisky* mas, depois de tocarem quatro horas em uma *salida*, os *tambores* gostavam de tomar cervejas (estas bebidas mais caras que o vinho comprado a granel). Enquanto assavam as carnes, os *mayores* seguiam *tomando vino* e os *chiquilines* refrigerantes ou água mineral com gás.

A comida era um tema importante entre o grupo que conhecia a experiência da fome ou as situações fronteiriças como “*pasar una semana comiendo solamente arroz*”. Toda a comida era compartilhada equitativamente e, por vezes um grupo inicial de cinco ou seis pessoas acabava dividindo a comida com os mais de dez que chegavam à casa. A carne era cortada na tábua, primeiro chamavam para comer os *chiquilines* e após esta primeira rodada aproximavam-se os *mayores*, as mulheres e depois os homens. Todos comiam. Era a imagem da casa/*club*, que trazia muita polêmica entre o grupo e os moradores da casa.

O conagraçamento propiciado pela *microondas* em frente a casa, quando dezenas de pessoas participavam, expressava um clima alegre e divertido, eles *estaban siempre jodiendo*, provocando um ou outro ou fazendo troça de uma situação passada. As primeiras *parrilladas* na rua, após o longo período chuvoso do inverno, pareciam especiais, havia uma alegria plenamente exposta; a sociabilidade antes confinada dentro da casa expandia-se para a calçada e dominava a rua em frente.

A *parrilla* em frente à casa sinalizava um “clima”, um ambiente da casa, diferente de quando ela não estava lá. Quando apenas *tomaban* nestas reuniões, e nada comiam, o clima ficava mais *pesado*. Por outro lado, uma *parrillada* com muita gente e comida também era sinal de excessos. Certo domingo, *la gente* passou o dia tomando e comendo em frente à casa. Era noite que os *tambores* iam *salir*, e tudo atrasou. Um *tambor* que havia chegado cedo com a esperança de que iriam sair no final da tarde, esperava *aburrido*, chateado, sentado no meio fio da calçada em frente à casa: “*hoy la cosa está difícil...*”. Seu tom de crítica era generalizado: teria passado mais cedo “pelos lados de *Cuareim*” e lá também “*estaban de comida*”, espalhados por meio a rua do *barrio Sur*.

Allá abajo era cenário comum a *parrillada* em frente a casa, as cadeiras na calçada e o ir e vir dos homens pelas proximidades. Depois de horas *tomando* e comendo, podiam decidir deslocarem-se para um bar ou, excepcionalmente, *salir* com os *tambores*: para isso bastava a razão maior de *teneren ganas*. Por três vezes os vi *saliendo* com os *tambores* dessa forma absolutamente espontânea.

Mas chegar na casa e não encontrar a *parrilla* na calçada não significava que não estavam cozinhando. Refeições coletivas eram feitas quase diariamente. Dentro da casa, na sala da frente, estava o liquinho, onde faziam os “cozidos”, os *pucheros* ou *guisos*. As vezes comiam cedo e, no final da tarde, já estava guardada a *parrilla*, restando apenas sinais: pedaços de carne em uma travessa a disposição do primeiro que desejasse comê-los.

Não te pedi nada, te cobrei

La gente está consciente da situação de exploração social no qual estava envolvida. Todos que ali apareciam adoravam o que viam, *disfrutaban*, pesquisavam, fotografavam a comparsa *Sinfonía de Ansina* ou os *Tambores de Ansina*. *La gente* chamava a atenção que recorrentemente não recebiam nada em troca por isso. Pior, as vezes discordavam do que havia sido escrito ou falado sobre eles mas não possuíam armas (ou as mesmas armas: a caneta e o papel) para expressar seu desagravo. Possuíam mais que nada uma revolta crítica a estes que vinham de fora: “*miran todo, sacan fotos y se van*”.

Em uma ocasião pude observar este tipo de situação de perto. Num domingo - durante o período de carnaval - apareceu na casa um casal de argentinos de férias na cidade que ficaram sabendo que ali ensaiava uma comparsa. Naquele dia não haveria ensaio mas *la sub-20 iba a salir con los tambores* e eles não só foram avisados mas convidados a permanecer ali para acompanhar a *salida*. Traziam sua máquina fotográfica e fizeram muitas fotos. “Os da casa” não lhe davam muita atenção enquanto eles esperavam tudo acontecer sentados no meio fio da calçada em frente. De repente alguém da comparsa teve a idéia de oferecer aos argentinos o bônus de cinco dólares que Sinfonía estava vendendo para ajudar a comprar os materiais necessários para a comparsa. A situação tornou-se constrangedora: os visitantes negaram-se a comprá-lo. “Os de Ansina” nada disseram, apenas se olharam.

Tais atitudes contrastavam com as regras de convivência na casa: *la gente* vivia do compartilhar o que tinham. A reciprocidade era fundamental para o grupo, para a sobrevivência de cada um que não agia individualmente. Na casa, se apenas os moradores fossem consumir o que possuíam daria para todos mas não, quem chegava também consumia e faltava para cada um em nome do grupo. Os “empréstimos” eram fundamentais. Quem compartilhava cigarros em um dia e, no outro não tivesse, ia receber de quem tivesse. A circularidade dos bens de consumo faziam parte da economia do grupo. Aqueles que eram recebidos na casa, eram lembrados disso através do *manguear* ou do *cobrar*. Sentados na *vereda*, conversava com Gustavo. Palo havia saído rua abaixo *enojado de mi* porque não aceitei lhe dar 30 pesos. Explicava a Gustavo porque não havia feito isso e porque me molestava quando me pediam dinheiro, *me mangueaban*. Ele retrucou:

- *Yo nunca te pedi nada...*
- *Hum!...*

Frente a minha atitude, voltou a afirmar com maior convicção :

- *Yo nunca te pedi nada!*

Insisti:

- *No? Como no? Y los 20 pesos para subir en la azotea para hacer la foto?*

- *No te pedí nada. Allí te cobré! TE COBRÉ!*

- *Bah! Mirá és verdad ! És verdad! Me llamaste la atención! Viste como no me havia dado cuenta?*

Gustavo sorriu satisfeito.

“La sub-20e los veteranos”

Em março, já tendo terminado a competição no Teatro, os *chiquilines* anunciaram, já em meio a semana, que *la sub-20* iria *salir con los tambores* no domingo seguinte. *Los mayores* brincaram dizendo que *“los veteranos iban a salir con la sub-20”*. No dia previsto, às seis da tarde, haviam poucas pessoas na casa de Gustavo, quase nenhum *chiquilin*. Foi Toco, filho de Gustavo quem explicou: *“...todavía no se sabe si vamos a salir, la sub-20 no llegó ... fueron a trabajar con Pampin a pegar carteles para la campaña electoral”*.

Quando Marito chegou estava cansado. Havia trabalhado desde às oito horas da manhã para fixar quase 100 plaquetas de propaganda eleitoral. A previsão estusiasmada que tinha não se concretizou: pensava que iria conseguir pregar muitas mais, o que lhe renderia mais dinheiro - recebia 1,50 pesos por plaqueta afixada. Pensava que poderia pendurá-las em árvores, brincava dizendo que nos postes ocupados por outros candidatos iria retirar as plaquetas e colocar as suas, mas nada disso aconteceu. O trabalho havia sido pesado, caminhou todo o dia pelas ruas carregando uma imensa escada e um pesado pacote com as propagandas que deveriam ser fixadas com arame o que provocou machucados em suas mãos. Quem o contratou para este serviço foi Pampim, *porta bandera* de *Sinfonía de Ansina* e filho do dono de uma empresa de publicidade contratada para fazer os cartazes e placas para um candidato do *partido colorado*. A empresa, além de confeccionar o material também era responsável pela sua fixação, em locais escolhidos pelo comitê do candidato. Em campanhas eleitorais de anos anteriores Pampim já havia chamado alguns *chiquilines* de Ansina para fazer este trabalho. Diego também chegou esgotado. O trabalho havia sido árduo e pouco recompensado economicamente: passou o dia subindo e descendo da escada, muitos postes já estavam ocupados o que o obrigou a buscar outros, caminhando mais. Vários *chiquilines* haviam sido contactados mas não foram porque não tinham dinheiro para o ônibus que os levaria até o bairro onde pregariam os cartazes.

Havia passado o carnaval e os *Tambores de Ansina* voltavam a *salir*. Gustavo coordenava tudo. Nico chamava a atenção: *“mirá Gustavo ... como comanda todo”*. Era Gustavo, o *jefe de cuerdas de Ansina* quem estava organizando a *salida de los tambores de Ansina*. Nico e Martin

quando pela primeira vez falaram da *sub-20* a referiram como uma “*banda de chiquelines*” e não uma corda de tambores. Mas, no decorrer destes cinco fins de semana escutava-os dizer: “*los chiquilines de la sub-20 van a salir con los tambores*” ou mesmo expressões como “*salidas de la Sub-20*”. Esta foi a última vez que comentaram sobre uma *salida de tambores con los chiquilines de la sub-20*, a partir de então, só falaram em *tambores de Ansina*. Já no terceiro domingo que saíram, *los mayores* começaram a brincar ironicamente com o assunto: “*el domingo los veteranos van a salir con la sub-20*”.

O anúncio “*la sub-20 vá a salir con los tambores*” não deveria ser confundido com a idéia de “*Tambores de la Sub-20*”. Esta expressão nunca foi utilizado entre *la gente*, apenas por mim. Quanto perguntei aos adultos sobre os *tambores de la sub-20*, eles foram enfáticos:

- *no existen ... los tambores de la sub-20? ... eso no existe ... solo existen los tambores de Ansina.*

Naquela noite encontrei-os na parada de Salto e ao ver Pelé perguntei-lhe:

- *la sub-20 salió con los veteranos?*

- *que pasa, Lili? Que sub-20? Somos los tambores de Ansina ... no existen los tambores de la sub-20 ... la sub-20 son los tambores de Ansina!*

A notícia de que os “*tambores iban a salir*” circulava de boca em boca. Lepera, antes de montar sua banca de chorizos, passara de bicicleta pela casa de Gustavo para confirmar. Enquanto chegavam as pessoas, o grupo formado em frente a casa seguia com suas *jodas* e brincadeiras. Chegava um *tambor* e era recebido com uma canção parodiada que fazia a todos os presentes rirem. Os *tambores de Ansina* saíram por Isla de Flores com 20 tambores, entre eles dez *veteranos* e nove *chiquilines*. Um menino de seus 10 ou 12 anos, filho de um amigo da casa, chegou cedo com seu amigo: ficaram encostados em um carro, observando a movimentação. Quando os tambores, já *templados*, começaram a ser posicionados em meio à rua, o menino aproximou-se de Gustavo para dizer-lhe algo. Gustavo nada lhe respondeu, apenas gritou: “*Toco, traeme un chico*”. A porta da casa já estava fechada e Toco saía pela janela, ao escutar o pai, retornou para buscar o tambor alcançando-o pela janela. O menino disse mais alguma coisa para Gustavo e desta vez ele lhe responde diretamente: “*NO! tengo solamente uno*”. O menino pedia mais um tambor para o amigo que lhe acompanhava. Durante o percurso os dois jovens amigos revezaram-se tocando o tambor emprestado por Gustavo.

A maioria dos *tambores* de Ansina tinha seu próprio tambor, exceção dos *chiquilines* que pediam emprestado a Gustavo ou a algum amigo. Muitos deixavam seu tambor na casa de Gustavo, principalmente se mantinham a sequência de desfilarem todos os domingos. *Talins e palos*, via de regra, cada *tambor* possuía os seus, eram objetos pessoais. Mas não raramente chegavam para uma saída de tambores, sem eles. Um *tambor* novato surpreendia-se: “*como pueden llegar sin talín? és como un cocinero no tener cuchara?*”, dizia ele com seu *talín* ao peito e o *palo* seguro na mão. O que ele não estava considerando era que os *chiquelines* sem *talín* não

estavam sós, dependentes de um objeto privado. O grupo movimentava-se, surgiam notícias de quem poderia emprestar nas redondezas, a noção de grupo, de comunidade abarcava aqueles pertencentes à *la gente de Ansina*. Mais dificilmente o grupo se mobilizaria por um *tambor novato* como ele. Tocar na corda de Ansina era possível mas não significava pertencer plenamente à rede social que a sustentava. Este novato, ex-aluno dos *tambores* de Ansina, percebia que era difícil tocar entre os de Ansina, que controlavam a entrada dos “de fora”. Chegado há um ano na corda ele declarava: “*vengo porque me dicen vení, si no no vengo más*”.

Neste dia, “*los tambores sonaron bárbaros ... lindos ... preciosos*”, diriam aqueles que participaram acompanhando a corda de tambores. Gustavo, como *jefe de cuerdas*, estava atento às trocas de tambores, ao toque de cada um. Adrian, que na corda de Ansina sempre tocava *piano*, naquela noite expressou sua vontade de tocar *chico*, estava chateado, na noite anterior haviam roubado seu carro e, apesar de tê-lo encontrado, estava batido de encontro a uma árvore. Estava “com a cabeça quente”, queria descarregar o nervosismo e os aborrecimentos da noite anterior e para isso decidiu tocar *chico* por 4 horas. Quando retornavam de Salto, um dos *chiquilines* perdeu sua baqueta e foi severamente repreendido por ele e, logo mais adiante, quando percebeu que “*los tambores se cruzaron*”, parou de tocar e pôs-se em frente à corda, gritando para que parassem e recomeçassem a tocar compassadamente. Era uma amostra da sua autoridade e liderança cabíveis ao papel que exercia como chefe de cordas. “Os da casa” contavam sobre uma vez que um conhecido apareceu para tocar com a corda, trazendo seu próprio tambor. Por uma ou duas vezes fez um toque inadequado chamando a atenção de Gustavo que toca de costas para a corda na primeira fila. Gustavo virou-se para olhá-lo sinalizando que escutava atento seus comandados. Na terceira vez que escutou seu toque desacertado nem o olhou, saiu da sua posição, foi até o conhecido e, com sua baqueta, em um só golpe, furou o couro daquele tambor dizendo: “*ahora no tocas más!*”. Voltou para a sua posição em frente à corda e ninguém questionou sua atitude.

A chegada na casa não diferiu das outras tantas que aconteceram no decorrer de 2000, quando o público rapidamente dispersou-se. Ao chegarem, Palo, Mabel, ou outro amigo da casa já estavam no local, reabrindo a porta e trazendo as cadeiras para à calçada. Quando paravam de tocar a casa já estava aberta para recebê-los e guardar os tambores na sala. Os tambores estavam suados, cansados, olhos vidrados, respiração profunda, imagem de esgotamento físico. Quando estavam a meia quadra da casa, aumentava a intensidade do toque, *tocan con fuerza*, num último esforço surpreendente.

Neste dia talvez tenham ficado mais amigos na casa *después de la salida*. Além dos *tambores* de sempre por ali ficaram algumas bailarinas e coristas que, desde o carnaval e o término dos tablados, não haviam retornado à sociabilidade da casa. Espalhados na rua, formavam rodas de conversa enquanto tomam vinho ou cerveja, abastecidos pelo armazém da esquina. Quando este fechasse, aí sim restariam os mais chegados à casa.

A noite em que Mabel cantou

Naquela noite Mabel cozinhava *un guiso*. Quando cheguei anunciaram-me: “*hoy vás a comer la comida de nosotros*”¹⁰⁹.

A sala da frente ainda possuía os antigos móveis da casa, quando ali ainda viviam os pais de Gustavo e Palo: a grande mesa da sala de jantar e o imenso balcão encostado na parede. Sobrepostos, os tambores ocupavam os sofás, permaneciam próximos a porta - para mais facilmente serem retirados - ou estavam espalhados por meio à sala, em frente à uma cadeira vazia, como se acabassem de ser sido tocados.

Nos dias frios de inverno ou mesmo nos dias de chuva, era no liquinho que faziam as comidas “cozidas”: os mocotós, *pucheros*, sopas ou os tradicionais *guisos*¹¹⁰. Quando chovia lá fora, chovia ali dentro e as cadeiras tinham que ser estrategicamente colocadas para escapar das goteiras. Imensos baldes de material de construção ajudavam a conter a água abundante que escorria da laje. Os antigos móveis estavam arruinados pela umidade e algumas placas de linóleo e madeirite tapavam e protegiam os buracos do assoalho de madeira.

Naquela noite em que Mabel cantou, chovia e umas quinze pessoas estavam espalhadas na casa. Na sala, Mabel controlava a imensa panela sobre o minúsculo liquinho. Cozinhava um *guiso* com diferentes carnes - porco, gado, *chorizo* - legumes, arroz e macarrão. Enquanto isso, *la gente* conversava animadamente bebendo vinho. Logo começaram a cantar. Gonzalo incentivava Mabel, a irmã de Palo e Gustavo, a relembrar candombes de carnavais passados, canções das comparsas *Marabunta*, *Serenata Africana* e *Concierto Lubolo*. Mabel, explicava Gonzalo, “*hoy es mama vieja en Sinfonía de Ansina pero fue una grande corista*”, justamente nestas agremiações citadas. Soube então que Gustavo e Palo também participaram destas comparsas.

Assim, escutando-os cantar, fui aprendendo sobre as comparsas, suas histórias e, principalmente, as trajetórias daqueles que a constituíram. A partir daquela noite comecei a entender a complexidade da trajetória dos *de Ansina* em diferentes comparsas. Na década de 80, os descendentes de Ansina não tiveram uma comparsa que os representasse: *Fantasia Negra* havia deixado de existir nos meados da década de 70 e *Concierto Lubolo* foi criada nos finais dos anos 80, seguida posteriormente por *Sinfonía de Ansina*. Neste período, *la gente de Ansina* participou de outras comparsas, como contratados. Mesmo assim, dispersos entre outras comparsas, *la gente* construiu uma rede comum, uma trajetória coletiva em suas incursões a outros grupos: muitos deles estiveram em *Marabunta* e *Serenata Africana*, por exemplo. Naquela noite, Gustavo contava sua trajetória: sua primeira participação nas *llamadas* com *Fantasia Negra* tocando um *tambor chico*; sua primeira atuação como chefe de cordas na Comparsa

¹⁰⁹ Diário de campo III. Março de 2000.

¹¹⁰ O *guiso* é um nome genérico para as comidas cozidas em panela, geralmente com carnes e legumes - em grandes pedaços - e grãos, como lentilhas, arroz, grão de bico ou mesmo feijão branco.

Marabunta e, posteriormente, nas comparsas *Esclavos de Nyanza*, *Serenata Africana*, *Concierto Lubolo* e *Sinfonía de Ansina*.

Naquela noite cantaram muitas músicas de Eduardo da Luz, entre elas *Muñecos de papel* e *Las calles*. Este compositor e intérprete tinha sua imagem associada aos de Ansina muito embora não tivesse ali morado e, em sua carreira também tivesse participado de diversas comparsas¹¹¹. Tal associação dava-se pela passagem vitoriosa de Da Luz em *Sinfonía de Ansina*. *Las calles* falava de Ansina e era dedicada a “*mi gente que camina*”; a canção citava Diego, um menino da *sub-20*, filho de Chabela, outra reconhecida solista que participou das duas comparsas recentes de Ansina: *Concierto Lubolo* e *Sinfonía de Ansina*.

Gonzalo lembrava especialmente da canção *Quema que quema* de *Concierto Lubolo* em 1993, quando atuou como *bailarín* e coreógrafo. Mabel a cantava acompanhada dos *tambores* que iam se revezando, Gustavo, Palo, Pelé, Cabeza, Miguel, Marcelo, Toco, José, Ortuño, Marito, Damian e quem mais por ali estivesse. Gonzalo estava vivendo uma grande fase de sua carreira nas comparsas de carnaval, participando da vitoriosa *Yambo Kenia* mas também possuía um longo e diversificada percurso entre as agremiações. Uma das canções mais alegres, que a todos animou foi *Buscando al sol*, um *tema afro* de *Serenata Africana* em 1975. Mabel havia sido corista naquele ano e lembrava até os passos da coreografia que acompanhava a canção. Entusiasmada, dizia seu bordão: “*Que momento!*”. Mabel utilizava-se de outras expressões verbais que a identificavam, como o pa pum pá:

- *fue allá ...pi pum pá ... y yá estaba!*

Ensinou-me o que responder frente a perguntas inconvenientes:

- *decíle “Que te importa?”*

A variação “*Que me importa*” era usualmente utilizada: era a performance de um provocativo descaso ao que o Outro dizia.

Nas conversas na casa, a trajetória das comparsas mostrava-se como um campo extremamente dinâmico. Reorientações de estilo nas comparsas marcaram época. José de Lima, muito citado entre os de Ansina, *dueño* de *Marabunta* e depois *Serenata Africana*, havia feito história como um “revolucionário” no vestuário introduzindo o luxo e os brilhos, segundo muitos, influenciado já na década de 70 pelo carnaval carioca de Joãozinho Trinta. Outras comparsas marcaram época por suas renovações ou “*vuelta a los orígenes*”.

Explicavam que muitas comparsas não estavam mais ativas mas seus nomes estavam cadastrados e a qualquer momento poderiam ser reativadas por seus *dueños* ou herdeiros. Por vezes, componentes de outras comparsas juntavam-se para formar uma nova comparsa. Contavam sobre as grandes comparsas que não mais existiam: como *Esclavos de Nyanza*, catorze vezes

¹¹¹ Entre outras, OUTERELO *et alii* (1998) cita as participações de Eduardo da Luz em *Raíces* (1981), *Canela* (1983), *Viver* (1986), *Concierto Lubolo* (1987, 88 e 89), *Marabunta* (1991) *Sierra Leona* (1993). Recentemente, em *Sinfonía de Ansina* (1998), *Serenata Africana* (2000) e *Yambo Kenia* (2002).

vitoriosa nas primeiras décadas do século XX e que, após um longo período de inatividade, retornou e venceu em 1977/78 quando trouxe como chefe de cordas Gustavo Oviedo. *Fantasia Negra* era a comparsa mais lembrada, a comparsa de Ansina entre as décadas de 50 e primeira metade de 70. Muitos dos que ali na casa estavam, haviam morado em Ansina ou nas cercanias. Contavam também muitas histórias de *Morenada* que, embora rival direta de Ansina nas *llamadas* e na competição do teatro, mantinha uma relação afetiva muito forte entre seus componentes. *Morenada* dominou na década de 60 e, na atualidade, era a comparsa mais antiga ainda em atividade, desfilando desde a sua fundação em 1952. Na década de 70, muitos de *Ansina* estavam em *Serenata Africana*, num período em que esta comparsa acumulou vitórias nas competições de palco. *Marabunta* teve sua grande fase de vitórias na década de 80 quando estava presente *la gente de Ansina*. A lembrança de vitória mais recente era a de *Concierto Lubolo*, em 1991 mas, um quarto lugar de *Sinfonía de Ansina* no carnaval de 1993 era lembrado com orgulho.

Recordaram de uma comparsa chamada *Raíces* e quando *pelearan* juntos. Marcelo apenas escutava: “*ese no es mi tiempo*”, mais jovem, pertencia a outra geração. Em plena avenida *18 de julio* esta comparsa teria brigado com outra:

- *si habia problema con uno, todos llegavan juntos*

Mabel afirmava:

- *antes todo era distinto, todos estaban juntos ... hoy no, es cada uno por si ... si te dijo que voy e vengo, tenes que volver, como te voy a dejar esperando? ... hoy es así, falta respecto y comunión ...*

Naquela noite em que Mabel cantou acompanhada dos tambores, antes e depois do *guiso*, entre risadas, conversas e vinho *clarete*, desvelava-se um saber cultural contido mais que nada num discurso oral. Um conhecimento cultural necessário para a construção das narrativas naqueles momentos de interação mas, um saber que mais que nada, estava sendo construído e reconstruído no próprio momento dialógico do encontro entre aqueles que “estavam lá”, “ouviram contar” ou nada sabiam e ali estavam para aprender.

Uma das canções desta noite foi *Mi Identidad* feita por Eduardo da Luz em 1986, em uma comparsa chamada *Vivir*, que, até que soube, participou do carnaval no teatro apenas aquele ano:

*Hoy cantaré, una canción en la que pueda expresar
Lo que yo pienso lo que me hace pensar
Mi identidad*

*También diré, de que amo y río y hasta suelo soñar
Y algunas noches yo me he puesto a llorar
Por no olvidar*

*Y hoy cantaré, para el amor
Pues me acompañan mis amigos
Y el tambor*

*También diré, en mi cantar
Que yo a esta vida he venido
Para amar*

*Quiero decir, que no estoy solo y que puedo encontrar
La mano amiga que me da su amistad
Su honestidad*

*Y que al pasar, algun moreno com su repiquetiar
Me piel me llama y no puedo dejar
De candombear*

Estes encontros noturnos na casa, detonavam narrativas sobre as comparsas, situações vividas, determinados carnavais; traziam à tona os nomes daqueles que foram personagens importantes na música, canto, dança, percussão ou cenografia. Enfim, teciam lembranças nada lineares, um verdadeiro mosaico de personagens, comparsas e canções. Situações e acontecimentos narrados - sempre de forma divertida e jocosa - que, na época, mais confundiam-me do elucidavam-me sobre o mundo do candombe mas que, através do trabalho de campo e da permanência entre eles, pude desvendar e conectar alguns destes infinitos relatos. Como num jogo de memória onde ia-se descobrindo e juntando peças que se equivaliam assim encontrei o caminho para compreender este mundo, mais que nada narrado em situações informais.

Estas narrativas eram tramadas por muitas vozes, que se completavam, intercruzavam, mesclavam, polemizavam e se contradiziam dinamicamente. Vozes que estavam ali presentes na casa e vozes sociais e históricas, vozes outras, dos candomberos que ajudaram a construir o caminho dos carnavais de palco e de rua. Estas narrativas davam conta da construção de uma identidade: “ser de Ansina”, e mostrava que “ser de Ansina”, muitas vezes significou pertencer a outra comparsa, quando Ansina, temporariamente, não foi representada por uma comparsa própria.

Outra noite

Certa noite, na calçada, um grupo diferente: homens e mulheres, adultos, jovens e crianças em mesmo número. Vizinhas que não frequentavam a casa cotidianamente, mas sim nos ensaios de *Sinfonía*, estavam por ali, mesmo já tendo passado o carnaval. Entre elas estava uma mãe e seu filho, portador de deficiência física. Durante os ensaios ela sempre estava com ele, empurrando sua cadeira de rodas. Enchia os olhos de lágrimas quando falava do filho e, ali na calçada, parecia descontraír-se e divertir-se com *las jodas* de Palo. Entretida, deu-se conta de que o filho ficou apartado do grupo, sua cadeira estava quase fora da roda de conversa. Ela imediatamente trouxe a cadeira para perto e pediu a Palo que conversasse com ele. E assim ele o fez durante o restante da noite, segurando sua mão e o envolvendo nas piadas e brincadeiras que faziam.

As conversas giraram em torno de temas familiares como o cuidado dos filhos adolescentes. Gustavo insistia: *“tenés que hablar con ellos”*. Todos concordavam. Falavam sobre as discriminações, suas diferentes formas mas sempre *“la mesma cosa”*, fosse com negros ou deficientes físicos. Todos participavam dos debates. Seguiu a conversa e, antes das duas da madrugada, fizeram a coleta para comprar vinho no armazém de Juan que estava para fechar. Por ali era o último ainda aberto, depois disso só perto da praça: 14 quadras acima, havia um *quiosco* que vendia vinho a granel durante toda a noite. A coleta rendeu para 3 litros de vinho. O clima era tranquilo e quando alguém sinalizava que estava para ir embora, Gustavo intervinha: *“quedate todavia és temprano para irse ... si estamos pasando bien”*.

O primeiro a ir-se foi Palo pois era hora do “último ônibus” da madrugada que o levaria para casa. *Saludó* a todos enquanto deteve-se para um abraço apertado e um beijo no menino. Buscou sua filha que dormia na cama de Gustavo e foi-se embora, não antes de fazer uma piada com Pelé e arrancar um sorriso do menino.



Im. 128

Vida dura

Nunca havia conversado muito com ele, na verdade até sentia que escapava quando eu estava por perto. Algumas vezes foi explícito dizendo que não queria fotos, todos riam sobre isso, sinalizando que ele não queria ser identificado. Muitos meses depois de termos nos conhecido, certa noite, na calçada da casa, depois de algumas horas tomando vinho e já num clima alegre e distensionado, conversamos longamente.

Ele me contou de como a vida estava dura mas que hoje ele tinha a cabeça *“bien puesta”*, não saía mais abordando qualquer *yankee* na avenida *18 de julio*, dando coronhadas sem ver a quem. Mas a vida, mesmo assim, andava dura. Contou da batalha da família que teve que se mudar do bairro porque o clima havia pesado, das estratégias que tiveram que utilizar para sobreviver às pressões da lei e de como esta nunca lhe garantia seus direitos mas exigia corretas

condutas.

Uma ou outra vez, senti sua falta na sociabilidade da casa e me explicaram que ele estava de “férias”, “impossibilitado de ir e vir”. Quando retornei para as *llamadas* em 2001, perguntei por ele, estava novamente de *vacaciones*. “*La vida está dura*” me dizia seu irmão com os olhos marejados.

Um morador de Ansina

Pela metade do ano conheci um amigo da casa, era amigo de infância de Palo e havia vivido em Ansina. Estava temporariamente morando na casa dos Oviedo. Inicialmente nossa relação foi, no mínimo, tumultuada mas depois nos demos muito bem a tal ponto que ele desafiou-me a escrever um conto sobre nós:

- *empezamos mal pero ahora somos amigos, no? Tenemos una historia .. vos decís que escribes, quiero ver ... escriba un cuento acerca de nosotros...*

Isso aconteceu muito tempo depois, antes disso já havíamos conversado muito. Certa noite, na casa, ele contou-me suas histórias, começando a falar de forma orgulhosa:

- *viví en Ansina ellos [a familia Oviedo] no ellos vivían en Tacuarembó, en la vuelta, no en Ansina.*

Inúmeras vezes repetia com autoridade a mesma frase o que era confirmado imediatamente por Palo ou Gustavo. Morador de Ansina, para ele, adquiria a definição estrita de viver numa das habitações cuja entrada era pela rua Ansina. Foi com ele que pela primeira vez escutei a expressão “pombais de Ansina”:

- *un día mi padre llegó en casa y dice: vamos vivir en los palomares de Ansina.*

Contava de uma infância sofrida mas feliz por viver em Ansina, lugar onde fez muitos amigos. Em especial lembrava de um aniversário quando ganhou do pai uma roupa esportiva completa - meia, calção e camiseta - do time de futebol Nacional:

- *y mirá que mi padre, mi familia era Peñarol ... sabes lo que es eso? Un partido entre Nacional y Peñarol entre los niños de la calle Ansina? ... era una fiesta ... Es todo para un niño.*

Quando a família foi retirada de Ansina, mudaram-se para Cerro e lá ficaram muitos anos até que a família conseguisse retornar para Cuareim. Enquanto falava parecia transportar-se no tempo e seus olhos marejavam. Dizia que não tocava tambor. Gostava mesmo era de futebol. *La gente de Ansina* o respeitava por isso, nem todos que ali viviam tocavam tambor, além do mais, podia não tocar mas sabia jogar futebol explicava ele. Tempos depois o vi tocando tambor. Quando o escutei dizendo que não tocava tambor havia entendido que ele não sabia tocar, mas não era nada disso, ele sabia tocar, apenas não gostava.

Por diversas vezes lembrava do pai de Palo e Gustavo, contava histórias sobre ele e sobre situações vividas em comum. Adorava contar sobre suas *peleas* e enquanto narrava suas histórias

golpeava o ar com os punhos cerrados, como se aquelas brigas estivessem acontecendo naquele momento. Sua fama de bom lutador era motivo de orgulho e, *jodiendo*, se oferecia para ser meu segurança pessoal. Ele gostava de falar de suas brigas, dos seus casamentos e mulheres só falou quando perguntado:

- *tengo un hijo de 18 años*

Gustavo que passava na sala, naquele momento, escutou e interferiu na conversa:

- *Qué! Tenes 3 hijos!* - enquanto balançava a cabeça sinalizando que ele só estava dizendo bobagens.

Dizia nunca ter se casado mas que já havia vivido com muitas mulheres. Contou especialmente de uma que “*trabajaba en la calle*”, momento em que parou para perguntar-me se sabia o que significava isso. Ela colocava dinheiro em cima da mesa e lhe dizia:

- *tomá, eso es para vos*

- *no ... trabajo y tengo para mi, eso es tuyo, es tu trabajo, no quiero nada.*

Este era um tema que já havia ouvido entre eles: alguns homens afirmavam que haviam “casado” com mulheres que “trabalhavam na rua”. Uma vez fui checar esta informação e recebi como resposta uma sonora gargalhada:

- *no! eso son mentiras, Lili ... yo, que sepa, eso nunca se pasou!...*

Pois este amigo de Ansina estava, por aquelas semanas, morando *allá abajo*. Havia saído de casa após ter brigado com o cunhado seriamente: chegaram a trocar socos. Ele contava a história de forma engraçada, divertindo a todos. Havia brigado por causa dos seus cachorros, o cunhado intrometia-se a cuidá-los de forma que ele não gostava:

- *Yá habia le avisado: pará con eso ... yá habia peleado con el ... pero el no aprende ... pasava gritando con los perros ... entrá perro! ... salí perro! llegó un día no me aguenté más e le pegué ... las niñas lloraban: ‘no, tío, no!’ ... pero el estaba a romper mi huevos!*

Contava isso quando, justamente, falava do comportamento de Palo com o cachorro da casa. *Jodiendo* chamava Palo de “sócio”, pois estava compartilhando o quarto com ele, dormindo em uma cama de solteiro que ali estava. Segundo ele, Palo passaria o dia *rompendo los huevos* com o tal cachorro de *allá abajo*. Imitava a Palo:

- *el hace: vení acá Lucas ... ayí viene el perro ... pasa un minuto y él grita: salí de acá Lucas ... dále 5 minutos e empieza ... vení acá Lucas ... a mi el perro no me molesta, se queda abajo de mi cama, rasca un poco, se viene romper mi huevos le doi una piña y el pára en el acto, yá está ... pero Palo me rompe los huevos...*

Todos riem, inclusive Palo, da imitação da sua forma de agir com o cachorro. Gustavo confirmava:

- *si, es así! Palo habla con ele perro: ...vení, dice Palo ... salí de acá ... pasa un minuto y dice: veni para adentro Lucas!*

Todos se divertiam com a história, concluída pelo novo morador da casa:

- *mirá donde vení parar ... yo que peleé con mi cuñado por los perros: vení perro ... salí perro ... entrá perro ... NO! PARÁ!*

E assim passavam-se as horas na casa: assuntos sérios ou brincadeiras, lembranças tristes ou alegres, histórias dramáticas ou divertidas eram sempre performatizadas de forma espirituosa e recheadas com muito bom humor. Nas despedidas, la joda também estava presente:

- *me voy ... mañana vengo*

Ao que Palo respondia:

- *si no quieres no venga!*

Em tempo, eis o conto da nossa história - lido e relido diversas vezes pela *gente* da casa:

¿La gorda y el borracho? ¡Dejáte de joder!!

La primera vez que lo vi estaba borracho, muy borracho.

Nuestro caminos se cruzaron allá abajo, en la vereda de la casa del dragón. Fue en esa noche que él buscava su campera, en verdad sus cigarrillos que estaban adentro de ella y, para su desesperación, la encontró sin ellos.

Yo percebia la movida pero charlaba com la corista y tenia mi total atención dedicada a ella. Justito en el momento en que yo, displicentemente, prendo un cigarro él me mira:

- *¿ Tenés cigarros? ¿Yo busco un cigarro hace horas y vos tenés? ¡Andá a la concha de tu madre!*

Fah! Pensé: ¿y esse? ¡Que pesado!

La segunda vez que lo vi no estaba borracho, ni un poco borracho.

Subia desde Yaro por el medio de la calle. En esa tarde me costó reconocerlo, su tranquilidad y sobriedad desafiaban la primer imagen que tenía de él. Estaba serio, digno, bien vestido y, entonces, descubrí que tenía lindos ojos.

En esse día no nos hablamos.

Sólo pude pensar después que superé la sorpresa.

La tercera vez que le encontré, hablamos. ¡Fue muy fuerte, fue muy fuerte! Él ya estaba un poco borracho y en nuestro primer diálogo él me llamó de gorda y yo a él de borracho.

Yo me quemé, me puse malísima.

¿Él? Ni un poco. Me dijo:

- *¿A mí que me importa que me llames borracho? ¡Si yá naci con flor de pedo! ¡Hacia de mi más pérfida ofensa, una joda!*

En esse momento, pensé en portugues....

De ese día en adelante, un par de veces, nos encontramos y nos saludamos – ¡de lejos, sin besos!

Y creo que fue en esos momentos de silencio respetuoso y de miradas intensas que, silenciosamente, decidimos ultrapasar las primeras impresiones y así traspasar el mundo de las apariencias.

Yo pensaba en el futuro.

Nuestro próximo encuentro definitivamente nos unió. En la sala del dragón, entre goteras, tambores y una botella de vino, yo – ni más ni menos gorda, diría regular – hablé de mi y él – ni tan borracho, diría regular – empezó a hablar de su vida.

Me impresionaba como hablaba golpeando el aire con las manos y lo escuchaba encantada. Me contó algunas de sus historias, de sus peleas, habló del fútbol, de los amigos, de la reciente pelea con el cuñado por causa de los perros, de sus amistades en Cuareim y su adolescencia en los Palomares de Ansina.

En esa noche me adormeci pensando intensamente.

Después de ese día, nos encontramos en la plaza del cementerio. Era una noche helada y no había casi nadie en la calle, yo me sentía gordísima y él tenía un pedo bárbaro.

Hablamos de nosotros, que nos extrañábamos, de nuestra simpatía recíproca y de como vivíamos, juntos, momentos casuales pero intensos. ¡Tenía mi teléfono en su bolsillo! ¿Cómo? ¿Si nunca te lo di? ¡Era una campera prestada! Hablamos de las cosas de la vida, de la luna vigorosa que nos cuidaba, de las experiencias sensibles en el contato con la naturaleza y del placer intenso de caminar de piés descalzos en una playa, teniendo solamente la luna como testigo.

Él me dijo:

- Porque hablo de esas cosas me dicen que estoy loco. Pero no estoy loco, eso son mentiras. ¡Son mentiras!

Si, también pienso así. ¡Son mentiras! Locos son los que nunca se sintieron capaces de hablar de las estrellas.

Hoy poco nos vemos, una vez u outra en los tambores, pero nuestra relación continua siendo y provocando reacciones intensas e inteligentes. Decir solamente – ¡Hola, ¿Como andas? - es poco para nosotros.

Otro día, cerca del fuego que templaba los tambores, nos vieron conversando y dispararon una joda:

- ¡Mirá quienes están juntos! ¡La gorda y el borracho!

Nos reímos.

¿La gorda y el borraho? ¡Dejáte de joder!

Ya somos personajes de una historia

Ya somos mucho más que dos.

Encontro casual de rua

A entrevista com Pila foi marcada quando nos encontramos casualmente pelas ruas de Palermo, nas imediações da sua casa. Ela me viu primeiro, estava dentro de um armazém e de lá gritava fazendo sinal para que a esperasse. Pila era bailarina de *Sinfonía de Ansina*, já estivera também com *Concierto Lubolo*, *Marabunta*, *Serenata Africana*, trajetória comum a outros “descendentes de Ansina”. Seus movimentos são expansivos, seu tom de voz grave, sua presença se fazia sentir onde quer que estivesse. A partir do dia que lhe entreguei as fotos do seu neto Leandro, emocionou-se às lágrimas, e passamos a conversar mais.

Dali da calçada a via perguntando alguma coisa ao senhor do balcão, provavelmente o dono do armazém. Ela falava baixo, o que me chamava a atenção. Logo ela que tinha uma voz tão poderosa! O senhor não entendia e se aproximavam mais, ela praticamente lhe falava no ouvido e ele então indicou-lhe uma prateleira. Alguns minutos depois ela retornou com o mesmo pacote de massas nas mãos, pagou ao senhor e chamou a filha que estava entretida vendo os produtos nas prateleiras. Quando saíram do armazém aproximou-se expansiva, trocamos *besas* e saudações gentis. Ela logo perguntou-me:

- *Y el reportaje, cuando va a salir?*

Marcamos ali mesmo, seria no dia seguinte, às 5 horas, na sua casa. Ela me perguntava:

- *Que querés? Café o té?*

- *Humm... tengo opciones?*

- *Si, como no?* – olhou-me esperando resposta

- *Bueno ... entonces quiero café ... yo llevo los bizcochos!*

Caminhamos em direção à sua casa. Disse-me então que queria comprar absorventes para a sua filha mas não teve dinheiro suficiente, mostrando o saco de massas: ou um ou outro. Pila *me estaba magueando*, me achacando, e me dispus a ajudá-la. Na esquina da sua casa nos despedimos até o dia seguinte, enquanto eu seguia com a sua filha até o armazém do outro lado da rua.

Entrevista com café

Como o combinado cheguei na casa da primeira bailarina de Ansina às cinco da tarde, levava “pãezinhos” para o café e o gravador. Ela morava a três quadras da casa de Gustavo, numa imensa e antiga casa onde hoje habitavam muitas famílias que a invadiram. Um cortiço “moderno”. Antes, explicou-me, ela vivia na pensão em frente mas pagava por dia muito mais

do que às vezes ganhava *trabajando en la calle*. Ela e outras famílias invadiram o prédio abandonado e estariam em tratativas com a prefeitura que, segundo ela, não os pode retirar sem realocá-los em outro lugar.

Entrei no imenso casarão. A porta, sempre aberta, conduzia a um longo corredor. Por ali se tinha acesso às peças do meio, dos fundos e do andar superior da casa. Sabia que o caminho era este corredor mas não sabia, exatamente, qual era a sua porta. Conforme ia entrando a escuridão aumentava, sentia sob meus pés o piso esburacado, mas vislumbrava luz no final do corredor. Na metade do caminho, uma escada de madeira cheia de consertos e escoras levava para o andar superior. No final do corredor uma curva em L e ali encontrei duas portas. A música ecoava altíssima. Golpei a porta três vezes com muita força, para ser ouvida. Um rapaz sem camisa atendeu-me e indicou a casa que procurava: era no final do corredor de entrada; eu havia passado por ela sem ver.

Era uma porta de cortina. Chamei pela dona da casa. Nada. Espiei pela cortina e vi uma área interna, despojada de pertences pessoais com tanques para lavar roupas e então sim, uma outra porta dentro deste espaço. Chamei novamente e não obtive resposta. Crianças desceram pela escada e me espiaram antes de sair correndo para a rua. Decidi esperar em frente ao prédio - sentada no degrau da porta - alguma coisa acontecer. As crianças brincavam na calçada, estavam curiosas e queriam saber o que eu fazia ali. Ficaram mais excitadas ao perceber que era brasileira e um dos meninos exclamou: *Romário*. Eles moravam ali, na parte de cima da casa, e não demoram para *me maguearen monedas*.

Vi apontarem na esquina as duas filhas da bailarina, estavam com o uniforme da escola pública - guarda-pós brancos com laço azul marinho. Acreditavam que a mãe estivesse descansando e entraram para avisar que eu já havia chegado. Foi lá do fundo que me chamaram: "*vení, vení*". Fui até lá e perguntei para as meninas se ela iria poder me atender. Foi ela quem gritou de dentro da casa: "*entrá, ya voy*". Entrei numa sala com mesa, cadeiras e poltronas, móveis de muito uso. O chão - que mais tarde ela vai me chamar a atenção - era de chão batido coberto por tapetes retalhados de linóleo. A filha mais velha tirou rapidamente o que estava sobre a poltrona - o melhor assento da casa - para que eu sentasse. Sumiu por trás de uma cortina e retornou com uma vassoura para varrer o chão. A irmã, enquanto isso, arrumava a mesa e acendia o liquinho para esquentar a água na chaleira. De trás da cortina a bailarina gritou: "*Ya voy, dame un minuto*". Escutei movimentações. Quando ela apareceu me pediu desculpas pelo atraso: "*estoy trabajando un poco ...*". Ato contínuo passou pela sala um rapaz de cabeça baixa tão rapidamente que só tive tempo de exclamar as minhas desculpas dizendo que poderia voltar em outra hora (sic!). Ela não me deu a menor atenção, cortou o assunto e perguntou para a filha se já estava tudo pronto para o café, ao que ela lhe respondeu alguma coisa cochichando no seu ouvido. A bailarina pôs a mão no sutiã e retirou 10 pesos. Enquanto a filha saiu para comprar dois sachês de café solúvel a bailarina foi abrindo o pacote da padaria, falando da sua satisfação em, finalmente,

me dar a “reportagem” que eu tanto havia insistido com ela.

Tinha cacoetes de fala, usava frequentemente as expressões “*hoy por hoy*” e “*me entendes?*”. Sua voz era grave e suas atitudes decididas, falava alto, fazia-se notar. Quem a conhecia dizia ser ela uma pessoa de “*buen corazón*” para além de sua aparência rude e direta. Aos 40 anos trazia um corpo perfeito e o rosto marcado pela vida vivida. Tinha seis filhos e quatro netos. Nas *Llamadas*, quando nas cercanias de Palermo, escutei ser aclamada pelo público que gritava seu nome. “*Bailaba precioso!*”, “*todos*” diziam. Iniciou sua trajetória no candombe desde jovem, como bailarina. Nada mais via do carnaval além das comparsas, nada mais lhe interessava:

“(...) yo soy nacida y criada en el Medio Mundo, pero he salido en todas las comparsas, nunca he salido con Morenada, es una comparsa que no me gusta para salir (...) empecé con Serenata Africana a los 11 años, fue la primera vez que me puse un traje para bailar, sufrí mucho porque no era profesional en ese momento, entonces los coreografos me hicieron llorar, por eso, hoy por hoy soy una balarina profesional como soy ... después que terminé Serenata Africana empecé con Marabunta, despues estube un año sin salir, despues Buenos Aires ... y me llama por telefono mi hermano, para que venga pa’ salir con Concierto, el primero año de Concierto... bailé un tema con mi hermano y ganamos, ganamos ... una mención especial (...)”.

Sua família era *Morenada* e, em tempos de carnaval, já haviam chegado a deixar de “se falar” por causa da disputa entre as comparsas. Falava de um tempo - quando começou sua carreira - que faziam 6 tablados por noite, *hoy por hoy* tudo era mais difícil, menos tablados - a maioria municipais - que pagavam pouco e constrangiam os donos a pagarem pouco para seus componentes.

Recebia por apresentação feita com *Sinfonía* e resmungava uma ou outra dívida que teria ficado pendente, sem maior interesse em discutir o assunto. Depois do carnaval, contava ela, trazia para sua casa os dominós sujos para os lavar e passar. Estariam guardados sobre o guarda-roupa do seu quarto. Expressava sua fidelidade à comparsa de Ansina:

“(...) yo siempre fui una bailarina (...) tengo ganas de morir ahí en Sinfonía, no me voy de esa comparsa, ellos a mi me dan yo también le doi a ellos, hay de comprar un media, me compro una media (...)”

Que te gusta más? Las llamadas? El Teatro?

Lo que mas me gusta? ... es subirme al Teatro de Verano ... al Teatro de Verano (...) mañana sacás tu comparsa y venís y me decís: Pila, no tengo plata, me salís? Lili, te lo puedo asegurar que salgo ... salgo porque lo llevo de

alma, me encanta el carnaval”.

Trazia dramaticidade na lembrança da última apresentação de Sinfonía no teatro em 2000:

“(...)cuando llegamos pa’ salir pa’ el final ... todo el mundo ... me dió una emoción bárbara ... Gonzalo me abrazó y se puso a llorar! Y fue e me dijo: Pila, yo te vi y fuiste un espectáculo, Gustavo! Ella fue toda la comparsa! ... y para mi fue un orgullo muy grande, me entiendes? Mi hermano llorava, entonces, Lili ... más me agrandé cuando venía, venía pasando pela pasarela y todo el mundo me abrazaba y llorabba y me decía: Pila! Sí! ... llegó un momento que Gonzalo sacó a la vedette y me puso a mi en la cuerda de tambores, al lado de la cuerda de tambores, cuando veníamos desfilando, entiendes?”

Quanto a situação atual da comparsa, mostrava-se consciente de uma certa “*mala fama*” da comparsa de Ansina e que mesmo se houvesse dinheiro investido seria difícil reverter a imagem de *desprolijidad* que carregava.

“yo, que salgo en carnaval, siempre fui primera y segunda, nunca bajé de aí ... y, hoy por hoy, tengo la mala suerte de ... de salir con Sinfonía, y salir un quinto, sexto, salir un séptimo y tá ... Ojo! Como no me duele! Como a toda bailarina, porque quisiera lo mejor para mi comparsa (...) hoy por hoy, sacar un primer premio, sacar un segundo premio, no!, somos muy desprolijos (...) Vos decís: hay que comprar medias para las mujeres! He! Comprende ustedes! ... es la unica comparsa ... es la unica comparsa que las mujeres no tienen sapatos, que no tienen medias ... mirá, yo siempre dijo, dueño y cumplidor como José de Lima no había tenido hasta ahora y no voy a tener! Yo te dijo, Lili, yo salí en Serenata Africana y salí en Marabunta, José de Lima te quedava en los escenarios ... quince días antes de empezar el carnaval José de Lima tenía probado los trajes veinte veces para ver los detalles”.

Falava do seu cotidiano: cozinhar, limpar, lavar, passar, e da hora do banho, antes de sair para *trabajar en la calle*. Da sua vida profissional - “*sólo a mi peor inimiga le deseo que haga el trabajo que yo hago ... porque solamente yo, que estoy en eso, Lili, yo sé lo que es, me entiendes?* - contava suas mazelas: “*(...) de repente viene un tipo que trata bien, como una persona, como un ser humano, como una mujer que sos, como hay tipos que vienen y te tratan como cualquier cosa, me entiendes? Hay tipos que me han venido a robar, que me han puesto un revolver en el pecho, una de*

las otras veces, uno me rompió la cabeza de un cutalazo, me entiendes? Una otra vez uni me dió una puñalada para llevarme 200 pesos, me entiendes? Y solamente yo lo se...". Frisava que a carteira de saúde deveria estar em dia pois havia fiscalização de controle das DST's. A bailarina se apresentava como uma trabalhadora, chefe de família, capaz de lidar com as situações difíceis que se apresentassem:

"(...) mirá que yo, trabajando como trabajo, yo se tengo que ir juntar, voy a juntar, se tengo que ir a manguear, voy a manguear, no tengo problema, no me asusta nada, me entiendes? ... yá te digo ... ese año preferi ... pensé que iba a ganar una plata porque queria hacerme el piso, porque queria tener el piso de madera, porque no tengo para hacerlo y estoy así ... soy humilde (...)".

O último trago de vinho

Certa tarde passei pela casa, não havia planejado esta visita e ali cheguei desprevenida, sem cigarros e tampouco dinheiro. Sentados na calçada, junto com Palo: dois amigos da casa e alguns dos rapazes da sub-20. Os adultos tomavam o último *trago* de um litro de vinho que um dos presentes havia trazido. Queríamos fumar mas ninguém tinha cigarros. Queriam beber vinho, mas ninguém tinha dinheiro para comprá-lo. Eu, pessoalmente, morria de sede e na casa não havia água potável para tomar. Ansiava por alguém chegar com um cigarrinho e, na falta de água, mesmo em meio à tarde, tomaria com satisfação um gole de vinho para matar a sede. Mas nada disso aconteceu. Das duas às cinco e meia da tarde ali ficamos conversando, sem cigarros, sem bebidas. Não resistindo mais, fui-me para casa, lá teria água e cigarros. Por poucas horas senti na pele o que era ter vontade de fumar e beber e não ter dinheiro para satisfazer tão simples desejos. A partir de então passei a encarar diferentemente o *manguear*.

Dramas de vida

A partir do momento que nossa relação foi estreitando-se fui recolhendo mais histórias *de la gente*. Verdadeiros dramas de vida como o de uma das solistas da comparsa. Ela, ainda criança, vivera com a família em Ansina e a retirada do "bairro" foi apenas o início de uma fase extremamente dramática em suas vidas. Sem ter para onde irem, foram encaminhados pelo governo para alojamentos em um bairro distante, Cerro Norte.

A ruptura da família com os amigos de Ansina - momentos extremamente difíceis pois tinham claro que pertenciam todos a uma grande família - foi logo seguida por um grave acidente sofrido pelo pai que trouxe como consequência, ao chefe da família, um longo período

de coma e a posterior cegueira. As dificuldades financeiras só vieram acrescentar mais um longo percalço à família, inconformada com seu afastamento de Ansina, a brutal separação do bairro e a dispersão dos amigos. Lá, nos alojamentos forçadamente transformados em casa, foram roubados e perderam totalmente seus bens.

A solução encontrada pela família foi mudar-se para a casa dos avós. Este percurso dramático ocupou mais de uma década de suas vidas até que a família conseguisse de alguma maneira reerguer-se. Com os filhos criados e tendo ingressado no mercado de trabalho, puderam retornar então ao bairro Palermo. “Hoje” ela trabalhava como camareira em um hotel e para incrementar seus rendimentos mensais e melhor criar sua filha procurava fazer muitas horas extras. Isto, definitivamente a afastava de seu sonho: cantar profissionalmente. Não tinha tempo suficiente para dedicar-se aos estudos, mesmo recebendo o maior incentivo do diretor musical de *Sinfonía de Ansina*. Separada há muitos anos do pai de sua filha, este só reaparecia para lhe trazer mais problemas e ameaçá-la de que iria retirar a guarda da menina.

Ela, assim como outras famílias que viveram em Ansina - e tinham como provar isso -, esperavam que fossem construídas as habitações prometidas pelo governo para as famílias que dali foram retiradas. Uma briga política que se arrastava há anos, mas da qual não perdiam a esperança. Esta história de vida me foi contada durante uma parada numa *saída de tambores*. Foi neste mesmo dia que a esposa de um componente de Ansina apareceu com um hematoma no olho. A ex-corista de Ansina que ali estava perguntou-lhe o que havia acontecido. Ela, cabisbaixa, sussurrou: “*nada ... golpeei en la puerta*”, mas ao dizer isso, discretamente olhou para o marido que encontrava-se próximo. Um amigo do casal, no dia seguinte, dizia que o marido havia se envolvido em uma briga e a esposa, com a intenção de separá-los, acabou sendo atingida pelo marido sem querer. Este amigo criticou duramente o aparecimento da esposa nos *Tambores*. O marido não sabia que ela iria e “os outros” poderiam pensar que ele havia batido nela mas, afirmava este amigo, ele “não era destas coisas”.

Um convite para ver *Bantu*

As comparsas estavam ativas na época do carnaval, um pouco antes começavam a ensaiar. Na metade do ano, raros eram os eventos realizados por comparsas. E foi com surpresa que recebi o convite do *escobero* Pedro para ver uma apresentação do grupo *Bantu* na cidade. Esta era uma comparsa que participava eventualmente dos concursos de carnaval mas que, como “grupo-show”, alcançava grande reconhecimento no Uruguai. A cada ano, faziam novas montagens cênicas para apresentarem em teatros e espaços culturais da cidade.

O “Conjunto Bantu”, em suas próprias palavras, definia-se como

“... un grupo artístico integrado fundamentalmente por miembros

*de la colectividad negra del Uruguay. Creado en 1971, há realizado múltiples y variadas representaciones. Los cantos y bailes incluidos en su repertorio se refieren fundamentalmente al CANDOMBE, expresión cultural representativa del folklore negro en el Rio de la Plata. Se trata de diversos cuadros que presentan casi siempre acompañamiento rítmico com los típicos tamboriles afro-uruguayos, danzas individuales y/o colectivas, poesías y cantos.*¹¹²

Bantu era singular em seu gênero, em Montevideo. Já havia recebido diversos prêmios e participava frequentemente de congressos internacionais, concertos, recepções culturais ou sociais. Representando o folclore, a música ou o carnaval afro-uruguaio, participou de apresentações internacionais na França em 1990 e em 1996, no Chile em 1991, na Espanha em 1992 e no ano seguinte e na Argentina em 1994. Esteve no Brasil por duas vezes, em 1992 em Porto Alegre e dois anos depois, em Gramado. A direção do grupo estava a cargo de Tomás Olivera Chirimini, renomado candombero e autor de diversos livros¹¹³. Nascido em Ansina, segundo os jornais locais, imprimia esta marca no *Conjunto Bantu* ao levar a corda de tambores: “... al estilo de Ansina que hicieron epoca con la inolvidable Fantasía Negra”¹¹⁴.

A obra que assisti chamava-se “*Bendito Rio de la Plata – historia de dos orillas*”, uma montagem feita por *Bantu* em 1999 e que, no mês de julho, apresentou-se no *Teatro Sodre* e no Palácio Legislativo. No *folder* entregue à platéia, textos sobre a obra e a cultura afro-uruguaia no *Rio de la Plata*, a programação com a sequência dos 21 quadros musicais a serem executados em dois atos, uma pequena sinopse do *Conjunto Bantu*, seguidos de agradecimentos e propagandas.

O espetáculo, dirigido por Chirimini, pretendia trazer “*200 anos de historia a través de un encuentro con la música, el canto, la poesía y la danza afro-rioplatense*”. Ao trazer o tema da música afro-uruguaia, a obra apontava as influências sofridas e sua “integración”, desde os primeiros toques africanos anteriores à época escravista colonial até os dias atuais, com outros ritmos musicais. Passavam dos “*barcos negreros*” aos salões coloniais, à coroação dos Reis Congos, às canções de ninar e aos “*pregones del siglo XIX*”. Seguiam-se as danças e canções rurais, “*la habanera*”, “*el milongón*”, “*el tango*”; falavam das “salas” de candombe e das imagens do pintor Pedro Figari. O segundo ato trazia a contemporaneidade da música afro-uruguaia, o “*canto popular*” de Ruben Rada, “*el candombe en la música popular*”, finalizando com as *Comparsas de Negros y Lubolos* e seus personagens tradicionais.

Pedro participava como *escobero* nos quadros finais mas também como dançarino nos salões coloniais e na coroação do Rei Congo. Nos quadros referentes às comparsas representou

¹¹² Folder de divulgação do show *Bendito Rio de la Plata – historia de dos orillas*. Julho de 1999.

¹¹³ Ver Bibliografia, CHIRIMINI.

¹¹⁴ Jornal *El País* digital, fevereiro de 2001.

a luta com o escobero de outra comparsa, ritual antigo que hoje se encontra no imaginário que cerca o candombe, nas antigas alusões ao fato encontradas na literatura ou nos espetáculos como o de *Bantu* que divulga a herança cultural fro-uruguaia.

As duas apresentações, embora contivessem os mesmos quadros musicais, foram diferentes. Uma das solistas que participou no *Teatro Sodre* segunda feira, foi substituída por outra componente do grupo, chegando apenas na segunda parte do espetáculo. O público dos dois espetáculos diferia bastante. No teatro, menos gente, grupos esparsos que não se formaram um só; no Palácio Legislativo, lotado, os pequenos grupos que chegaram formaram um público compacto e vibrante. Crianças corriam entre as cadeiras de fibra no saguão luxuoso do Palácio: durante a performance cantaram as músicas e sabiam os toques do tambor, riram muito com a performance de Pedro - que após a passagem sedutora de uma moça, mostrava-se atordoado, abanando-se com o chapéu -, aplaudiam excitados esta passagem; provavelmente muito a assistiram em ensaios do grupo. A platéia reclamou da baixa altura do palco, as cadeiras no mesmo nível, o que prejudicava a perfeita visão do espetáculo. O público era muito mais participante do que no Teatro, onde era mais bem representado como “ouvintes”. O diretor, no final do espetáculo, tomou o microfone para agradecer a presença do público, dos patrocinadores e das pessoas que ajudaram na sua montagem: *“quien sabe? quizas alguien vaya a escribir sobre este espectáculo!”*.

No carnaval de 1999, *Bantu* competiu no *Teatro de Verano* e o jornal *El País* chamou a atenção: *“merece especial destaque lo realizado por Bantu, debutante a nivel de carnaval, cujo cuarto posto es altamente enaltecedor e dá cuenta de la autenticidad de su propuesta no delineamento das raíces del afrouruguayo”*.

O dia em que inventaram o “Volta Redonda de Palermo”

As conversas lúdicas criadas pelos “de Ansina”, enquanto tomavam vinho na calçada da casa, sempre apresentavam um forte componente topográfico. Buscando um novo assunto para conversar, Cabeza perguntava:

- *Es verdad que en Brasil hay un cuadro de fútbol que se llama Vuelta Redonda?*

- Si – respondi - es



verdad, es un equipo del departamento de Rio de Janeiro.

Gargalhadas gerais...

- *Como un equipo se puede llamar “Vuelta Redonda”?* – dizia Cabeza sem querer conter seu riso...

Novas gargalhadas. O assunto anterior, um “time de futebol *allá abajo*” foi novamente trazido a tona.

- *Vamos a formar el “Vuelta Redonda de Palermo”* – propôs Cabeza, entre as gargalhadas de todos.

- *Si Vuelta Redonda de Palermo ... todos con mallas rosadas ...* - completou outro.

E assim, por um bom período de tempo, criaram e viveram seu time de Futebol, o Volta Redonda de Palermo. Imitavam terjeitos *gays* quando performatizavam a corda de tambores Volta Redonda. A cada nova pessoa que chegava na casa era contada a criação da equipe e, estes, acrescentavam novos dados a este fantasioso e divertido time de futebol. Ao final, o time de malhas cor-de-ros iria também ser uma comparsa com o mesmo nome e participariam do *Desfile Inaugural de Carnaval* na avenida *18 de julio*. Chegaram aos mínimos detalhes, imaginando momentos específicos da Comparsa/Equipe de Futebol pelas ruas da cidade. A história rendeu até seu esgotamento. O interessante foi que esta brincadeira não acontecia nas *llamadas*, no território sagrado da tradição dos tambores, mas na *18 de julio*, um espaço carnavalesco que não tinha, para *la gente de Ansina*, importância real. O desfile “*es otra cosa*”, diziam eles, “*nuestra fiesta son las llamadas ... esa si es nuestra*”.

As salidas de tambor

Durante o ano de 2000 acompanhei dezenas de *salidas de tambor* com Ansina, mais exatamente, vinte e um desfiles de rua. Depois das *salidas* do início do ano - no dia primeiro e dia seis - Ansina concentrava suas atenções nos trabalhos da comparsa e interrompiam os desfiles com *los Tambores*. Algumas destas *salidas*, consideradas tradicionais, eram infalíveis: datas cívicas, religiosas ou comemorativas. Além de Ansina outras cordas de tambor da cidade - os *tambores de Cuareim, La Dominguera, los tambores de Cordón* - saíam por Isla de Flores, cruzando os bairros *Sur e Palermo* nestes dias. Em outros bairros estas datas também eram assim comemoradas, com Tambores de candombe. Outras, eram *salidas de Ansina*, em domingos eventuais durante o ano. Em 2000, a partir de setembro, os Tambores de Ansina passaram a “sair” todos os domingos, exceção quando chovia ou quando “*no tenían ganas*”. Nos domingos em que não haviam comemorações especiais, sabia-se que “*iban a salir*” quando, já no início da noite, Gustavo Oviedo aparecia na porta da casa com o *talín* posto ao peito. Em algumas destas noites de setembro pouquíssima gente acompanhou a corda ou mesmo participou dela - noites frias afastavam o grande público das ruas. Os aniversários de Mabel, Gustavo e Palo foram

comemorados com Tambores.

Entre as *salidas* em datas especiais estavam, em maio a comemoração ao dia do trabalhador e a *Batalla de las Piedras*. Em junho, mais duas *salidas*: o “*natalicio de Artigas*” e a grande data de 18 de julho, independência do Uruguai, (além do desfile dos *Tambores de Ansina*, a corda de tambores do Mundo Afro - onde muitos participantes eram “de Ansina” - participou do desfile oficial na *avenida 18 de julio* representando a cultura afro-uruguaia).

Em agosto, *salieron los tambores* para festejar o “*dia de los niños*” e a data que marca “*la jura de la constitución*”. Voltaram a ocorrer datas comemorativas em outubro: o “*dia del patrimonio*” e o “*dia de la raza*”. Em novembro, prestaram suas homenagens no “*dia de los muertos*” e, em dezembro, finalizaram o ano com uma grande *salida de tambores* no Natal. Nestas datas, feriados, era significativa a participação da população da cidade nos desfiles da *Isla de Flores*. Outros bairros que possuíam a tradição de Tambores também faziam seus desfiles locais: caso dos bairros *Buceo, Cordón, Tres Cruces, e Aduana*.



Im. 130



Im. 131



Im. 132

Para além destas datas, os tambores de Ansina *salian* quando *tenian ganas*. O importante era “ter vontade” (*tener ganas*) de “sairem”, um ato coletivo que passava pelo desejo individual. Não era raro que *tambores* não quisessem “sair”, eventualmente, em algum domingo. Depois de uma “saída”, un *chiquelin* mostrava seu contentamento: “*ahora sí, saqué las ganas de tocar*”.



Im. 133

A partir de setembro Gustavo decidiu que passariam a *salir* todos os domingos e assim o fizeram, com apenas uma ou duas falhas devido a chuva torrencial que impossibilitava o desfile de rua. Nestes domingos fins-de tarde, o público que os acompanhava era mais restrito a pessoas conhecidas ou gente do próprios bairros, *Sur* e *Palermo*. Considerando-se um domingo qualquer, poderiam sair da frente da casa um grupo de 40 pessoas - *tambores* e acompanhantes - próximo à Salto já seriam 70. Preferiam um número menor de tambores. Em junho, os Tambores saíram num domingo e na segunda-feira subsequente, pois era feriado. No domingo, menos tambores, na segunda feira, muito mais tambores. Um dos percussionistas chamava a atenção sobre a diferente musicalidade das duas saídas: domingo havia soado muito melhor, porque haviam menos tambores, por outro lado, nos feriados apareciam pessoas que menos frequentemente - e portanto mais afastados da prática - estavam acompanhando “os de Ansina”.

A corda de tambores deveria estar coesa como uma orquestra mas, em absoluto impedia as performances individuais. Era possível individualizar-se pelo toque de cada um. O *repique* de Ortuño e o de Palo, o *piano* de Gustavo, eram expressões recorrentes e sinalizavam uma habilidade excepcional no tocar tambor.

Na primeira subida da Isla de Flores, antes das ruínas de Ansina, os tambores tocavam com mais força. A íngreme subida não poderia atacar a resistência dos *tambores* e provocar a quebra de ritmo. Na sua face, o esforço era visível, alguns tocavam como o olhar fixo, vidrados exteriorizando o enorme esforço realizado. Um deles tocava curvando seu peito sobre o tambor parecendo assim dar maior impulsão com o corpo na diagonal. Gustavo gritava com aqueles que perdiam a concentração, sem olhar, apenas escutando ele reconhecia qualquer quebra de ritmo. Certa vez, criticou um *tambor* que aceitou um trago de vinho oferecido por um amigo que o acompanhava na lateral da corda. Antes de vê-lo, sentiu a falta da sonoridade do seu tambor e por isso voltou-se para trás e o flagrou tomando um trago. Todos gostavam de *tomar*

mas, em performance não era hora de fazê-lo. Quando alguém parava de tocar porque havia troca de tambor, o chefe imediatamente virava-se para trás para ver o que havia acontecido, norteado puramente pela audição. Quando escutava alguém tocando mal poderia reposicionar o tambor: “*para trás*”, gritava o chefe de cordas.

Na preparação para “saírem”, principalmente quem tocava *chico*, protegia os dedos com fita adesiva ou esparadrapo. Tocar provocava machucados nas mãos até que a prática não tivesse produzido calosidades que as evitavam. Os jovens ainda não haviam formado esta calosidade. Caso as mãos sangrassem, havia um certo orgulho por isso, significava que “*tocaran fuerte*” e o tempo todo, sem parar. Entre os *tambores*, quem tocava *piano* era o que menos calosidades possuía e, com o tempo, podia-se recolher os ferimentos ou calosidades provocados por um *chico*, *repique* ou *piano*. Numa “clase de tambor”, depois de tocar por uns 10 minutos, um dos alunos perguntou ao professor Adrian: “*hay cinta?*”. Ao que ele respondeu: “*no, acá no hay cinta*”. Quem queria aprender a tocar tambor tinha que aprender a lidar com os machucados das mãos, até criar as calosidades. Obviamente era *una joda* de Adrian, porque o esparadrapo logo foi providenciado.

A corda era acompanhada, geralmente, por antigos *tambores* de Ansina que faziam reverência à corda e eram saudados de forma cortês por Gustavo Oviedo e outros percussionistas. Alguns dos veteranos recebiam, por uma quadra ou duas, o tambor das mãos da nova geração que estava tocando em Ansina, refazendo o laço social entre eles. Nas “saídas” também apareciam “gente famosa”. Na noite em que Hugo Fattoruso e Ruben Rada trouxeram Eduardo Galeano e Juan Manoel Serrat para assistirem os *Tambores de Ansina*, causaram *frisson* no público que não cessava de pedir autógrafos.

Uma “saída” sempre tinha chegada. Em uma das noites que não permaneci até o final, perguntei a um *tambor* como tinham finalizado e sua resposta foi direta: *llegamos!* Os Tambores saem e retornam e há um triunfo de chegar envolvido. “Ansina” [como teoricamente qualquer outra corda] nunca deixou de chegar ao seu destino, tocando. Lembravam de apenas uma situação excepcional: certa vez, já retornando, em Salto, foram surpreendidos por uma chuva violenta que os fez carregarem o tambor nas costas e apressarem o passo. Por outro motivo não deixariam de completar o percurso. A ordem foi não tocar, na chuva pois os tambores estavam “*muy bajos y la lonja podría romperse*”. Chuva amena, não prevista - porque se evidente, os Tambores nem chegariam a sair - era uma situação agravante para a performance.

Gustavo Oviedo, como chefe de cordas, invariavelmente, comandava os Tambores. Gustavo era considerado uma exceção, beirando os 50 anos, não era comum outros chefes que chegaram a levar suas cordas com esta idade. Detentor de uma vitalidade anunciada, ele previa, entretanto, passar a chefia dos Tambores de Ansina nos próximos anos para aquele que tocasse melhor (porém, a falta de liderança e carisma daquele que “sabia tocar” poderia contar contra ele, na escolha para o futuro chefe). Em apenas em uma “*salida*” de 2000 Gustavo não saiu

levando a corda. Naquele domingo, Diego da *sub-20*, foi o chefe de cordas. Na parada de Salto estava Lepera e sua esposa com sua *parrilla de chorizo*. Logo que nos saludamos lhe perguntei:

- *de acá te deste cuenta que no era Gustavo que traía la cuerda?*

- *si, si ... como no? Yo decía a mi mujer ... quien viene adelante? Y te dijo más ... no reconocí três repiques ... no escuché los repiques de Ortuño, Marquito e Marito ... de lejos se sabe ... se reconozce el toque de uno...*

Para tocar um tambor..

A corista que tinha criado fama de fazer intrigas quando *Sinfonía de Ansina* ensaiava para o carnaval raramente participava das *salidas de tambor* de Ansina. Num domingo, entretanto, ela apareceu maquiada e vestindo roupas colantes que salientavam sua silhueta. Trazia desajeitadamente um tambor *chico* nas costas. Um dos que estavam na calçada da casa apenas murmurou ao vê-la chegar: “*Y esa?!?!?*”.

Ela chegou anunciando: “*hoy voy a tocar un ratito*”. A situação mostrou-se desconcertante, os presentes olharam-se mas nada disseram. De onde teria ela tirado aquele tambor e a vontade de tocar? Não havia aprendido com “os de Ansina” e todos pareciam surpresos com sua intenção de tocar. Afastados, os homens riam e conversavam baixinho. Olhavam para Gustavo esperando que ele dissesse alguma coisa mas ele nada disse, apenas sacudia os ombros com um sorriso discreto. Quando entravam na casa ouviam-se gargalhadas e quando retornavam à calçada a observavam. Ela ficou por ali, entre os rapazes que *templaban* os tambores. Ninguém lhe disse nada nem criaram impedimentos à sua intenção de tocar *chico*. Não a rechaçaram mas creio que criaram a dúvida: estariam eles rindo, zombando, do assunto?

O grupo armou-se e saíram os tambores. Ela foi e voltou de Salto dançando.

La Dominguera

Os *Tambores de la Dominguera* - como o próprio nome indica - aconteciam todos os domingos, no início da noite. Esta corda era relativamente nova - surgida no *barrio Sur* há 5 ou 6 anos atrás - e seu toque de tambor estava filiado à tradição dos *tambores de Cuareim*.

La Dominguera fazia seu percurso “completo”, ou longo, nas datas especiais: partia da rua Carlos Gardel, próximo de onde iniciava os *desfiles de llamadas*, fazia uma primeira parada na praça *Yaguarón* e seguia até Salto, traçando o percurso inverso em seu retorno ao *barrio Sur*. Em domingos corriqueiros, faziam o percurso curto, indo até a praça e retornando, ida e volta não ultrapassando 8 quadras.

Embora com um trajeto mais curto do que Ansina, *La Dominguera* gastava o mesmo tempo - ou mais - nas ruas. A longa parada na praça, mais de uma hora e meia, era uma prática

própria destes tambores, nenhuma outra corda destinava tanto tempo à sociabilidade.

O público que acompanhava *La Dominguera* era infinitamente superior, em número, ao de Ansina. Na praça, mesmo em dias frios ou depois de muito ter chovido, uma multidão de pessoas: *gente del barrio Sur*, *Palermo* mas, principalmente, *gente montevideana*, de outros bairros, jovens “alternativos”, artesãos, estudantes, gente despojada. Um dos alunos de Adrian - que aproximara-se havia dois ou três anos de Ansina e já participava como *tambor de Ansina* - perguntava: porque *La Dominguera* reunia mais pessoas do que Ansina em suas *salidas de tambor*? “*Si Ansina son los mejores tambores! ... Porque no tiene tanta gente como La Dominguera?*”. Ele acreditava que Ansina era mais fechada aos de fora. Por sua vez, eu acrescentaria, *La Dominguera* investia na sociabilidade, na sua visibilidade interacional, como nenhum dos outros *Tambores* faziam. Durante o ano, a cada domingo a parada da *Dominguera* tornava-se mais longa

Na praça tinham também “seu *chorizero*” - assim como o *chorizo de Lepera* era um ponto de encontro para *la gente de Ansina* - *La Dominguera* instalou sua *parrilla* na praça, criando um espaço de concentração de sociabilidade para o seu público. Lepera, em determinada época do ano, decidiu por sair da praça e mudou-se para a esquina de Salto, sentiu-se pressionado pela estrutura montada por *La Dominguera* que passou a dominar a praça como foco central de suas *salidas de tambor*. Ansina permanecia meia hora - ou um pouco mais - ali parada antes de retornar à Salto, *La Dominguera* fazia ali uma grande festa. Durante o ano expandiram sua estrutura, instalaram potentes caixas de som e, quando cessavam os tambores, colocavam música eletrônica em alto volume: músicas brasileiras, salsas, *reggae*, embalando as interações entre os presentes. Configurava-se enquanto um espaço e tempo de flertes, conquistas e jogos de sedução. Por vezes desentendimentos entre namorados. Um ponto de encontro entre aqueles que compunham a grande rede social envolvida com o candombe. Os *Tambores de Ansina*, em seu longo percurso em uma saída, tocavam por um longo período de tempo e paravam para descansar rapidamente. *La Dominguera* invertia a equação: reduzia seu percurso de desfile e interagía por longo tempo na praça.

A forte sociabilidade provocada pelos *Tambores de La Dominguera* estendia-se para os bares das cercanias, após o final de sua apresentação. *La gente de Ansina* e *la gente de la Dominguera* se conheciam bem, eram amigos de longa data ou mesmo aparentados entre si. Quando não saíam os *Tambores de Ansina* as pessoas que acompanhariam esta corda iam para a praça acompanhar *La Dominguera*. Participando dos *Tambores de La Dominguera*, a ex- mama vieja de Sinfonía veio receber a corda de Ansina na praça dizendo: “*mis tambores*”. Os *chiquilines de la sub-20* estavam sempre na praça e arredores assim como *las chiquilinas*, as meninas amigas, namoradas ou primas dos rapazes de Ansina. Assim apresentaram-se depois que entrevistei os meninos: “*sólo haces fotos de los chiquilines? ... todo, todo para los muchachos? ... y nosotras? somos las chiquilinas de la sub-20*”; demarcavam seu espaço social.

A praça, aos domingos com *La Dominguera*, transformava-se em um espaço social e

cultural representativo da cultura dos tambores de candombe. Poderia-se dizer que, atualmente, o grande encontro dos *Tambores del barrio Sur* e dos *Tambores de Ansina*, vinha reatualizando-se, semanalmente, através de *La Dominguera* e *Ansina*, na praça, fronteira destes bairros vizinhos.

Alguns de Ansina, “*chiquilines que estan con ganas de tocar*” chegavam a tocar “*un rato*”, um momento, com *La Dominguera*, mas estas eram ocorrências raras. Quando um dos rapazes da *sub-20* tentou convencer outro a ir tocar com estes outros tambores, recebeu como resposta: “*no, yo me quedo acá, soy de Ansina, no soy de Cuareim ... siempre fuí de acá, soy de Ansina*”. *La gente de Ansina* possui uma boa relação com o pessoal desta corda de tambores. Gustavo e Palo, certa vez, contaram que emprestaram os tambores quando foi criada *La Dominguera* - eles não os tinham em número suficiente para *salir* aos domingos. Performativamente, entretanto, mantinham suas diferenças. Alguns dos *chiquilines* de Ansina reclamavam: “*...tocan espantoso ... ni ellos saben lo que estan haciendo*”. Nos últimos anos, *La Dominguera* vinha participando com sucesso da competição do *Desfile de Llamadas*, classificando-se entre as comparsas de um grupo intermediário. Entre seus *tambores* estava Ruben Rada, o músico uruguaio mais renomado do momento. *La Dominguera* não participava do concurso no *Teatro de Verano*.

As rivalidades históricas entre estes bairros/cordas de tambor desmancham-se num cotidiano amistoso onde vários sujeitos de cada grupo são parentes entre si mas, por outro lado são reiterados quando, cada um, encontra no “outro” os sinais das discriminações raciais contra os negros. Em seu trabalho “*El candombe en el imaginario Uruguayo*” (1999), a estudante de antropologia social Adriana Goñi, traz uma conversa de campo (não gravada) com duas mulheres negras que assistiam aos *Tambores de La Dominguera*, onde, explicitamente estão colocadas suas referências aos “outros”: os de Ansina e os brancos, como a própria investigadora. Nesta narrativa, cruzam-se as vozes das mulheres sentadas na calçada a tomar vinho e a da pesquisadora, vozes restauradas pelo tempo dos fatos narrados pelas mulheres e pelo tempo da memória da pesquisadora, que não gravou esta longa conversa. Vozes “de dentro” e “de fora” a cada um dos diferentes níveis de pertencimento em que cada uma delas se filia, que trazem a tensão da relação negros e brancos montevidianos; “os de fora” e “os de dentro” do mundo do candombe, “os de Ansina” e “os de Cuareim”, dos que falam e dos que escutam, vozes que acusam as discriminações sofridas mas, por vezes, restauram-a sobre outras vias. Vozes de revolta:

“*Hay unos que no saben tocar que se meten, los blancos sobre todo, y se cruzan y suena feo, por ejemplo este que esta pasando de pantalón rojo (señala a un muchacho de unos 20 años blanco), se cruzaba y tocaba horrible. Y hay una muchacha blanca tocando el chico que es una vergüenza, esto es cosa de negros, a mi me da lástima esa chiquilina. A nosotras no se nos pone ninguna mujer blanca a bailar atrás, esta la comparsa y adelante nosotras, porque esto es nuestro, se lleva en la sangre, porque esto no es folcklore, vos sabes lo que es*

folcklore? me preguntó, y se contestó a ella misma. Folklore es la musica del pueblo, y esto no es del pueblo, es de nosotros, de los negros, y los blancos que se están metiendo lo arruinan todo, porque esta bien que vengan a ver, porque la integración no esta mal, que venga vos, pero, no estoy hablando de vos (constantemente me excluía, muy educadamente de los insultos hacia los blancos, que eran varios); pero siempre que se meten los blancos en cosas de negros, nos aplastan, nos quieren tener por debajo de la pata, y esto es nuestro, que miren sí pero que participen no, porque nos están robando algo nuestro. Esto se lleva en la sangre. “Yo le pregunté, Y porque paran?”. Me dijo, paran para chupar y para fumar, ahora estan todos (se tocaba la nariz como haciéndome señas de drogados). Además estos hijos de perra, señalaba a la vinería, se hacen la plata cada vez que vienen. Yo le pregunté, “Y a ustedes les dan algo”, Si, me dijo, 10 litros de vino, pero no le gusta que los negros le vayan a comprar”.

“Estos (señala a los jóvenes tomando en el cordón de enfrente) vienen todos a tomar. Nosotros tuvimos problemas con los del complejo de ahí de los edificios, dicen que los negros chupamos y nos mamamos todos, mira cuantos jóvenes blancos hay acá, dicen que los líos los armamos los negros borrachos, y si vienen acá ven que son todos blancos”. “Lo que pasa que están esos negros de allá, de Ansina, que son unos malos negros, esos sí que avergüenzan la raza, toman y roban y después dicen que somos todos”. Me dijo. “Antes nos íbamos hasta allá - señala para la zona de Ansina, dábamos la vuelta por el cementerio, todo sin parar y volvíamos para los tanques. Ahora paran para chupar y fumar, y ya no pasa eso”. “Cuando nos cruzábamos con Ansina, era una guerra, el que aguantaba sin cruzarse ganaba. Se acercaban y empezábamos a tocar más fuerte, acá somos para, para para pá, allá son, para pá pá, para pá pá (me hacía señas como que tocaba con la mano para mostrarme el ritmo) tocaban bien fuerte, el que seguía el ritmo sin cruzarse estaba bien, vos te cruzaste (se refiere a Ansina) perdiste, gané yo. Se armaba lío, a veces se agarraban”. (cruzarse es confundirse de ritmo y seguir el ritmo del otro). Si, esos son los negros de allá que están todos (me hacía señales con la nariz), pero esos sí que son drogadictos, acá fuman nomás”. (Goñi, 1999:10).

Sub-20, a banda

Durante o ano, por dois momentos, *la Sub-20* mostrou-se como uma “*banda de tambores*”.

No Mundo Afro promoveram uma festa cuja renda seria aplicada na compra de instrumentos para o grupo. Alguns meses depois - com tambores emprestados, pois a festa não teria rendido quase nada - apresentaram-se em um concurso promovido pela prefeitura com grupos artísticos emergentes.

No Mundo Afro, os *chiquelines* receberam todo o apoio, foi realizada uma festa totalmente dedicada a eles onde a *Banda la Sub-20* foi apresentada espetacularmente. Após a entrada da corda de tambores, por meio ao público, subiram ao palco sem perder o ritmo. Foram chamados nominalmente - referindo-se a família de origem e seu envolvimento com a cultura afro-descendente tratando-os como a nova geração do candombe - quando cada *tambor* fez uma performance solo. O convidado especial da noite era Eduardo da Luz, compositor e cantor reconhecido nacionalmente e amigo próximo de vários dos rapazes e seus familiares. A banda seguia a formação de uma corda de tambores, não havendo canto, apenas percussão mas contando com outros instrumentos além dos tambores de candombe..

Da *Banda La Sub-20*, participaram oito rapazes, a quase totalidade “*de Ansina*” mas também “*gente de Cuareim*”, que pertenciam a “rede social Sub-20”. Foram apresentados como “*gente que viene de los barrios Sur y Palermo*”. Tal concurso, com direito à divulgação em TV local, realizado anualmente, trazia paralelamente, disputas nas categorias Poesia, Murga e Percussão, premiando os melhores grupos em cada categoria. Não ganharam a competição mas sua performance arrancou aplausos dos participantes entusiasmados. Naquele ano, embora não mais aparecendo como uma banda, os rapazes da *sub-20* seguiram envolvidos com a música; vários deles participavam, individualmente, de outras bandas de música na cidade.

Frequentadores da casa

Um casal chamava-me especialmente a atenção. Esporadicamente frequentava a casa, geralmente nos domingos em que haviam *Tambores*. Ele invariavelmente estava *borracho*, assim chegava ou alcançava esta condição ali mesmo, na calçada. Muitas vezes ia sozinho mas outras tantas vezes o vi com sua esposa, uma bela mulher que nem a simplicidade do vestir, ou os quilinhos a mais, escondia. Ela também apreciava o vinho e as conversas alegres da casa.

Entre um trago e outro de vinho a escutava cantar. Tinha uma voz belíssima, afinada, e conhecia muito o repertório musical apreciado na casa: candombes. Cantava com vontade, geralmente entre mulheres, que sempre elogiavam sua qualidade musical enquanto lembravam o fato de ter gerado 11 filhos. Perguntei se já havia participado da comparsa de Ansina ou outra comparsa; se já havia sido corista ou mesmo solista. A resposta foi direta: não, o marido não deixava que ela cantasse. As outras mulheres confirmavam o fato: ela cantava divinamente mas era proibida pelo marido.

Assim, por diversas vezes, ela frequentava a casa. Quando o marido “tomava de mais” e ia

dormir um pouco dentro da casa, ela logo começava a cantoria, apoiada por todos que a incentivavam.

Num domingo em que não saíam os *Tambores*, havia “pouca gente” na casa, não mais de 10 ou 12 pessoas. Sentados na calçada vimos chegar um táxi e dele descer o marido. Trazia nas mãos um vinho em caixa do qual já bebia e uma garrafa a granel ainda cheia. Estava indignado, havia *peleado* com a esposa. Contava a história. Saindo do plantão onde trabalhara toda a virada de sábado para domingo, chegara em casa cansado mas trazendo todo o necessário para prover o almoço de domingo dos 11 filhos: havia comprado frango, *torta frita* além de outras comidas citadas detalhadamente. Até coca-cola havia comprado para a família! Depois que todos haviam sido alimentados a esposa brigou com ele. Ele queria sair para tomar e disfrutar sozinho o resto do domingo e a esposa começou a criar-lhe problemas. Contando a história performatizava sua indignação. Não aguentou e mandou a esposa à merda: “*andá cagá!*”, gritava ele furioso, como se estivesse em frente a ela. Vinha do trabalho, proveu os filhos de “tudo”, até coca-cola comprou e depois a mulher ainda brigava com ele? Repetiu a história diversas vezes olhando os homens da casa e esperando que confirmassem sua razão no caso.

Os da casa concordavam com ele e riam da situação, aliviando a tensão do marido. Valorizavam o fato de ele ser um provedor e um trabalhador. Frente a potencial dificuldade de alimentá-los - trouxe comida para todos, até refrigerantes! Uma coca-cola no Uruguai era produto de luxo para a classe popular. Não havia falhado. Um pai de família que garantisse a alimentação da família tinha que ser reconhecido por isso. Provendo-os teria que ter liberdade de ação, tomar o que quisesse, “*agarrar un pedo bárbaro*”, sair de casa sozinho para disfrutar com os amigos. O marido por ali ficou, naquela noite não voltou para a casa, pois no dia seguinte, quando retornei *allá abajo*, logo fui informada que ele havia acabado de sair dali.

Um circuito de festas

Montevideo é uma cidade com vida social noturna ativa. Repleta de *pubs* e *boliches*, não fosse a constante crise econômica e o alto custo de vida no país, talvez a frequência aos bares, danceterias e restaurantes fosse ainda maior. A despeito do forte frio invernal ou das brandas temperaturas do verão, a noite começava tarde em Montevideo, . Caminhando nas ruas do bairro *Sur* e *Palermo* à noite, era comum verem-se grupos de jovens deslocando-se para os bares, sem temores quanto à violência urbana.

O gosto pela vida noturna era explicitado na noite de 24 de agosto: *la noche de la nostalgia*¹¹⁵. Tida como uma festa tradicional em Montevideo - embora inventada recentemente, possuía, na época, 21 anos de existência - esta é uma noite em que todos os bares, restaurantes e danceterias da cidade dedicam-se à música e à dança de época. A cidade coloria-se com um

¹¹⁵ Véspera do feriado de 25 de agosto, data da independência do Uruguai.

clima especial: jovens sós ou acompanhados, adultos e idosos saíam às ruas para comemorar a data. A “nostalgia” estava nas músicas, alguns estabelecimentos dedicavam-se ao tango, outros à música *dancing* da década de 80, ao jazz dos anos 60, outras mesmo às canções atuais. O povo encontra-se nas ruas e bares: um casal de veteranos, vestidos em alta costura cruzava-se nas ruas com jovens com camisas de *batik* e pantalões boca-de-sino. De dentro dos bares a música envolvia os passantes num eterno ir e vir percorrendo o circuito de festas.

La gente de Ansina frequentava diferentes bares, danceterias e festas na cidade. Entretanto, poderia-se traçar uma rota usual de saídas noturnas. Bares nos bairros Sur, em Cuareim, na rua Curuguaiti ou no bairro Palermo e cercanias, cujos donos eram pessoas ligadas ao candombe, abriam espaço para shows de bandas de candombe. Diversos destes estabelecimentos abriram ou fecharam suas portas durante o ano. Nestes bares, com música ao vivo, apresentando-se como músicos de banda - *La Raza, Dominó, Banda Amigos* - diversas pessoas de Ansina. *La Bodeguita*, durante o ano de 2000, tornou-se o lugar de encontro *de la gente de allá abajo*, por ali sempre encontrava-se pessoas envolvidas com comparsas e o mundo do candombe.

La gente contava histórias sobre shows e participações em festas pela cidade, sempre com o bom humor característico. Lembravam, por exemplo, da vez que foram tocar em um evento realizado em uma casa. Tocaram no telhado, com a clarabóia aberta e o público dentro da casa. Todos olhavam para cima mas não conseguiam vê-los e, eles lá de cima, percebiam os pescoços esticados a procura dos tambores. No telhado, espremiavam-se em um metro quadrado sem ninguém conseguir enxergá-los, Palo concluía dizendo: “*que venimos hacer acá?*”.

De igual forma, havia um circuito de bares sem música ao vivo, bares comuns, para beberem e “*disfrutar*” de boas conversas e companhias. Alguns frequentados pelos jovens, outros pelos adultos e, outros ainda por ambos. *La gente* não frequentava casas noturnas de rock and roll, embora conhecessem músicos e cantores deste ritmo assim como as canções; gostavam, assim como os uruguaios de forma geral, de salsa e ritmos caribenhos. Nestes bares, muitas destas bandas misturavam o ritmo do candombe com “música popular” ou mesmo outros gêneros, como reggae, música tropical ou salsa. Bandas como *Sonora del Sur*, traziam o candombe mesclado com reggae e o pop. Alguns criticavam diretamente, mostrando seu desagrado. Mesmo entre *la gente de Ansina*, que tocava com inúmeros músicos com estilos musicais diferenciados, havia uma explícita adesão ao candombe: “*podría tener estudiado batería pero mi música es el candombe ... fah! Tenes que grabar eso: mi música es el candombe*”. Bandas de candombe que utilizam o instrumento bateria também era alvo de crítica: “*eso de candombe con batería no me gusta nada*”. A Banda Kongo Bongo – com cd gravado e cujo cantor havia sido um dos solistas da comparsa Sinfonía de Ansina em 2000 - trazia outra “leitura” do estilo reggae/candombe.

Las peñas geralmente aconteciam em meio ao ano. Este era o nome genérico dado aos encontros festivos, organizados por determinadas comparsas, com vistas a arrecadação financeira oferecendo em contrapartida, diversão. Lembravam muito as “domingueiras” organizadas pelas

Escolas de Samba no Brasil. Os organizadores do evento contratavam uma ou mais cordas de tambores ou bandas de música para animar os participantes que dançavam, conversavam e bebiam animadamente.

O Mundo Afro, no decorrer de 2000, periodicamente, organizou *peñas* na sua sede. Em várias situações contrataram bandas que trouxeram como acompanhantes os *Tambores de Ansina*. O público participante das festas também era conhecido de Ansina. De forma geral era composto por pessoas que estavam de alguma forma envolvidas com a *cultura afrouruguaya* e, em especial, com alguma comparsa ou bandas de candombe.

Mesmo o frio intenso não afastava os festeiros. Os uruguaios parecem não se acanhar com o inverno. O bar *Fun Fun*, localizado no primeiro piso do Mercado Central, sob o Mundo Afro sempre estava lotado. Nestas *peñas* reencontrava muitos conhecidos. O *gramillero* geralmente estava por ali, até mesmo o *escobero* Pedro que raramente freqüentava bares noturnos. Sempre cortês, me chamava para sentar em sua mesa e apresentava-me as senhoras que ali estavam, pessoas que iria rever várias vezes nas *salidas de tambores*. Quem sempre estava nestas festas era Pampim, o rapaz que desfilava como porta-bandeira. Os painéis de propaganda dos patrocinadores de *Sinfonía de Ansina* eram feitos e doados por sua empresa familiar que pinta letreiros de todo o tipo.

A força do bairro

Lembro, especificamente, de uma conversa ocorrida *allá abajo*. Sentados na calçada, entre um assunto e outro, comentavam que aproximava-se o aniversário de Miguel. Alguém recordou que estivera presente a um aniversário dele havia dois anos. Os que viveram a história começaram a recordar do fato: saíram da casa de Gustavo e se dirigiram para um bar



Im. 134

no bairro *Sur*. Estava fechado e então se deslocaram para outro, retornando ao bairro *Palermo*. O que parecia ser uma lembrança da comemoração da data de aniversário tornou-se, imediatamente, a rememoração do itinerário feito pelo caminhantes: as ruas utilizadas há dois anos atrás eram nominadas assim como os bares visitados. Iniciaram um vigoroso debate sobre a exatidão do local: “*era en Cuareim 2020*”, não dizia outro “*en Cuareim 1010*”, “*de Cuareim venimos por Carlos Gardel*”, o que novamente desafiava a memória dos que viveram: “*no .. de Cuareim venimos por Durazno hasta el bar que queda en Ejido*”.

O que iniciou sendo uma lembrança de um aniversário, de um momento de sociabilidade vivido, tornou-se um excitado debate das trajetórias e caminhadas pelo bairros *Sur* e *Palermo*. Debate esse que só terminou após chegarem a um consenso das ruas e números das casas por onde passaram. Este debate abriu a possibilidade de que aqueles que não estiveram presentes na situação narrada participassem, contribuindo para definir o local exato dos bares mencionados.

A força do bairro fazia-se sentir na vida destas pessoas intensamente, suas experiências de vida estavam amalgamadas nos espaços urbanos que as acolheram.

Hay cosas que no se preguntan

Algumas coisas não eram discutidas em público, muito menos na presença de pessoas que não pertenciam a *la gente de Ansina*, à comparsa, ao grupo de amigos frequentadores da casa ou qualquer outra identificação de pertencimento restrito.

Os não-ditos, os subterrâneos de Ansina, adquiria transparência de forma abrupta quando situações dramáticas se impunham - prisões, brigas, separações matrimônias - ou de forma lúdica, quando relembavam estórias antigas e as narravam provocando o riso.

Eles sabiam “tudo” o que estava acontecendo mas se fechavam, não falavam abertamente. Preocupavam-se mais que nada com os jovens, certo dia chegaram a discutir:

- *nosotros sabemos la gente con quien andan te dice todo...*
- *no, no es así ... ahora pararon ... no andan mas*
- *no pararon ... tenemos que estar atentos*

Embora raros fossem os casos que acabavam em prisões e julgamentos, eles existiam e rondavam a vida destas pessoas. Certa vez, em um ensaio, apareceram rapazes (desconhecidos para mim) que queriam vender *una computadora* e, um sujeito que raramente estava por ali, perguntou-me se eu queria comprar um aspirador de pó. Referências a sacolas - as vezes cheias outras vazias - ou atenção ao uso de casacos grandes cheios de bolsos internos - apesar de não fazer muito frio - apontavam para um cotidiano onde estas situações de confronto com a lei se estabelecia. Quando perguntados diretamente sobre estes assuntos “não ditos” respondiam que, se por ventura alguém que ali estava tinha envolvimento ilegais, a comparsa nada tinha a ver com isso. Alguns ajudavam, com dinheiro ou tambores mas *“de donde viene la plata no nos importa a nosotros”*.

Muitos deles já haviam sido presos “para averiguações” e, após um turno incomunicáveis, eram liberados por falta de provas ou pela irrelevância da situação. Havia um tom de denúncia nestas narrativas, fosse porque indicavam preconceitos com a raça negra fosse porque não continham a verdade dos fatos. A falta de documentos, a suspeita de envolvimento em atos ilícitos - geralmente assaltos de pequeno porte - ou mesmo brigas ou desentendimentos de rua, eram os potenciais motivos que os levavam aos percalços com a lei. Nada comprovado, retornavam às suas casas doze ou mais tardar vinte e quatro horas depois. A grande maioria já vivenciara a

situação de “presos para averiguações”, diretamente ou através de familiares. Gustavo riu quando lhe perguntei se já havia sido preso: *“Si yo ya estuve preso? ... unas... [pensava cor ar metucioso e debochado - mão no queixo empinado, olhos semicerrados ao alto] ... unas 200 veces”*.

Quando contavam estas histórias transformavam estas situações de enclausuramento em irrelevantes - mas sempre as considerando humilhantes - e dignas de riso. Um deles contava uma história passada há muitos anos atrás, quando ainda adolescente. Por arruaça em um bar, ele e seu amigo foram pegos pela polícia. Ele, o narrador da história (da primeira e última parte, pois ambos, o “narrador” e o “amigo” estavam presentes e contavam juntos a história), na verdade, nada tinha tido a ver com a confusão, quando chegara, o amigo *“yá habia rompido todo ... destruyó la parrilla ... las carnes volaban al aire”*. Já embalados pelos tragos que tomaram, negavam-se a pagar os estragos feitos. Levemente machucados foram levados para o hospital para fazerem curativos antes de serem encaminhados para a delegacia. O narrador contava que, depois de medicado, esperava seu amigo, que encontrava-se sentado em uma cadeira, num canto do corredor do hospital. O amigo, sentado na calçada da casa, performatizava-se sentado meio grogue pelo abuso de álcool há mais de 20 anos atrás e assumiu a narração da estória. Ouviu quando um atendente do hospital comentou: *“dejá ese dormir un poco más”*. O amigo ria e ridicularizava a situação: estava de olhos fechados pela bebedeira e não porque dormia. Assim, foi deixado no canto do corredor.

Tendo se visto sozinho no corredor, sem os olhares da lei, foi ao banheiro, abriu a janela e escapou. Amanhecia o dia quando chegou na casa de uma amiga, a qual apontou o colchão no piso da sala e solidariamente lhe disse:

- *tirate aí ...*

Pôde então descansar tranquilamente. Na tarde do mesmo dia, recuperado, retornou para Cuareim. Lá estava em casa de parentes - dormindo novamente - quando chegou o pai do “primeiro” narrador desta história, seu amigo de percalços:

- *como és? Te escapaste y dejaste mi hijo preso que no tiene nada a ver con eso ... el problema era tuyo ... y ahora? Que vas hacer?*

- *no! quedate tranquilo ... vamos esperar que pronto van a liberar tu hijo ... quedate tranquilo*

O primeiro narrador reassumiu a palavra:

- *mi padre estaba preocupado ... pero mi amigo tenía razón, cuando cambió la guarda me soltaron*

O amigo contava esta história com um certo orgulho: era brigão, o que comprovava a sua masculinidade; era amigo não só do seu parceiro de confusões mas também da família dele, mesmo tendo envolvido seu amigo, o pai dele o respeitou, foi até ele chamar-lhe a atenção mas não brigar e, finalmente, o final da história era reduzido a um exagero dos homens da lei: havia sido apenas um briga de jovens, algo irrelevante no “mundo do crime”, a polícia deveria se preocupar com coisas mais sérias do que uma briga de desafeto entre rapazes do bairro.

Assim, contavam também quando um deles havia sido preso por brigar com o sogro - irritou-se tanto com ele que o queria atirá-lo pela janela - e foi entregue à polícia pela própria esposa. Já tendo tomado um pouco mais que a conta mas, principalmente, muito irritado com o sogro foi levado para “esfriar a cabeça” na delegacia. Por lá permaneceu por doze horas, até a troca de turno. Em tempo: o motivo da briga com o sogro era explicado: para além das relações cotidianas tumultuadas que possuíam, naquela manhã o sogro entrou em casa comunicando-lhe que havia pago sua dívida no armazém da esquina da sua casa. Ele ficou furioso. O sogro não tinha nada a ver com isso, a dívida era dele e quem tinha que pagar era ele. Pressentiu ali uma estratégia, um artil. Ao pagar uma dívida do genro, o sogro “o tinha nas mãos” e ele não suportaria intromissões na sua vida. O sogro, com esta atitude, fazia do genro seu devedor. Era um intrometido e já havia sido avisado que não deveria meter-se na sua vida. Mas ele não quis escutar e então precisou tomar uma atitude mais eficaz: o ameaçou jogá-lo pela janela. Quando lembravam destas histórias, e seus personagens estavam presentes no momento da narração, citavam os nomes, tempos e lugares envolvidos. Quando os personagens não estavam presentes, seus nomes não eram veiculados. Eles sabiam o quê, quando e como contar; perguntar sobre estes assuntos não era o melhor caminho e por vezes fui alertada sobre isso:

- *vos preguntás demasiado ... mirá ... a mi me cuentan todo ... y yo no pregunto nada*
- *Y que debo hacer para saber lo que quiero saber?*
- *mirá ... ponete lentas*

O domínio da fala/escuta era severamente controlado pelo grupo. “*Hay cosas que no se preguntan*”, diziam eles. Nos seus diálogos muito falavam de situações e pessoas mas, geralmente, sem nominá-las. Eram histórias sem sujeito, através da fala eles expunham apenas o que lhes interessava tornar público. Para saber teria que olhar pois escutando o controle de informações era maior.

Via de regra, os frequentadores da casa conheciam os limites da fala - dependente do grupo formado em uma situação específica -, entretanto, não deixavam de dizer o que queriam, faziam isso em código e, principalmente *jodiendo*, expressando-se “sem sujeitos” e utilizando *lunfardos*, gírias do próprio grupo. Brincando com as palavras e situações, tornavam as informações cifradas acessíveis aqueles que decifravam este código. Haviam situações que não eram abertas em público, a falta de sujeito nominado em significativa parcela das histórias contadas, sua não identificação explícita, era confirmada pelos narradores:

- *decimos ‘aquello’, ‘lo de rolitos’, ‘el manchado’...*
- *porque?*
- *porque algunos que escutan no estaban en las situaciones ... escunhan una cosita así y mañana cuentan una cosa enorme...*

O novo *microondas*

Em uma segunda-feira as pessoas que estavam na casa de Gustavo estreadam um novo *microondas*. A velha *parrilla*, feita da metade de um tonel de ferro já estava cheia de buracos e foi substituída por uma nova, presenteada por um conhecido. A inauguração deu-se com um farto assado, fruto de uma coleta feita entre os presentes na casa.

O clima na calçada era o de sempre, divertido, recheado de estórias e *jodas*. Depois que comeram seguiram tomando vinho e, um dos *tambores* sugeriu que saíssem com os tambores. Gustavo aprovou a idéia e rapidamente já começaram a *templalos*.

A corda foi composta por dez *tambores*, os homens presentes na casa. Formaram-se em meio à rua, fecharam rapidamente a casa e partiram. A vizinhança abria suas portas e janelas surpresa com esta *salida* em plena segunda feira, dez horas da noite. Percorreram a Isla de Flores por duas quadras e, antes de iniciar a subida na esquina com a rua Gaboto, Gustavo deu o comando para retornarem: “*tenian ganas de tocar un rato*” e assim o fizeram. Foi um rompante.

Clases de tambor

Os *tambores* de Ansina davam aulas de tambor e orgulhosamente convidavam para que visitassem suas turmas. Lecionavam em lojas de artesanato, centros culturais, ONG's ou mesmo nas dependências de algumas faculdades das universidades locais¹¹⁶.

Adrian, tambor piano de Ansina, ao saber de meu interesse em assistir uma aula, convidou-me para ver uma de suas turmas, no *Taborilearte*. Era uma “loja” de artesanato que vendia roupas em estilo africano, tambores de candombe, pinturas à óleo e artesanatos decorativos com esta temática, além de oferecer os cursos de aprendizagem de tambor.

Adrian lecionava “clases de tambor” desde 1994 nos mais diferentes centros culturais e clubes da cidade. Por vezes dividiu a docência com outros professores de Ansina, como Gustavo Oviedo e Eduardo Tierra. No seu currículo, gentilmente enviado por e-mail, Adrian classificava suas atividades através de quatro itens relacionados com o candombe, além da licenciatura: comparsas, bandas e gravações. Participou de várias comparsas (fosse como *cuerda de tambores* ou como *tambores acompañantes*): três vezes em *Marabunta*, um ano em *Sarabanda*, dois anos com a Comparsa *Gambia*, um primeiro ano com *Sinfonía de Ansina*, seguida da Comparsa *Kimba* e retornando para mais dois anos com *Sinfonía*. Em 2001, Adrian já estaria acompanhando os tambores de *Serenata Africana* no Teatro (2º lugar) e como *jefe de cuerdas* nas *Llamadas* (1º lugar). Sua participação em bandas musicais também era significativa, citava cinco em sua carreira como músico. Através das bandas viajou para Buenos Aires e outras cidades da Argentina,

¹¹⁶ Nas universidades as aulas de percussão, não estavam inseridas na grade curricular de nenhum curso, apenas ocupavam as dependências da universidade, organizadas por alunos interessados em aprender a tocar candombe.

Paraguay e, no Brasil, esteve em São Paulo e Curitiba. Até o ano de 2000, indicava ter realizado cinco gravações com artistas locais ou cordas de tambores. Adrian era reconhecido como um exímio *tambor*, a qualidade do seu toque o capacitava a ser um dos dois possíveis e aventados substitutos de Gustavo Oviedo no comando dos *Tambores de Ansina*.



Im. 135

A aula, marcada para às sete da noite, era um dos dois encontros semanais da turma. Na frente da loja, faziam a fogata para *templar* os tambores. Estiveram presentes oito alunos, todos brancos aparentando bom nível econômico¹¹⁷. Chamaram-me a atenção duas alunas, jovens mulheres, e dois homens que chegaram atrasados, de terno e gravata.

O grupo já estava em um nível “adiantado” do aprendizado, posto que todos já sabiam os toques básicos dos 3 tambores: *chico*, *repique* e *piano*. Adrian, durante a uma hora de aula, fazia com que cada aluno tocasse cada um dos três tambores. As mulheres cansavam-se rapidamente ao carregar o *tambor piano* e ele então permitia que tocassem sentadas, não sem antes algumas piadas sobre a falta de força das mulheres. É interessante observar que os três tambores, neste nível médio do aprendizado, eram ensinados conjuntamente.



Im. 136

Os alunos tinham dificuldades para iniciar a tocar no mesmo compasso. Adrian os fazia repetir inúmeras vezes a arrancada, sempre marcada pelas batidas das baquetas na madeira do tambor: *cha, cha, cha ... chá, chá*. Um dos rapazes perdia o ritmo totalmente e o professor pedia atenção à marcação do *piano*, ele tinha paciência para ensinar: “*vamos lento ... no hay problema*”, dizia ele. Depois de muitas vezes ensaiarem a arrancada, Adrian aprovava: “*ahora si*” e então

¹¹⁷ O professor apontava que tinha, entre todos os seus alunos, profissionais bem sucedidos como piloto de avião, gerente de banco e analista de sistemas.



tocavam sem mais parar.

O aluno que demonstrava chegar do trabalho, engravatado, retirou o palitó e iniciou a tocar. Em dez minutos o esforço o fazia transpirar abundantemente e logo livrou-se da gravata e arregaçou as mangas da camisa social. Ele havia trazido amigos para a aula; sentaram-se ao meu lado e pareciam excitados com o que viam e escutavam, mexendo seus corpos no ritmo dos *tambores*-aprendizes. Na pequena sala subterrânea da loja o calor era intenso e com meia hora de aula tornou-se insuportável. Pessoas que passavam na rua escutavam os tambores e entravam para ver de perto ou espiavam pela janela, curiosos.



Alguns estavam aprendendo havia um ano ou mais, outros havia poucos meses e ainda pouco sabiam. O “remar” da mão que toca diretamente o tambor era diferente do que estava acostumada a ver nos *tambores de Ansina*. Era um gesto que precisava de aprendizagem, intimidade com o tambor e um saber tocar que ainda não estava, literalmente, nas mãos dos alunos. Alguns haviam vindo de outras turmas ou cursos dados por Adrian e realmente queriam dar continuidade ao estudo, outros cursavam como *hobby*.

Aqueles que permaneciam eram convidados por Adrian para verem os *tambores de Ansina* e, após algum tempo, alguns deles passavam a tocar na corda de tambores. Um de seus alunos em cursos anteriores, tocou tambor *chico* nos desfiles de rua e nas apresentações da comparsa de Ansina no Teatro, fez parte do coro de vozes. Outro de seus alunos, Osvaldo, já estava tocando a quase um ano com os *tambores de Ansina*. Para dar estas aulas, Adrian pedia emprestado para Gustavo os tambores da casa. Antes das aulas passava para buscá-los e os devolvia ao terminar. Alguns alunos já tinham seu próprio tambor.

A última parte da aula era na rua, tocando e caminhando junto ao meio fio da calçada. Iam até a esquina e retornavam. Havia um jeito de caminhar com os tambores e tocá-los ao mesmo tempo, e os alunos deveriam aprendê-lo.

Destes cursos de tambor, portanto, eventualmente podiam formar-se cordas de tambores. O mesmo professor Adrian, convidou-me para acompanhar uma corda de tambores formada por seus alunos de outro curso no bairro *Agraciada*. Eventualmente saíam aos domingos quatro e meia da tarde, mas justamente no dia do convite chovia fortemente na cidade e nenhuma corda de tambores da cidade saiu para a rua. Dar aulas mostrava-se uma forma moderna de “*hacer plata*”, cada vez mais aumentava o interesse dos uruguaios da classe média/alta em aprender a tocar candombe. E, aprender a tocar em salas de aula - e não da forma tradicional: aprender escutando nas ruas do bairro - a forma encontrada pelos que se encontravam “fora” das redes de pertencimento do candombe.

Outros projetos

Alguns componentes, passado o carnaval, demonstraram seu descontentamento com *Sinfonía de Ansina* por um motivo específico: a falta de agradecimentos ou reconhecimento ao trabalho realizado de forma altruísta, pois participavam sem acerto financeiro. Estes ressentimentos e conflitos, por vezes, transcendiam à atividade carnavalesca propriamente dita.

Por volta do meio do ano, soube que um antigo componente de Ansina, havia levado uma equipe de gravação de áudio para *allá abajo*. Encontrei tal componente numa *salida de tambores* de Ansina e, enquanto a corda desfilava ele contava a tal história sem esconder sua decepção. Havia combinado com eles uma gravação com os Tambores para, a partir dela, montar um projeto teatral com eles. O material serviria para divulgação do futuro projeto e para vender

a idéia. O componente reclamava que o trabalho não havia ficado como desejava. O “clima” não fora o esperado, eles estariam “*zarpados*”, há dois dias fazendo festa. O componente dizia-se decepcionado, não deram importância à idéia da forma que ele gostaria. Mesmo assim, conseguiu reuni-los em meio à tarde para que tocassem seus tambores e realizar a gravação. O componente mais que nada ressentia-se com a falta de empenho dos *tambores*. Tudo atrasou, eles não estavam na casa na hora marcada e, pareciam não ter se entusiasmado com o projeto e, principalmente, reconhecido seu esforço em ajudá-los.

Contava suas impressões enquanto a corda de tambores desfilava soberana pela rua, atraindo a atenção do público. Ali haviam *tambores* que chegavam de festas na noite anterior, outros que já haviam tomado “todas” a mais. Mas o clima era mágico. Pensei na história do componente e seu projeto pessoal. Ali, “*en la calle*”, tinham “*ganas de estar*”, e sempre apresentavam-se magistralmente. Na rua, tinham o total controle da sua atuação e o significado presente na performance. “Os de fora”, por sua vez, propunham projetos que os retiravam da rua e, mais que isso, exigiam atitudes e comportamentos, *una prolijidad* profissional que eles não tinham controle para o que seria usado. Nas ruas eram detentores da sua atuação e significado. Nos projetos que os envolviam eram coadjuvantes de uma idéia que não sabiam o que significaria.

Nesta passagem do *espacio callejero*, onde dominavam mas não faziam dinheiro, para um espaço privado, uma obra teatral talvez (quem saberia?) restrita aos palcos, onde - se organizados, potencialmente poderiam *hacer plata*, havia um descompasso profundo. As ideias dos outros sempre propunham situações que os retiravam do seu domínio performático.

Outros *Tambores*, outra *Comparsa*

Frequentei outros *Tambores* que não os de Ansina. As diferenças eram marcantes. As que mais me chamaram a atenção foram as encontradas em uma corda de tambores relativamente nova, existente a não mais de quatro ou cinco anos. A despeito disso, a corda estava filiada às *lonjas de Cordón*, pertencentes à tríade rítmica¹¹⁸ tida por formadora da tradição dos *Tambores* de Montevideo. A partir da criação desta nova corda de tambores, seus componentes formaram uma *comparsa* para competir no carnaval.

Em outubro de 2000, esta *comparsa/corda* de tambores estava ativa. No mês de agosto já possuíam diretor musical, que iniciava seu trabalho selecionando coristas e solistas e preparando as canções. Todos os sábados seus *Tambores* desfilavam pelas ruas do bairro. Cheguei até eles através da ex-solista de Ansina que, após passar por outras *comparsas*, naquele ano iria desfilar - e cantar no *Teatro de Verano* - com eles. Reuniam-se em um pequeno bar alugado pelo dono da *comparsa* e que era, simultaneamente, chefe da corda de tambores; dizia possuírem “outra forma de fazer *comparsa*”. Possuíam uma diretoria que discutia a preparação conjuntamente,

¹¹⁸ *Tambores de Cuareim, Tambores de Ansina e Tambores de Cordón.*

em reuniões diárias, buscando integrar os componentes, muitos deles recém chegados na comparsa e no mundo do candombe. Entre os componentes três uruguaios que “moraram na Austrália”, um artista plástico e dois estudantes que foram conhecer o país e por lá passaram uma temporada. Comparsas já haviam feito shows na Austrália, este é um país que possui, há mais de uma década, uma significativa comunidade uruguaia¹¹⁹.

A receptividade do grupo à minha presença chamou-me a atenção. Solicitos, colocaram-se logo a disposição para darem entrevistas e falar sobre a comparsa que, pela primeira vez, iria competir no *Teatro de Verano*. Já haviam participado outras vezes das *llamadas*, mas nunca das competições de palco. Naquele dia, a ex-solista de Ansina repassava a eles um *release* sobre a agremiação - que havia digitado em seu computador pessoal - para que pudessem divulgar e vender shows da comparsa e assim angariar fundos para o carnaval. Esta comparsa promoveu sorteios e rifas para arrecadar fundos mas, assim como Ansina, este foi um projeto que não permaneceu por muito tempo: depois de uma primeira rodada de amigos, tornava-se difícil vender números numa área de venda restrita: o bairro. Mas, desde metade do ano de 2000 já estavam preparando a comparsa para sua participação no *Teatro de Verano* e nos desfiles de rua. Surgiram boatos que José de Lima iria fazer o vestuário da comparsa, não era verdade mas os componentes ficavam satisfeitos em saber que a agremiação estava sendo falada, o que criava expectativa em relação a ela. Apostavam numa boa classificação. Assisti a sua performance na *primera rueda* em 2001. Utilizavam-se do humor nos diálogos entre os quadros musicais e a corda de tambores teve seu momento máximo quando executaram os “*cortes*” ensaiados, característica desta corda. Os críticos da rádio, de forma geral, mostraram-se simpáticos à performance, chamando atenção a problemas na *puesta en escena*, e às lindas canções apresentadas. Das dez comparsas concorrentes em 2001, classificou-se em sétimo lugar, e, no desfile de *Llamadas*, entre treze, alcançou a nona posição.

Tal comparsa possuía um *site* na internet e, ao saberem que eu era brasileira, mostraram todo seu interesse em divulgar seu trabalho no exterior. Estavam abertos àqueles que vinham de fora, sentiam-se satisfeitos com a presença de estrangeiros. Alguns *tambores* vestiam um abrigo esportivo, nas costas lia-se o nome da comparsa seguido da expressão *Uruguay*. Se por um lado indicavam a percepção do “mundo das comparsas” enquanto uruguaio, por outro sinalizavam sua intenção de projetarem-se internacionalmente.

Em um sábado - como em todos durante o ano - a corda de tambores iria *salir*. Um grupo de vinte a trinta pessoas reunia-se em meio à rua, em frente ao *almacén*¹²⁰. Faltavam *talins*

¹¹⁹ Existem várias comunidades, “colônias”, de uruguaios espalhados pelo mundo. As frequentes crises econômicas seriam o principal motivo desta saída do país natal em busca de melhores condições de trabalho. Uma reportagem do Jornal Nacional (TV Globo, Brasil), em agosto de 2002, anunciava que um membro (de cada quatro) de uma família uruguaia média, estava morando no exterior. Os principais países com comunidades uruguaias numericamente significativas eram: Austrália, Itália, Espanha, Suíça e Estados Unidos.

¹²⁰ Era assim chamado embora não fosse um armazém e sim um bar, que vendia bebidas para os componentes da comparsa/corda de tambores. Na fachada da casa, uma antiga pintura na parede inscrevia o nome do *Almacén*.

e *palos* e alguns *tambores* chegavam sem seu instrumento, dependendo de um empréstimo do grupo ou de um revezamento entre instrumentistas. Diferente de Ansina, percebia a maior participação de montevideanos brancos/classe média assim como o menor consumo de vinho, na verdade, entre os poucos que bebiam, preferiam a cerveja.

Eis que de repente vi Marquito, de Ansina. Ele, ao me ver, gritou incessantemente da esquina, fazendo-me enrusbecer: “*Lilipótamo! Lilipótamo*”. Explicava que, quando podia, também frequentava estes *Tambores*, saíam no sábado, o que não interferia na sua participação com os *Tambores de Ansina*, aos domingos. Tinha muitos amigos por ali e chegava caminhando desde longe carregando seu tambor - pintado com as cores de Ansina - nas costas. Porque estava ali? “*Porque tengo ganas de tocar*”, dizia ele conclusivo. Tocou do início ao fim, sempre na última fila. Em Ansina, geralmente senão na primeira fileira, encontrava-se na segunda, no máximo na terceira. Era considerado um excelente *tambor* mas ali, em território outro, frequentando eventualmente, cabia-lhe a última fileira.

Sairam na hora marcada: seis da tarde. O percurso total dos *Tambores* foi um pouco mais que duas horas, percorreram doze quadras, a metade do que fazia Ansina. Um número significativo de *tambores* eram ainda alunos e, alguns entre eles, ainda aprendiam a tocar. Reconheci entre eles antigos alunos dos *tambores* de Ansina. Uma menina “sueca ou dinamarquesa” que vivia em Montevideo a não mais de dois anos, mesmo tocando de forma limitada já havia conquistado lugar na corda de *tambores*.

Logo na segunda fileira um tambor chamava a atenção: um jovem branco - de gestos recatados e bem vestido - tocava um *chico* com o cenho franzido. Cantarolava a sonoridade dos *tambores*: *pa ra ca tá, pa ra ca tá, pa ra ca tá ...* sinalizando claramente que era um recurso utilizado para não perder o ritmo. Seu semblante era tenso. Depois, soube que era um aprendiz e, esta havia sido uma de suas primeiras participações em “saídas de tambor”. Não desistiu e chegou a participar da corda de *tambores* desta comparsa, tanto nos desfiles de rua quanto nas apresentações do *Teatro de Verano*. A situação de aprendiz revelava-se no gesto de tocar tambor., nesta corda, observei mais alunos (do que em Ansina, sempre no sentido comparativo) que ainda frequentavam aulas para aprender a tocar tambor. A mão espalmada sobre o tambor tinha uma forma de tocar diferente daqueles que “sabiam tocar”, havia um gesto fundador do saber tocar, o “remar”, a forma de movimentar a mão, o braço, etc. O gesto “desengonçado”, a mão “aplastada” do aprendiz destoava daquele do veterano *tambor*.

A ex-solista ajudava-me a escutar: estes *Tambores* eram mais rápidos que os de Ansina e possuíam um maior número de *tambores* feitos com material sintético em detrimento daqueles que possuíam “*pele*” ou couro curtido. Tais fatores faziam-os soar diferentemente dos de Ansina, “*suenan como los de La Dominguera*”, concluía ela.

Partiram com 20 *tambores*: cinco *tambores* em cada uma das quatro fileiras. Como em Ansina, durante o percurso, a corda ia reunindo o público das imediações. Logo na primeira

esquina um grande grupo - parentes-vizinhos - agregou-se à corda. Poderiam tê-los acompanhado desde o local de partida mas, assim, não manteriam a tradição de saírem de suas casas com a *"llamada dos Tambores"*. Quem morava no percurso de uma *salida* agregava-se quando a corda passava em frente as suas casas. Não só o público crescia no desenrolar do desfile, o número de tambores também, a cada esquina juntavam-se novos instrumentistas. Em Ansina isto não acontecia - com exceção de duas crianças com seus pequenos tamborzinhos que se uniam na esquina das ruínas de Ansina - nenhum outro tambor juntava-se ao grupo de Ansina durante o desfile. O grupo formado saía e retornava à casa de Gustavo com um mesmo número de instrumentos na corda de tambores.

Cercando a corda de tambores, os acompanhantes mantinham uma semelhante forma de ocuparem os espaços da rua e de participarem do desfile. Na frente da corda, as crianças e bailarinas conhecidas. Ao lado, aqueles que escutavam e viam; atrás, aqueles que dançavam despreziosamente desfrutando da festa. As crianças faziam alvoroço, brincando, correndo. As meninas dançavam e os meninos imitavam tocar em tambores imaginários, repetindo as mesmas passadas dos reais tocadores.

Os *Tambores* seguiram seu percurso bairro-centro, rumo à *Avenida 18 de Julio*. Cruzavam avenidas de tráfego intenso onde ônibus municipais passavam em alta velocidade. A cada esquina os *Tambores* tinham uma decisão a tomar: ou esperavam os carros passarem para atravessar a rua ou aligeravam o passo para não serem atropelados por eles. Quando terminavam de atravessar o ritmo dos tambores havia desencontrado-se, uns conseguiam manter o ritmo mas outros "baixavam" ou "subiam", provocando um desacerto rítmico total entre o grupo. Assim, atravessaram três ou quatro ruas e tiveram que parar de tocar para reajustar a batida dos tambores. Isso jamais acontecia em Ansina. Lá os Tambores eram soberanos: carros, ônibus de linha ou pedestres paravam para que eles passassem. A menor movimentação do tráfego em Palermo exigia menor cuidado da corda mas não explicava esta diferença. Aqui não estávamos em um território de tambores e, portanto, os Tambores não eram respeitados. Nenhum ônibus reduziu a velocidade ao vê-los, ao contrário, esta era uma atitude da corda. Isto provocava uma variação violenta na ritmicidade dos tambores. Outro fator provocador deste sobe e desce no ritmo era a constante troca de *tambores*. Outra diferença com Ansina, que possuía eventuais trocas mas, sempre eventuais.

A metade do percurso era, justamente, a esquina com a *Avenida 18 de Julio*, artéria central da cidade. Pararam para descansar por meia hora ou quarenta minutos. Tomaram cervejas, alguns vinho, comeram *tortas fritas* ou outros quitutes populares vendidos nos *quioscos* da esquina. Muita gente por ali, uma senhora estaria em sua casa e ao escutar os Tambores dizia ter descido à rua, para ver a movimentação. Agregaram-se mais dois *tambores* - que aguardavam a corda naquele local - antes de novamente partirem para retornarem ao bar/sede. Ali estava Adrian, tambor de Ansina. Frequentava eventualmente esta corda, tinha alguns amigos e alunos

e concordava que estes Tambores eram mais rápidos dos que os de Ansina: “*los pianos acá tienen una base distinta*”, explicava ele. No retorno ao bairro, Adrian tocou por duas quadras e logo foi-se embora.

O caminho de volta incluía o desfile em uma quadra da *18 de Julio*. Foi emocionante vê-los ocupar a grande avenida da cidade. Ali sim pararam o trânsito. Os ônibus calmamente esperaram a corda passar - para o deleite dos seus passageiros que tudo viam de suas janelas. Ninguém buzinou nem quis ultrapassá-los. Ali o trânsito, o ritmo urbano/moderno adequava-se à tradição dos Tambores de candombe. A larga avenida de duas mãos teve parte dela ocupada pelo desfile e, sem guardas de trânsito, os carros transitaram lentamente e sem problemas pela contramão.

Como em Ansina, na volta, os dançarinos estavam mais soltos e empolgados e o bailado do candombe aparecia com mais força: como em outras cordas, as mulheres eram a maioria. O olhar também era o código mais forte de comunicação entre os *tambores*, entre eles e o público e entre o público-acompanhante. O som alto dos tambores impossibilitava uma eficaz condição de fala/escuta e os olhares e sinais gestuais mostravam-se muito mais eficazes para estabelecer a comunicação.

O chefe de cordas não comandou os tambores desde a sua saída, passou a liderança para seu irmão, um jovem rapaz que, entre todos, era tido como um exímio percussionista - a ex-solista chamava a atenção: “*escuchá como suena forte el repique dello*”. O *Jefe de cuerdas* sequer esteve junto com a corda, tendo só aparecido no trajeto de volta, quando manteve-se por bom tempo observando-os e apenas nas últimas quadras assumiu a chefia da corda. Mostrava exercer um outro tipo de liderança, muito diferente que a de Gustavo Oviedo nos *Tambores de Ansina*, este um chefe de cordas de fato e de direito líder do grupo.

Quando finalizaram o percurso, os comentários eram de que os Tambores “*sonaram bárbaros*”. Deixei-os no bar/sede, acompanhando um jogo de futebol do Peñarol que passava na TV. Por outras vezes compareci nas saídas desta corda de tambores. Retornei até eles na semana seguinte a esta aqui descrita e surpreendentemente eles utilizaram outro trajeto para desfilar. Se nesta semana fizeram o sentido bairro-centro, na semana seguinte fizeram o trajeto bairro-bairro, ainda menor, com 10 quadras. Adentraram mais ainda no bairro que ocupavam. O trajeto era cheio de curvas e foram parar na mais residencial e afastada das áreas. Explicaram este outro trajeto como uma forma de surpreender os *tambores* que ficavam lá em cima, na avenida *18* esperando a corda para então agregarem-se a ela. Estavam “mal acostumados” e eles queriam que os *tambores* os acompanhassem do início ao fim. A despeito de uma espera (plenamente possível de ter acontecido) do público no trajeto tradicional, a corda decidiu por utilizar outro caminho, como uma provocação aos seus próprios *tambores*.

A tradição dos Tambores de candombe, entre outros valores, está calcada no acontecimento ritual do público esperar nas calçadas, ao longo da porta de suas casas, até a corda passar

e então juntar-se à ela; mais ainda, está alicerçada numa idéia de grupo musical fechado de uma corda sair e voltar com um mesmo número de instrumentos, muito embora possam variar de sujeito participante. A tradição de Ansina comportava a idéia de que o grupo formado na casa de Gustavo partia até a praça (ou metade do trajeto, Salto) para retornar com o mesmo número de tambores e, de preferência, com pouco troca-troca entre *tambores*.

Este percurso bairro-bairro, livrou-os das áreas movimentadas de tráfego próximas à 18 mas não livrou-os dos desacertos rítmicos. A cada curva, a cada esquina que dobravam, desajustavam o ritmo dos tambores. Em uma delas, ao perderem completamente o ritmo do candombe, começaram a rir enquanto um dos *tambores* da primeira fila começou a tocar em ritmo de samba. O chefe de cordas, desta vez presente, também riu da situação embarcando na brincadeira de tocar samba, enquanto terminavam de fazer a curva. Assim que endireitaram-se na rua, pararam e, sob o comando do chefe de cordas, olharam-se seriamente e acertaram o ritmo. Isso seria impensável em Ansina.

Enojados

A circulação de pessoas pela casa de Gustavo era intensa e constante. A partir das quatro da tarde começavam a chegar os amigos mas, os mais íntimos da casa, poderiam chegar muito mais cedo. Alguns iam para lá descansar depois de uma noite de festas, outros ficaram tomando vinho e depois dormiram por ali.

O ritmo noturno da casa afastava os amigos que trabalham durante a semana. José passava as vezes por ali, vinha do trabalho geralmente cansado, conversava um pouco e ia-se para casa: “*arranco a las ocho de la mañana*”. Alguns frequentadores, embora nunca rechaçados, “*rompían los huevos*” dos mais chegados à casa. Certa noite falavam de um componente. Lembravam da noite que o encontraram num bar, ele estava na mesa ao lado, tomando cervejas, sem oferecer “aos de Ansina”. Depois daquela noite havia passado pela casa, queria levá-los de carro para *La Dominguera* mas os encontrou *enojados*. Palo dizia: “*dijo que nos llevaba y nos traía de la Dominguera ... tenía un litro de vino y tenía cigarros ... no fuimos ... si no teníamos plata! ... ni le manguee un vino ... se quedó ahí un poco y se fue*”. Mabel concordava: “*para que vas salir si no tenés ni para el arranque? ... no tenés ni para tomar un vino!*”. Ela também não gostava da forma como o rapaz comportava-se: chegava lá conversava com todos mas tomava sua cerveja sozinho. Ela descrevia a cena que eu já havia reparado: “*no lo viste? Cuando compra una botella de cerveza la pone entre las piernas ... o adentro de la jaqueta ...viene acá, habla ... todo bien ... pero lo que importa es la acción ... así me enseñaron ... y él no comparte lo que toma*”. Estavam *enojados*, agastados, aborrecidos, até mesmo brabos. Tal assunto fazia Gustavo lembrar de outro componente frequentador da casa:

- *me enojo solo con escuchar su nombre*

A irmã completava:

- *Solo sale de casa cuando está sin un mango*
 - *viene acá y quiere cantar ... ah! Querés cantar? Entonces vamos para tu casa ... no le digo mas nada querés cantar? Vamonos para tu casa! ... sabes cuantas denuncias yo ya recibí por el barullo?*

Na casa quem chegava contribuía de alguma forma, com cigarros, *para la comida*, para *tomar algo*. Quando as pessoas “se esqueciam” disso surgiam pequenos conflitos no relacionamento. Gustavo lembrava o dia em que havia começado a cozinhar para ele, Palo e Miguel mas, quando foram almoçar compartilharam, com eles, doze pessoas. Também não gostavam de ser censurados por estarem tomando: Certa feita, conta um deles, foi convidado para “*un asado*” na casa de uma sobrinha. Ela os recebeu com uma dose de whisky. Não mais. A segunda dose teve que ser requisitada. A expressão do desejo de tomar uma terceira foi abortada antes de ter sido concretizada: quando terminaram a segunda dose, a sobrinha falou:

- *ahora yá está ... no tomen más*

O narrador da história elevava o tom de voz para mostrar sua indignação:

- *como podes decir eso a un invitado?... la botella estaba llena!*

- *ella és mala* [má], *és mala* - completava um amigo, solidariamente, em uma das cadeiras na calçada .

Estar con su gente

Continuava indo *allá abajo*. Era uma sexta-feira, final de outubro. Da esquina já via alguns meninos da *sub-20* e adultos em frente à casa.

Ao me aproximar percebi o clima de excitação. Não havia cadeiras na calçada e o *microondas* não estava na rua. Neste dia não havia assado, apenas a sobremesa, “*hay postre*” diziam eles.

Reencontrei o *pedreiro*. Estava contente e logo dizia o motivo: ia voltar a viver em Montevideo. Após quatro anos morando no interior estava retornando à cidade. Vinha sozinho já que, confidenciava, estava separado de fato da mulher embora ainda morassem juntos.

Sua alegria era contagiante, repetia inúmeras vezes: “*estoy com mi gente*”. Abraçava



fortemente todos os amigos que chegavam. Ao ver que o estava observando veio me falar, novamente, da sua alegria de estar *allá abajo*, de estar ali com seus amigos dando-me um forte abraço. Dizia-me que eu também era *su gente*. Surpreendida, contestava que era apenas uma conhecida, que não possuía o mesmo grau de pertencimento ao grupo, ao que ele, enfaticamente, negava-se a concordar. Eu pensava no *stranger* de Simmel (1983) e na condição de pertencer a um grupo desdobrando-se no sentido social de “ser do grupo” e no sentido espacial de “estar no grupo”.

Para o pedreiro, entretanto, eu também tornara-se *su gente*, e explicava-me: “*te ganaste un lugar porque estás siempre acá con la gente*” e, por isso, já fazia parte do grupo. Estar no grupo, cotidianamente fazia-me ser do grupo. Diferentemente de outros “de fora”, que não compartilhavam o fluxo diário e, por isso, tornavam-se socialmente irrelevantes, a inclusão espacial determinava minha inclusão social no grupo.

Conversávamos de pé, em frente à casa. Ele suspirou fundo, caminhou alguns passos pela calçada, de braços abertos, parecendo voar com asas imagináveis. Ele estava feliz!

As tardes

A casa de Gustavo às tardes era domínio de um grupo bem mais restrito de *chiquilines* e amigos de Palo, Gustavo e Toco. Cedo da tarde Gustavo e Palo geralmente “*estaban acostados*”, já despertos, reclusos em sua intimidade, vendo televisão e recebendo apenas os amigos íntimos em seus quartos.

Em dias de chuva os rapazes se reuniam na sala da frente e passavam as tardes conversando e beliscando alguma coisa. Um amigo “*de otro barrio*” chegava para conversar com os *chiquilines* trazendo um pacote de leite achocolatado que era degustado com biscoites de chocolate comprados no armazém da esquina. Para a compra dos biscoitos, *água salus* ou refrigerantes era feita uma coleta. Conversavam sobre tudo. Músicas novas, bandas locais como *NBA* - formada por pessoas conhecidas da comparsa *Sarabanda/ Tambores de Cordón* -, saídas noturnas para os bares, namoradas, iam passando de um tema a outro de forma que a conversa fluía ininterruptamente. Entre os jovens também estavam *las jodas*, as brincadeiras e pegações de pé envolvendo pessoas presentes ou situações vividas. O ambiente era descontraído mas permeado de olhares atentos por parte de todos, qualquer “deslize” na fala ou comportamento de alguém podia suscitar novas pegações de pé.

Comentavam sobre as novidades entre *la gente de Ansina*. Nico, da *sub-20* havia ido viajar para a praia junto com a irmã e o cunhado. Marito iria para Buenos Aires para visitar uma irmã. Fulano havia sido preso. Sicrano apenas para averiguações. Damian estava agora trabalhando em uma *parrillada*. Ali podia-se saber como estavam “todos”, aqueles da comparsa *Sinfonía de Ansina*, dos *Tambores de Ansina* e os amigos da casa de Gustavo.

Os assuntos tratados eram performatizados. Quando lembravam de um amigo conhecido e sua forma de jogar futebol, Gustavo logo levantava-se da cadeira para imitar sua forma de mover-se no campo de futebol o que logo era confirmado por todos. Quando lembravam de alguém e sua forma de agir quando bêbado, a performance de uma determinada situação era detalhadamente narrada e provocava gargalhadas que confirmavam a imitação feita. Quando debatiam sobre o jogador de futebol Ronaldinho, lembravam sobre seu seguro de vida:

- *Con un seguro deses sabe como él hace?*

O *performer* dobrava-se de dor colocando a mão no joelho:

- *Ah! Mi rodillas ... no puedo ... da-me ...* - o *performer* fazendo sinal com as mãos indicando “dê-me o dinheiro do seguro”.

Um amigo que chegava na casa logo falava do seu recente drama: foi para a sua casa em um bairro afastado de onde estavam e, chegando lá, descobriu que havia esquecido as chaves. Na verdade havia levado as chaves da casa da amante e não aquelas da casa que vivia com sua esposa. Gritou, chamou pela esposa mas não havia ninguém em casa. Voltou então para a parada de ônibus:

- *sabe como me quedé? 45 minutos esperando el omnibus...*

Imitava a si mesmo, caminhando de um lado para o outro na parada de ônibus. Era apenas mais uma história performatizada entre as tantas que já havia visto e ainda iria ver.

Da calçada da casa, via-se chegar os conhecidos. Ao longe, vindo desde o bairro Sur, víamos Pelé, Toco e Marito chegando. O radialista José chamou-nos a atenção:

- *mirá como vienen ... tomaran la cancha ... ves como se abrem?*

Referia-se ao fato de que vinham caminhando pelo meio da rua Isla de Flores, indiferentes aos poucos carros que por ali trafegavam. *Tomaban la cancha*, dominavam a rua. Quando caminhando pelas ruas tranquilas do bairro *Sur* ou *Palermo* sempre agiam assim, fossem os jovens ou os adultos, esparramavam-se pela rua.

Difícilmente Gustavo aparecia publicamente durante as tardes. Os amigos chegados iam diretamente para o seu quarto para cumprimentá-lo, sinalizando que estava acordado, provavelmente assistindo televisão, a qual escutava-se seu som. O anfitrião da casa, então, era Palo. Se alguém chegava, perguntava por ele:

- *Y Gustavo?*

- *incomunicable* - dizia seu filho Toco

- *está con la muchacha?*

- *no, está solo, acostado...*

Os íntimos iam ter com ele, aqueles que não o eram, por ali ficavam, conversando na calçada. A grande maioria gostava de beber bastante: vinho, cerveja ou whisky. Alguns eram conhecidos pelos “*pedos bárbaros*” que tomavam. Contavam histórias de *la gente* que bebia muito ou casos de alguns que outrora haviam sido grandes desportistas mas por causa dos *boliches* y

bares, retiraram-se da carreira do esporte. Tinham “tudo” mas a vida de festas os fizeram perder o que tinham.

Outros nem sempre bebiam mas iam para a casa justamente quando queriam beber porque sabiam que ali ninguém os iria censurar por isso. Um deles, figura amável e simpática, tornava-se chato e inconveniente quando bebia. Punha-se a cantar até que alguém da casa lhe pedisse para parar de “*romper los huevos*”. A tolerância dos que estavam na casa para àqueles que *tomaban demasiado* era muito grande mas para aqueles que tornavam-se *pesados*, inconvenientes, “não sabiam beber”, sofriam gozações ou piadas por isso. Na noite em que se apresentara *Yambo Kenia* no *Teatro de Verano*, estava na casa uma mulher que nunca tinha visto por ali. Ela estava extremamente bêbada e as pessoas da casa compartilhavam a *vereda* com ela que, a cada momento, repetia que iria ver *Yambo Kenia* no teatro. Os da casa lhe diziam que a comparsa iria se apresentar na “*primera hora*” chamando-lhe a atenção para que não perdesse o horário. Ela demorou-se mas decidiu por ir-se, os da casa suspiravam como que dizendo “finalmente”. Comentaram que ela havia chegado há mais de duas horas, já cambaleante mas, salientava Palo, uma das mulheres que estava na roda da calçada havia lhe oferecido um trago. Pronto! Ela resolvera ficar. Palo criticava a mulher que a convidara a beber, o que fez com que eles passassem a mentir sobre o horário da apresentação de *Yambo Kenia*. Já não aguentavam mais a sua presença mas, de forma alguma, lhe mandaram embora.

Histórias sobre “porres” eram contadas e provocavam muitas risadas entre os da casa. Uma dupla de amigos tinha estado na casa desde o dia anterior. Um deles “*rompeu los huevos de todos*”: caiu sobre a *parrilla* esparramando brasas por todos os lados, por pouco não sofrendo queimaduras; logo após, desequilibrando-se quase sentou-se sobre a panela do *guiso* mas fora salvo pelo amigos. Embora tivesse incomodado a todos, pois além de importunar os ainda sóbrios, estes tiveram que atuar em “salvamentos”, estes fatos eram contados de forma a provocar o divertimento dos ouvintes.

Entre os vinhos, o *clarete*²¹, também chamado de *rosado* era o de mais agrado de *la gente*. Vinho tinto ou branco nunca vi pela casa. Na esquina de cima, um *quiosco*, vendia um vinho chamado *abocado*, um rosado mais adocicado, e, durante o dia - quando estava aberto este estabelecimento - preferiam comprar este do que qualquer outro. Outra opção muito comum era o que chamavam de *vino cortado*, o vinho *clarete* misturado, meio a meio, com refrigerante, tipo cola ou limão. Isto tornava o vinho mais doce e “pegava” mais fácil, porque passava a ser consumido como um “refresco”. Nos armazéns, quando pedia-se *clarete* sempre perguntam a mesma coisa: “*puro o cortado?*”. Quando o vinho era ruim, de baixa qualidade “*sólo se puede tomar cortado*”.

Durante as tardes haviam vários armazéns abertos nas redondezas mas depois, quando atravessavam a noite na calçada, conversando e *jodiendo*, a compra do vinho podia tornar-se um problema. Algumas vezes teriam que ir de táxi buscá-lo a 15 quadras, num *quiosco* que ficava

aberto 24 horas. Era feita a coleta e iam comprá-lo, se o dinheiro era pouco algum deles seria indicado para percorrer a pé a distância que os separava do vinho.

A dependência ao álcool, embora não fosse colocada nestes termos, provocava conflitos pessoais. Uma crise de saúde ou um projeto pessoal de mudança de vida podia detonar a abstinência da bebida alcoólica. Alguns conseguiam passar vários meses sem beber para depois serem vencidos e retornarem ao consumo; outros não suportavam mais que quatro ou cinco dias. Mesmo com alto consumo entre eles - o que aumentava a agressividade verbal e algumas vezes provocava *jodas pesadas* - a beberagem por si só não provocava rupturas de relacionamento entre eles, ao contrário, divertiam-se com os "*pedos bárbaros*" dos outros.

Depois de mais de dois meses "desaparecido", um amigo da casa retornou certa tarde. Contava que passara por problemas de saúde, um problema cardíaco:

- *no puedo tomar ni comer algunas cosas sino me muero.*

Naquela tarde nada bebeu, embora todos na calçada estivessem tomando vinho. Ele, a partir desse dia, demorou muito para voltar na casa. Talvez quatro ou cinco meses, depois voltei a reencontrá-lo. Havia voltado a beber e frequentar a casa.

O vinho, muito desejado, era objeto para brincadeiras entre o grupo, como não poderia deixar de ser, *la joda* está presente acerca deste assunto. Um deles, por exemplo, após tomar um largo gole do vinho diretamente na garrafa plástica, a ficou olhando um instante para dizer:

- *que bueno está este vino ... y además es sano!*

Quando o vinho acabava, podiam *manguear* diretamente, sem rodeios ou de forma espirituosa. Numa daquelas tardes, Palo olhou para a mesa ao lado da minha cadeira e perguntou-me.

- *Tenés vino, Lili?* – Obviamente via que a garrafa em cima da mesa estava vazia

- *No, no hay más, se acabó ...*

Sinalizando com a cabeça apontou o armazém da esquina de cima para dizer:

- *Allá arriba hay más ...*

Obviamente eu sabia disso. Foi uma forma espirituosa de *manguear* o vinho.

Dias de chuva

A casa de Gustavo estava minada por cima e por baixo. A *azotea* - as lajes de cobertura das casas que são usadas como terraços - sem reparos e manutenção, sofria infiltração das águas da chuva e formava imensas goteiras na casa. Na sala da frente a laje já havia cedido. O piso de madeira estava em vários pontos apodrecido ou destruído. Quando chovia a água acumulava dentro da casa e era retirada com rodo, escoada para a calçada. A situação dos esgotos também era péssima, os canos estavam entupidos e o sistema de escoamento interno da casa estava inutilizado.

Era principalmente nos dias de chuva que as pessoas que frequentavam a casa falavam sobre os reparos que ela necessitava. A casa, alagada pelas inúmeras goteiras, explicitava a imagem do descaso à sua preservação e sua desintegração estrutural. Esta imagem de decadência, por vezes era estendida para a comparsa *Sinfonia de Ansina*, seus donos e sua situação atual.

Durante o período de carnaval as chuvas foram esparsas em Montevideo mas, a partir de abril, vieram de forma intensa. Numa sexta-feira começou a chover ao meio-dia e só foi parar no domingo à tarde e eu descobria minha nova casa. Não podia acreditar! Meu quarto tinha uma imensa goteira junto à tubulação elétrica do teto. Um curto circuito alertou-me. Após 24 horas de chuva intensa, as placas decorativas de gesso do teto de meu quarto começaram a cair o que me fez abandoná-lo temporariamente e alojar-me em outra peça vazia da casa, esta sem goteiras.

Outro problema para as casas uruguaias sem manutenção eram as *claraboyas* no teto - os telhados envidraçados que permitiam a entrada de luz e, se abertas, ventilação - um elemento arquitetônico típico das escuras casas uruguaias sem janelas laterais. Tais *claraboyas* necessitavam de manutenção constante. Na casa em que eu morava, na sala e corredor, a água que vinha das goteiras e *claraboyas* sem reparo alagavam-na totalmente. Em frente ao banheiro a água escorria pela parede e a cada hora tinha que ser retirada com rodo.

Domingo quando retornei à casa de Gustavo, os encontrei retirando a água de dentro da casa. Eles estavam fazendo o que eu tinha feito durante dois dias, retirar água da chuva, espalhar baldes para conter as goteiras, olhar para o teto e perguntar-se se ele não iria cair. Mas, ao contrário deles, a casa em que morava era de uma menina com posses, dona de um bar, com formação escolar avançada que vivia confortavelmente usufruindo das facilidades da vida moderna como tele-entregas para as refeições ou viagens para os EUA. Era uma das casas da sua família desde o início do século e, há anos sem reparos na *azotea* e *claraboyas*, esta entrada de inverno anunciava-se problemática. E assim foi: aprendi o local das goteiras e sempre tinha algum balde para emergências, aprendi a colocar os sapatos para atravessar a água em frente ao banheiro, me acostumei a retirar a água e adquiri técnica para fazê-la. Fiquei sem luz no teto mas instalei uma na mesa. Nunca entendi, entretanto, porque a dona da casa não a consertava se me parecia ter posses para isso.

La casa de los abuelos

Depois da chuva vinha a limpeza na casa de Gustavo, a água expelida formava ondas no corredor de entrada e escorria pela calçada abaixo. Os amigos da casa esperavam na calçada enquanto Gustavo terminava a limpeza. Reclamavam que após a saída de Pedro ficaram sem rádio na casa. Alguém sugeriu que conseguissem um rádio enquanto outro completava: *“hasta que lo vendan”*.

Por ali estavam alguns *chiquilines de la sub-20*, Gonzalo, Miguel, Mabel, “os de sempre”.

Eu queria gravar uma entrevista com os meninos e na impossibilidade de usarmos a sala da frente, ainda encharcada pela chuva, fomos para o quarto do meio, onde viveu Pedro e depois seria ocupado por Palo quando retornou a morar na casa. Gonzalo falava dos reparos que necessitava e chamava a atenção para a beleza da pintura original da parede, já quase destruída.

Como amigo da casa, colega de escola de Palo, ele conhecia bem a família Oviedo. Como que transportado no tempo ele contava sobre a casa no tempo dos *abuelos*, os pais de Gustavo e Palo, avós de Toco, Yamila e Serrana. Ele guiava-me pela casa. Fomos para a copa, no meio da casa, o lado escuro da casa. Apontava para o teto, localizando a posição da antiga *claraboya* que hoje estava recoberta com telhado fechado que cortava a luz e fazia do espaço uma escuridão: “*acá ... de la claraboya se colgaban plantas ... era divino*”. Ao que Damian, um *chiquilín* de seus 19 anos completava: “*si, era lindo ... yo venía acá cuando era chico la mesa del comedor estaba acá*”, apontava ele para o centro da sala vazia. “*La casa era un lujo, un brillo*”, lembravam concordando. A limpeza da casa era constante, comandada pela *abuela*: “*eso Palo lo sacó de la madre ... no ves las discusiones sobre limpiar la casa?*”. Passaram a localizar os móveis - já inexistentes - na casa. Rememoravam o quarto dos *abuelos* discutindo a exata localização da cama. Chamavam a atenção para a beleza de um único criado-mudo que restava, empoeirado em um canto do quarto do meio; já não existiam mais o guarda-roupa, a cama e tudo o mais que comporiam a casa nos tempos passados. “*Ves el mueble en la sala de adelante? ... ese grande en la pared? ... siempre estuvo ahí ... ahí mismo donde está hoy ... en el mismo lugar*”. O quarto da frente era do matrimônio de Gustavo e sua esposa, o do meio dos *abuelos* e o quarto dos fundos dos três filhos pequenos. Naquela época a mãe de Gustavo comandava a casa com rigor e disciplina; ali “não entrava qualquer um”, poucos amigos tinham a entrada liberada a qualquer hora. O entra e sai de amigos na casa não existia naquela época; tudo acontecia na casa de Palo, duas casas acima, onde ele alugava um apartamento nos fundos. Os *abuelos* faleceram nos primeiros anos da década de 90. No imenso móvel da sala da frente, deixando-se ver por uma fresta de uma gaveta que se abria, uma guia telefônico de 1990/1. Parecia ter estado 10 anos intocado. Marcas do tempo; outros tempos.

Enquanto eles mostravam a casa através das lembranças do que fora um dia, chegaram os restantes *chiquilines* para que então pudessemos começar a entrevista. Estavam empolgados com a situação: “*claro que la sub-20 tiene una historia*”, diziam eles preparando-se para contá-la. A conversa foi gravada em meio a batidas esparsas de tambor. Alguns pediam silêncio para não atrapalhar a gravação ou a concentração na conversa mas não eram atendidos. Paravam por breves momentos mas logo, quase que automaticamente, as mãos voltavam a golpear criando ritmos. Quando terminamos a gravação aí sim eles decidiram tocar um candombe mas logo fomos interrompidos pelo dono da casa: Gustavo não queria tambores em plena segunda-feira, os vizinhos iriam reclamar.

Uma noite *en la vereda*

Quando o clima favorecia - pouco frio e sem chuva - *la gente* na casa seguia *en la vereda*, assando carnes no *microondas* e tomando vinho. Em uma noite assim estavam quando cheguei. Logo *me manguearon* para comprar *la morcilla* e incrementar o assado que faziam. Um amigo da casa já havia ido às compras trazendo uma garrafa de whisky, duas garrafas plásticas de um litro e meio de clarete, uma garrafa de Nix Cola e uma carteira de cigarros.

Gustavo e sua namorada estavam dentro da casa, na calçada *los mayores* e os *chiquilines* de sempre. Gustavo mostrava-se irrequieto e por várias vezes aparecia na roda de conversa para dizer alguma coisa e logo voltar para dentro. A mim me respondeu estupidamente duas ou três vezes até que Gonzalo interferiu, chamou-lhe a atenção que eu os tratava com respeito, tinha feito "*fotos lindas ... retrataste el alma de esa gente que es mi gente*". Durante sua pequena fala todos se calaram e sentia mil olhos me observando. Gustavo veio a mim e sem dizer nada deu-me um beijo no rosto para depois ir-se enquanto Gonzalo começava a falar do *toque de piano de Gustavo*, valorizando-o enquanto um dos "*tres mejores tambores de Montevideo*".

O grupo da calçada dividiu-se. Alguns foram para a sala da frente tocar tambor. Pelé e Gonzalo cantavam enquanto Pelé, Marcelo, Damian, Marito, Toco e Miguel revezavam-se tocando os três tambores. Gustavo retornava para dizer algo a uns dos *chiquilines*: "*tu primo estuvo hoy acá ... no lo quiero ver más ... lo quiero a cien metros de acá*", dizia exaltado. O tal "primo" teria entrado na casa enquanto os donos estavam recolhidos em seus quartos e, aproveitando-se da tranquilidade, teria "*le sacado algo*". Falavam sobre isso em minha presença mas não pareciam se importar, sabiam que pouco estava compreendendo. Primeiro porque não disseram de quem se tratava, "o primo" não foi nominado, depois porque falavam usando lunfardos e não conseguia entender o que havia sumido - dinheiro, roupas? - e se a tentativa tinha sido bem sucedida ou não.

Depois de mais de duas horas na casa, ora escutando os tambores na sala da frente, ora conversando com as pessoas na calçada, Palo perguntou-me:

- *querés una silla, Lili?*
- *Si, como no ... muy amable...*

Ele retornava de dentro da casa com uma cadeira:

- *donde querés que la ponga?*
- *Acá, al lado tuyo asi podemos charlar..... que estás tomando, Palo?*

Ele me apontava a garrafa plástica vazia:

- *nada ...*
- *clarete frio? Voy a buscar...*

Já descendo a rua lhe gritei:

- *ojo! Conquisté mi silla, guardala para mi...*

- *si mi amor ... si la agarran te traigo otra o te doi la mía ...*

Assim, retornei para a calçada e sentei-me ao seu lado. Ele buscou assunto: “*Que hiciste el viernes?*”, “*donde fuiste?*”, “*Com quien fuiste?*”, “*Y de noche que hiciste?*” Entrei na brincadeira e fui respondendo suas perguntas incisivas. Não respondi sobre sábado a noite e segui falando sobre o dia de domingo. Ele percebeu:

- *Tá de viva? Y el sábado a la noche? Que hiciste? Me estás engañando con otro?*

Logo chegaram mais mulheres, uma bailarina e uma solista, amigas da casa. Passavam por ali enquanto davam um giro pelo bairro. Uma não queria ficar mas a outra, conversando alegremente com os da casa, tentava dissuadir a amiga de ir embora. Comentavam sobre outra noite, quando todos já estavam recolhidos e escutaram um golpear na porta. Foram atender, era a bailarina Pila, chegava do trabalho e passava por ali para lhes deixar uma carteira de cigarro. Os *chiquilines*, reunidos na calçada em frente, comentavam a noite anterior. Um grupo de rapazes de Ansina haviam ido ao *Interbailable*. Um deles dizia:

- *sabés quien estaba allá?*

- *no quien?*

- *la mina esa ... la prima de la morena [dava pistas sem dizer o nome] ... casi no la reconocí ... sabés como estaba? Tremenda mina ...estaba con una ropa deportiva violeta clarita con lápiz de lábio del mismo color ... ah! Estaba linda.... Divina!*

Os amigos escutavam sua descrição entusiasmada da garota. Foi um deles quem disse:

- *sabés porque estaba linda? Porque tiene su macho que le da esa ropa linda no seas gil [otário]....*

Mais que nada as conversas na calçada tratavam de assuntos passados ou presentes, dificilmente falavam de coisas que ainda não haviam acontecido ou estavam por acontecer. O tempo *allá abajo*, era um tempo presente ou passado, dificilmente discutia-se um tempo futuro. Quando cruzava as fronteiras para outros espaços sociais isto tornava-se extremamente claro: o tempo futuro, projetado, esperado, previsto, encontrava-se com muito mais força nestes outros espaços.

Estar de vivo

Em uma *salida de los tambores de Ansina* caminhava pela calçada acompanhando-os. Ao meu lado as pessoas conhecidas da casa. Por uma fração de segundos vi algo branco no chão. O *chiquilín* à minha esquerda imediatamente foi em sua direção mas o *veterano*, à minha direita, foi mais rápido e com um só golpe de mão agarrou a carteira de cigarros perdida há pouco segundos atrás. O veterano serviu-se de um cigarro e, imediatamente, ofereceu a todos ao seu redor de forma tranquila e cortês, não sem antes uma orgulhosa troca de olhar com o *chiquilín* perdedor da disputa.

Estar de vivo era ser esperto mas uma esperteza que era descoberta, portanto possuía uma crítica ou elogio subliminar quando se dizia isso a alguém. Era a esperteza por estar atento às oportunidades inusitadas que apareciam.

Assim foi também a atitude de um *tambor* durante os preparativos para uma *salida* de Ansina. Não havia vinho e ele dirigiu-se para um conhecido que chegava na casa para assistir-acompanhar os *Tambores*:

- *Y? El vino?*

O rapaz, intimidado com a solicitação direta, não teve outra alternativa senão dar a ele os *20 pesos* para a compra do vinho. O *tambor* dirigiu-se para a calçada onde havia uma garrafa plástica com um restinho de vinho, era o envase necessário para comprá-lo no armazém da esquina. Justamente quando estava para tomá-la nas mãos chegou outro conhecido que há tempos não frequentava o local. Ao ver o *tambor* aproximando-se, foi em sua direção euforicamente para cumprimentá-lo. Ao fazer isso e sem olhar para o chão - erro grave no estar na casa-calçada, os que dominam este espaço possuem a consciência que no chão estão as garrafas, eventuais copos e os cigarros -, deu um pontapé na garrafa derramando o restinho de vinho. O *tambor* imediatamente lhe disse:

- *Eh! que pasa? Así llegás? Tirando todo? Dale ... andá a buscar un vino para nosotros...*- enquanto entregava-lhe a garrafa, guardava os 20 pesos no bolso

O recém-chegado não titubeou, tomou a garrafa nas mãos e foi-se para o armazém.

O *tambor* “*estaba de vivo*”.

Ser homem

Já havia escutado entre os conhecidos da casa sobre um fato ocorrido na noite anterior, quando saíram para “tomar” em alguns bares da cidade. Haviam estado em um bar afastado, um “boteco”, muitas vezes frequentado e apreciado por eles. Embora sempre reclamassem do tal lugar, uma espécie de terra de ninguém onde qualquer coisa poderia acontecer, gostavam de frequentá-lo pois ali sempre encontravam pessoas conhecidas, amigos e gente de outros bairros que para ali também iam para desfrutar momentos de reencontro.

Pois na tal noite anterior, um dos *chiquelines* de Ansina havia se desentendido com um outro homem, um desconhecido que ali estava já bastante *borracho*. Ele havia provocado o *chiquelin*, teria lhe dito coisas que não deviam ser ditas a um homem. O *chiquelin* irritou-se, incomodou-se, mas nada fez.

No dia posterior, na casa, este tema era motivo de discussão. Os adultos criticavam o rapaz: ele deveria ter tomado uma atitude. Em meio à tarde, retornaram a este assunto por diversas vezes. Quando chegou um amigo do *chiquelin*, um rapaz da mesma idade que ele, todos já falavam de outros assuntos. Mas o amigo, ao chegar na casa foi diretamente falar com o

chiquelin, em frente a todos, inclusive ao pai do garoto que ali estava. Mesmo não tendo estado no local havia sabido da história passada. Sem rodeios lhe chamou a atenção: quando outro homem lhe molestasse, primeiro tinha bater para depois perguntar qual era o problema. O *chiquelin* escutava e os adultos, familiares ou não do garoto, deixaram-no falar sem interferir. O recém-chegado ensinou-lhes alguns golpes que poderia ter aplicado no agressor verbal reiterando a necessidade de “*ser hombre*” e não permitir o atrevimento de outros homens sobre ele. Para além de uma orientação familiar, a construção da identidade masculina mostrava-se, explicitamente, social. Era uma conversa de homens, e um amigo do agredido, mesmo não sendo um familiar - ou melhor, chamando-lhe a atenção em frente a um familiar - tinha autoridade para ensiná-lo a “*ser hombre*”.

Sinfonía de Ansina prepara-se para o carnaval seguinte

Conheci a *Comparsa Mi Morena* através de Lucía, ela havia sido corista de Sinfonía de Ansina em 1999, solista de Sarabanda no carnaval de 2000 e, no segundo semestre deste ano já estava engajada com *Mi Morena*, preparando o carnaval de 2001. Pela primeira vez esta comparsa estaria competindo no *Teatro de Verano* e, em setembro/outubro de 2000 já estavam trabalhando para isso, já tinham um diretor musical que estava fazendo as canções e selecionando os participantes para o coro de vozes.

Sinfonía, enquanto isso, passava por um processo de debate; discutiam se iriam competir no *Teatro de Verano* ou não. Nas conversas noturnas, nas *salidas de tambor*, falavam sobre a questão da organização de *Sinfonía de Ansina* para 2001, muitos reiteravam:

- *falta prolijidad ... no son responsables...*
- *pero acá es así ... es así...*- ponderava outro
- *tienen que volver al barrio ... como Sinfonía solo hay Sinfonía...*
- *que barrio? Yambo Kenia se vende como primero lugar del carnaval pasado y esta ahí, muy bien ... que barrio? ... la cosa tiene que ser profesional ... empresarial, como en Brasil ... es por ahí la cosa acá no tenemos 200 dólares para hacer la cenografía!*

A tensão da decisão em competir no *Teatro de Verano* ou não, passava pela questão econômica: “*hay de tener plata ... sponsors [publicidade], se tiene que vender la comparsa*”. Para Palo e Gustavo, os argumentos contrários a esse - que afirmavam que *Sinfonía de Ansina* deveria competir mesmo sem dinheiro, apoiada na união do grupo - eram dignos de ironia. Gustavo dizia: “*para pasar verguenza? ... No!*”. Vergonha frente aos outros, os de fora, os espectadores que tinham a visão comparativa de todas as comparsas concorrentes e, vergonha frente aos seus, os de dentro do bairro, que se viam representados precariamente nos últimos carnavais. Em outubro de 2000, pela primeira vez escutei uma conversa sobre a participação de *Sinfonía* na competição do *Teatro de Verano*. Gustavo dizia:

- *se lograr sponsors la comparsa sale pero sin plata no sale ... para que? para pasar verguenza?*

... entonces voy a ser mercenario e llevo mi cuerda para otra comparsa ... cualquier comparsa que me contrate...voy a hacer plata...

Mas, a decisão mostrava-se difícil para os *dueños*. Em novembro, após uma *salida de tambores*, as bailarinas de *Sinfonía* em 2000, pressionaram Gustavo:

- *Y? Como vá a ser? Mirá que las fiestas estan llegando...*

Para os componentes, participar de uma comparsa significava ganhar dinheiro: com os tablados, com as apresentações no teatro e desfiles de rua. A comparsa, ao ingressar nas competições, recebia da sua Associação, a DAECPU, uma ajuda de custo inicial. que iria ser repartida entre os componentes já contratados pela comparsa. Era o dinheiro para as suas festas de fim-de-ano, era o sinal que em janeiro e fevereiro estariam trabalhando com a comparsa e faturando por isso. Gustavo, Palo, Miguel, Sérgio e aqueles mais próximos ao grupo de Ansina, tinham consciência que não competir no Teatro era deixar *la gente de Ansina* sem trabalho.

Terminada a *salida de tambores* e após o assédio dos componentes que lhe perguntavam se a comparsa iria *salir*, Gustavo mostrou-se sério e preocupado, dizendo apenas uma frase antes de entrar na casa e sair de cena:

- *és mi gente, la gente del barrio ... estoy faltando con mi gente, ellos esperan de mi...*

Sinfonía de Ansina em 2001 não participou da competição no *Teatro de Verano*. Participou, entretanto, do *Desfile de Llamadas*, na categoria B “*Agrupaciones fuera de concurso*”, conquistando, a 7ª colocação. Esta decisão de só participar das *llamadas* foi aceita com agrado por aqueles mais próximos aos organizadores da comparsa. Receberam-na como uma atitude estratégica, a comparsa teria tempo para reestruturar-se econômica e administrativamente; seria um tempo de reestruturação. Para muitos, o que realmente importava era o *desfile de llamadas* e, portanto, interessava a reunião *de la gente del barrio* neste evento. Outros, entretanto, não se conformaram com a retirada de *Sinfonía* nas competições do teatro, este era um sinal da decadência da comparsa. Para estes, *Sinfonía de Ansina* teria que passar por urgentes e radicais mudanças: “*necesitan un cambio de cabeza en Sinfonía ... una cabeza que una a todos ... ellos se reunen para tomar, mirá que yo también ... quien nos tira abajo somos nosotros ... son cosas que te duelen, te duelen ... és la nuestra comparsa, hacemos porque nos gusta, és la comparsa del barrio.*”

PARTE III

CONSTRUINDO SENTIDOS

Os sujeitos formadores/participantes da cultura do candombe uruguaio, em especial os *candomberos de Ansina*, conformam um grupo marcadamente étnico¹²¹ que aponta para valores e normas reguladoras de cooperação barrial cuja unidade é de ordem ritual, estética, ética e política, no sentido da sua consciência negra. A tradição de Ansina, nos *Tambores* e em comparsas, está enraizada no *barrio Ansina*, que renomina o bairro Palermo destacando-o enquanto um bairro próprio. A linhagem candombera “de Ansina” caracteriza-se por um “certo toque de

¹²¹ Compreendo os conceitos de grupo étnico e identificação étnica valendo-me dos estudos de Barth (1976) e de Roberto Cardoso de Oliveira (1976). Grupos étnicos, nestes termos, são um “tipo de organização social” e a identidade étnica construída de forma essencialmente contrastiva. Pertencer a um grupo étnico, para Barth, exige a auto-atribuição ou a atribuição dos outros a esta identidade; ao se valerem de uma identidade étnica para classificarem a si próprios e os outros, constituem-se enquanto grupos étnicos. A identidade social desta forma é dimensionada na dinâmica das trocas sociais estetizadas em formas de classificação que organizam as inter-relações de indivíduos e grupos. Contemporaneamente, têm-se considerado a questão étnica incorporando a discussão de transnacionalização e globalização introduzindo conceitos como trans-eticidade. Nesse sentido, Deirde Meintel assinala: “Though one often hears the terms ‘ethnicity’ and ‘ethnic identity’ used interchangeably, it is worth noting here that for our purposes, the latter term refers to subjective dimension of ethnicity, to individual’s sense of belonging to a group that their real or symbolic ancestors belonged to, as well as the sense of uniqueness, unity, history and shared destiny shared with others in the same group (adapted from Isajiw, 1990:35). For us, ethnicity refers to a wider phenomenon that encompasses ethnic identity, but that includes as well the cultural models that mark the group as distinctive; i. e., Barth’s ‘ethnic markers’ (1969), as well as the social networks, institution, organisations, shared activities, economic and political interest that can mobilize an ethnic group. Ethnic identity is often a focus of group ideology, and indeed, collective memory may be fashioned so as to support a particular kind of ethnic identity. However, just as social memory varies from one individual to another, unlike institutionalized collective memory (Connerton, 1989), so ethnic identity is somewhat different for each individual, even within the same ethnic group.” (Meintel, 2000:21)

tambor” diferenciado de candombe e demarca a identidade deste grupo em contraste com outros.

La gente de Ansina transita em vários setores da sociedade e seus processos de identificação não se esgotam em si mesmos. Embora este grupo, em grande maioria, seja constituído por pessoas negras alijadas da sua condição cidadã e pertencentes às classes sociais mais despossuídas, significativos exemplos devem ser considerados: alguns deles se colocam numa posição de intermediários, de mediadores culturais. Tomás Oliveira Chirimini, “de Ansina”, possui uma vasta produção literária, é uma voz negra que articula o local, o comunitário, com a sociedade mais ampla. O Mundo Afro (do qual muita *gente de Ansina* participa), organização não-governamental uruguaia, é uma voz que defende os interesses da coletividade negra e produz culturalmente, através de suas publicações, oficinas, cursos e debates. As pessoas “de Ansina” que participam desta ONG podem ser considerados animadores da cultura do candombe; são professores de tambor, participam de seminários e oficinas, estando em contato com outros pesquisadores de/em comparsas, especificamente, sobre o próprio grupo de Ansina. Vários pesquisadores já investigaram a tradição *candombera* de Ansina- alunos de escolas infantis ou médias, passando por graduandos e profissionais da área da música, ciências sociais, artes visuais, incluindo televisão, cinema, vídeo e fotografia. *La gente de Ansina* não são meros “informantes”, são interlocutores da sua cultura e estão conscientes do aspecto político envolvido no encontro com o Outro.

A prática de estarem “*siempre jodiendo*”, zombando, acaba por estigmatizar o grupo de *allá abajo*. Vozes discordantes chamam a atenção sobre isso: não são todos iguais, não pensam ou fazem as mesmas coisas. Ser afrouruguaio perpassa o mundo cotidiano das pessoas de *allá abajo*, os estigmas que os atingem são verbalizados e denunciados mas, diferentemente do Mundo Afro (ou outras coletividades negras) que tratam a questão da consciência étnica de forma séria, *la gente* não se engaja na militância política, sua forma política de discutirem estas questões é através de *la joda* - as zombarias - e do riso que subverte e ridiculariza os que estão no poder. Tal posicionamento, assinala uma diferente maneira de pensar a negritude e *la gente* é criticada por isso - “*los negros de allá abajo estan siempre jodiendo*” - não apenas pelo Outro que não pertence aos segmentos negros mas também por parte dos próprios afrouruguaio que vêm nestes comportamentos a reiteração das imagens negativas sobre o negro. *La gente* - no sentido amplo, pois no grupo encontram-se sujeitos engajados com a causa militante - orienta-se por outra via que não a militância, apontando diferenciações internas dentro do próprio grupo étnico.

A exigência de escapar de qualquer tentativa de homogeneização do grupo, implica em reconhecer que são *gente de Ansina* pessoas que não vivenciaram em sua infância a cultura do candombe no *barrio Ansina*; significativamente em menor número, alguns que se identificam com o grupo, filiaram-se a ele, posteriormente, a partir de um projeto individual de pertencer a este mundo. A noção de “campo de possibilidades” próprio às sociedades complexas modernas pode ser apropriada para se pensar sobre as atividades do mundo do candombe, na sociedade

mais ampla, contemporaneamente. Músicos e percussionistas oriundos de Ansina transitam pelos meios de comunicação local, abrindo a possibilidade de projetos individuais, por outros domínios culturais, migram para outros países, seguem trajetórias internacionais, construindo carreira e biografia, noções perfeitamente ajustadas à sociedade ocidental moderna (Gilberto Velho) transformando-se em representantes do candombe uruguaio no mundo. O mundo do candombe¹²², percebido pela sociedade mais ampla como comunitário, fechado e contido por discriminações e menosprezos contém, entretanto, trajetórias individuais diferenciadas e é afetado por valores heterogêneos e uma certa mobilidade material e simbólica.

De forma geral, os sujeitos do grupo circulam no meio artístico e cultural uruguaio, portanto, à noção de identidade *gente de Ansina*, interessa considerar a de “identificação” como um conceito que possa dar conta do processo de identidade contextualizado; a identidade deixando seu lugar fixo e monolítico e passando a ser analisada como um processo de identificações sucessivas onde a noção de contexto recupera o espaço central (Homi Bhabha, 2001). O sujeito para se constituir não prescinde das definições sempre ilusórias de si mesmo: Paul Ricoeur ao distinguir “identidade-mesmidade” e “identidade-ipseidade” encontra a primeira respondendo a questão “que”, afirmando a permanência e a continuidade dos objetos; uma identidade enraizada na mesmidade e a segunda correspondendo a questão “quem”, o sujeito da linguagem e da ação, propiciando assim “uma reflexão sobre o tempo da enunciação e sobre o tempo da ação ética e política” (Gagnebin, 1994:95). Neste sentido, Maffesoli (1995) reitera que, contemporaneamente, a noção de identidade até então corrente, esfacela-se; a identidade única (mesmidade) dá lugar a uma série de identificações coletivas.

O território privilegiado de pertencimento do grupo que etnografei intensamente foi a “casa de Gustavo” e a calçada em frente, apropriadas pela *gente* como espaço social de mais forte sociabilidade do grupo. *La gente de Ansina* reunia-se *allá abajo* e a casa de Gustavo apresentava-se como um centro criador e provedor de grande parte das relações simbólicas, sociais e até mesmo econômicas vividas pelo grupo. Outros espaços e percursos são descritos nos deslocamentos cotidianos, mas a calçada



Im. 139

¹²² Ao propor esta expressão (e a de cultura do candombe) não pretendo trazer à tona uma noção essencialista de grupo social ou generalizar um conjunto de traços culturais de forma homogeneizante. Uso-a com o intento de demarcar um grupo específico - aqueles que por afinidade, afetividade ou profissionalismo - filiam-se ao campo expressivo do candombe.

hospeda o grupo e enraíza os eventos de interação efervescente.

Por isso, mais do que observar *la gente*, é enfocando *la gente en la vereda* que esta pesquisa tece sentido da dramática cotidiana que se constrói e, na qual se acomodam seus gestos, suas falas, suas sonoridades e cheiros, ritmados por uma cadência de interações, de trocas e vivências conformando uma paisagem singular de sensibilidade coletiva.

A rede Ansina, configurada a partir de regras de pertencimento, reconhecimento e lealdade, é acionada permanentemente no cotidiano do grupo que recorre a ela para resolver seus problemas financeiros, vivenciais, profissionais, etc. Esta rede tem seu próprio centro de referência: “a casa de Gustavo” ou *allá abajo*, o primeiro termo reúne tanto o espaço interno quanto a frente da casa, sua calçada, o segundo, envolve os espaços circundantes, a quadra, as ruas próximas; é um “pedaço” - uma forma de uso e apropriação do espaço que o torna “ponto de referência para distinguir determinado grupo de freqüentadores como pertencentes a uma rede de relações” (Magnani, 2000:32).



Im. 140

“Lá embaixo”, a rede de relações desenvolve uma sociabilidade mais abrangente que é dada pelos laços familiares e, ao mesmo tempo, “mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade” (idem). A noção de “pedaço” pode ser aproximada da criticada categoria “comunidade”, evocando as relações face a face, as solidariedades, as referências à tradição e ao controle social. A idéia de comunidade, entretanto, tende a evocar uma unidade fechada que acaba circunscrevendo-a e escondendo seu diálogo, enquanto o “pedaço” não pode negar a dinâmica das práticas de e com outras instituições.

A rede Ansina - antes tramada no *barrio Ansina* e, no momento da pesquisa na casa de Gustavo, *allá abajo* - reforça os laços de solidariedade a partir de seu encontro em um lugar da cidade, ou seja, circunscreve uma particular forma de sociabilidade e apropriação do espaço. A força da coletividade dos moradores de Ansina - que de nome de rua passou a denominar um *barrio*, o “certo” seria *Barrio Reus al Sur* - fez da *calle Ansina* uma rua “particular”, um cenário de expressão do candombe que conformava um grupo específico: “os de Ansina”. Na fala “dos de Ansina”, no antigo *barrio* não entrava qualquer um, a rua era fechada e protegida. A idéia de pedaço, sugere José Guilherme Magnani, além de garantir o cumprimento das regras de lealdade entre o grupo, atuam também como proteção: “pessoas de pedaços diferentes, ou alguém em trânsito

por um *pedaço* que não o seu, são muito cautelosas: o conflito, a hostilidade estão sempre latentes, pois todo lugar fora do *pedaço* é aquela parte desconhecida do mapa e, portanto, do perigo” (2000:33). Contemporaneamente, na casa de Gustavo, embora sempre de portas abertas em tom receptivo a todos, logo se é informado que ali “*puede pasar cualquier cosa*”; o alerta define um espaço de pertencimento mas, simultaneamente, sujeito a regras próprias do grupo, nesse sentido perigoso caso ignore-se as regras locais. *Acá es así*, dizem eles.

La gente de Ansina - seja no seu cotidiano (*los negros de allá abajo*), no carnaval (competindo enquanto *Comparsa Sinfonía de Ansina*) ou nas performances candomberas (nas *salidas de tambor*) diferencia-se das demais agremiações ou “pedaços” pelo seu estilo de vida. O confronto entre *established* e *outsiders* trazido por Norbert Elias (2000) - termos relacionais que só fazem sentido um em relação ao outro -, permite pensar a situação “dos de Ansina” em relação aos Outros e às diferentes situações que os envolvem. Em relação aos Tambores de candombe, *los de Ansina* são os “estabelecidos”, aqueles que dominam a arte de fazer e são reconhecidos por isso. Em relação às competições carnavalescas, entretanto, *Sinfonía de Ansina* está fora do esquema vitorioso. No confronto com as outras comparsas - que adotam no trabalho de confecção e execução do carnaval uma organização racional e moderna para construir suas performances - saem em desvantagem. Visto “de dentro”, a partir do mundo do candombe, eles detêm a tradição do saber fazer; visto “de fora”, a partir do olhar comparativo dos apreciadores da festa competitiva, eles são os *outsiders*. O estilo de vida cotidiano de *la gente*, “*allá abajo, tomando y jodiendo*” também entra em conflito e confronta-se com outras formas interacionais de estar no mundo.

A cultura do candombe, na dinâmica das suas diferentes manifestações - nas performances de carnaval das comparsas, nas cordas de tambores durante o ano, nas sociabilidades cotidianas - encontra-se, na atualidade, em processo de franca expansão, movido pelas novas ordens de consumo cultural. Ao caminhar-se pela cidade de Montevideo encontra-se rastros e indícios do candombe: a cidade se faz representar através de suas imagens e, é através delas que se dá a conhecer concretamente. Nos fins-de-semana *Tambores* cruzam as ruas, deslocando-se pelos bairros e a qualquer momento podem ser vistos circulando, compondo recorrentemente a paisagem da cidade. Nas feiras livres, o artesanato com a temática da cultura do candombe vem dominando este mercado: são chaveiros, porta-chaves; imãs de geladeira, toda a sorte de bibelôs, gravuras, cartões e quadros que evocam os Tambores, os personagens (*mama, gramillero, escobero, tambores*), as comparsas, as performances dos desfiles e o *templar* dos tambores. O candombe alcança a visibilidade de símbolo uruguaio, repartindo o espaço com a arquitetura montevidiana e o tango, tradicional emblema platino.

O mundo do candombe, nesta última década, passa a integrar um mercado em desenvolvimento que o constitui como um campo cultural autônomo. Ingressa no mercado artístico/cultural uruguaio acionando um capital simbólico importante no sentido dado por Pierre Bourdieu o que reflete no reconhecimento da negritude de forma positiva - tanto em

termos de auto-reconhecimento quanto nos termos positivos do reconhecimento dos “outros” ao segmento negro uruguaio¹²³. Através dos Tambores e das comparsas delimitam-se os espaços que estabelecem a identidade negra e marcam as diferenças entre “nós” e “eles”. Tal reconhecimento, entretanto, não está livre das pressões de interesses e conflitos; este mundo está atravessado por estigmas e preconceitos.

Estas contradições e ambigüidades, próprias da condição do viver urbano contemporâneo, refletem-se nos mais diversos níveis e formas do viver cotidiano. Sem mergulhar na tendência foucaultiana de analisar este processo sob o prisma da homogeneização, sob o conceito-chave do poder disciplinar, penso no discurso paradoxal do montevideano sobre o seu carnaval expressado ao turista, ao olhar de fora. Por um lado o candombe - enquanto ritmo musical - e as *Comparsas de Negros y Lubolos* - as agremiações que executam o candombe por excelência - são referenciados, para o Outro, como um símbolo verdadeiramente nacional; por outro, os desfiles de rua, principalmente o das *Llamadas*, é visto como um espaço potencialmente perigoso e violento, que deve ser consumido com cuidado uma vez que originado no contexto das “classes perigosas”, discriminação denunciada por Michel Foucault. Dois discursos são levados ao turista: um aponta ser esta a manifestação cultural mais genuinamente uruguaia, outro pede atenção, pois é um espaço perigoso. Um discurso que chama, outro que afasta.

A construção da imagem nacional uruguaia foi construída a partir da estratégia de invisibilidade social de seus segmentos negros. O candombe, que demarca uma fronteira cultural uruguaia secular, passa recentemente - última década do século XX -, através de suas imagens, a constituir-se como emblema da identidade nacional, como patrimônio e memória nacional¹²⁴. A nação uruguaia que, até então, sempre havia escondido essa “ancestralidade desconfortável” (termo trabalhado por Antonio Sérgio Guimarães, 1999), incorpora a cultura afro-uruguaia para compor a imagem da identidade nacional.

A partir de posturas políticas contemporâneas sobre a diversidade



Im. 141

¹²³ A atualidade encerra, para Antonio Sérgio Guimarães (1999), novas formas culturais do movimento negro na América Latina, há uma re-identificação dos negros em termos étnico-culturais. Este ressurgimento étnico se expressa em organizações negras que buscam o anti-racismo.

¹²⁴ Benedict Anderson (1997), ao definir a nação como uma “comunidade imaginada” explicita os mecanismos pelos quais as fidelidades locais podem ser convertidas dentro da lealdade absoluta demandada pelo Estado. Sobre a discussão nações, nacionalismos, identidades nacionais, suas “invenções” e engenharia social nas suas formações, remeto a Eric Hobsbawm (1988;1990) e Ernest Gellner (1993a;1993b). No Brasil, destaco as discussões de Ruben Oliven (1992a), José Murillo de

cultural dos Estados Nacionais, a cultura do candombe conquista seu lugar no panteão de símbolos culturais como sendo um dos fundamentos naturais da identidade nacional: nada é mais uruguaio que as *Comparsas de Negros y Lubolos* e os *Tambores de candombe*, suas performances musicais e cênicas são exclusividades deste país, não encontradas em outras culturas. Ruben Oliven chama a atenção que: “a nação que se quer moderna e liberta da antiga ordem social religiosa e aristocrática é obrigada a lançar mão da tradição para justificar-se. Dessa forma, o culto à tradição, longe de ser anacrônico, está perfeitamente articulado com a modernidade e o progresso.” (1992:21).

Apesar de estranho aos olhos familiarizados com o carnaval brasileiro, o fato é que o Uruguai, através de Montevideo, sua capital e principal centro de povoamento, constrói de forma acelerada uma imagem moderna de cidade turística voltada ao consumo internacional onde um dos atrativos prometidos, contemporaneamente, é o carnaval - o “maior carnaval do mundo” - e, especificamente o carnaval singular das comparsas (visto que o carnaval das Murgas, apesar do forte apelo popular, é encontrado no país vizinho, Argentina). A prefeitura e os órgãos que fomentam o turismo, disponibilizam livretos informativos sobre o país em que o carnaval das comparsas vem aparecendo como o produto mais nacional e tradicional a ser consumido. Aos turistas, o Uruguai oferece “*un país natural*” - com praias tranquilas - e uma capital, com sua arquitetura típica, o tango e o candombe.

Portanto, historicamente não relacionado a uma identidade nacional uruguaia, o carnaval de origem afro acaba por ser apropriado nas negociações de sentido dos tempos contemporâneos do ser Pessoa uruguaia. Inspiro-me aqui nos estudos de Louis Dumont (1992) que, ao tratar a noção de valor na teoria da hierarquia, permite analisar, pela lógica de situação e da dinâmica de níveis, que nesta instância, a referência de pertencimento afrouruguaio é encompassada pelo valor de nação e pertencimento ao país Uruguai. Desta forma, a identidade uruguaia se redimensiona em movimentos descontínuos num processo sistemático de transformação, jogos de polissemia que nutrem identificações sempre em curso. Mudanças que necessariamente nos remetem a pensar as esferas do político e do econômico nas relações da indústria cultural com o carnaval e a empresa turística no Uruguai.

O imaginário turístico é povoado por imagens de festas, lazeres e ludicidade. De mais a mais o acesso ao consumo turístico tem se colocado cada vez mais como uma proposta de direito no projeto emancipatório de uma sociedade, no esforço de acessar o conhecimento da diversidade sem que isto implique numa adesão à tradição de reflexão crítica ou politização. Consiste antes em diagnosticar um grau de liberdade identificada na trajetória da modernidade. Os turistas são “cosmopolitas” (Hannerz, 1999), que aceitam a cultura estrangeira mas não se comprometem com ela. Neste sentido, a democratização dos modos de ser moderno se afina à noção de experimentar a diversidade cultural sem necessariamente proceder a uma conversão cultural. É antes a expectativa de consumo que é almejada no projeto turístico de compartilhar

a espetacularização da cultura, ou como sugere Ulf Hannerz, “os turistas não são participantes: o turismo em grande parte é um esporte de espectadores” (In Featherstone, 1999:256). Aqui adentramos, mesmo que rapidamente, à temática da relação entre cidadania e subjetividade ou da tensão própria à sociedade liberal entre subjetividade individual e sociedade civil (e/ou estatal). Desta forma, a possibilidade de desenvolver um projeto de consumo turístico tanto nos remete a compreender a conquista coletiva de auto-realização das camadas urbanas em geral, quanto visualizá-las como vítimas de estratégias de consumo e portanto de adesão às lógicas da globalização.

O candombe uruguaio - sob a forma de comparsas ou *salidas de tambores* - longe de ser um campo cultural homogêneo, com performances equilibradas entre os concorrentes, mostra-se como um espaço em ebulição onde formas tradicionais de festejar coexistem com transgressões e inovações (algumas já alçadas ao campo da tradição), acrescidas de novas performances, formas modernas de celebrar, que não só falam do carnaval realizado mas, principalmente daqueles que o constituem. Nestor Garcia Canclini chama a atenção que “mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores.” (1998:40).

As *Comparsas de Negros y Lubolos* expressam um gênero¹²⁵ performativo de execução carnavalesca, trazem em comum (nos palcos e nas ruas) “padrões orientativos”, procedimentos interpretativos”, “conjuntos de expectativas” na maneira dos atores usarem a linguagem (e se relacionarem com ela). Ao mesmo tempo que as comparsas mantêm determinados padrões de referência (perspectiva sincrônica - convertendo os “textos” em entidades ordenadas, unificadas e delimitadas), estabelecem sua relação com a dimensão histórica (perspectiva diacrônica - os conteúdos mostram-se, então como entidades fragmentadas, situacionais, heterogêneas e abertas); o gênero comparsas transpõe seus elementos constitutivos e mostra-se aberto para as inovações, as manipulações e outras transformações (Bauman & Briggs, 1996). O gênero está ligado

¹²⁵ Sobre a discussão de gênero (*genres*), sigo a proposta de Bauman & Briggs que, após passar em revista este conceito no campo da antropologia linguística, estudos de folclore e teoria literária, adotam a definição desenvolvida por William Hanks [“Discourse genres in a theory of practice”. *American Ethnologist* 14 (4):668-692] que resulta da síntese das contribuições da etnografia da fala, da poética sociológica de Michael Bakhtin e da teoria da práxis de Pierre Bourdieu. Ei-la: “En un marcado contraste con las concepciones - de índole formalista u otra - en las que el género resulta ser una propiedad estructural de los textos, Hanks lo concibe como un marco orientado hacia la producción y recepción del discurso. Desde la perspectiva de Hanks, ‘La idea de reglas objetivas es reemplazada por la de esquemas y estrategias, lo cual permite considerar el género como un conjunto de elementos nucleares o prototípicos, que los distintos actores usan de manera diversa y que jamás permanecen fijos en una estructura unitaria’ (1987:681) (...) De un modo más específico, Hanks define los géneros como ‘las convenciones e ideales históricamente específicos, de acuerdo con los que los autores [en el sentido bajtiniano de autoría como producción de expresiones] componen y los oyentes reciben el discurso. desde esta perspectiva, los géneros constituyen patrones orientativos, procedimientos interpretativos y conjuntos de expectativas que no son parte de la estructura del discurso, sino de la manera en la que los actores (actors) usan el lenguaje y se relacionan con él’ (1987:670)” (Bauman & Briggs, 1996:87). É importante salientar que os autores usam tal conceito para efetuar distinções entre formas discursivas, concebidas em termos textuais, narrativas orais, produções verbais ou maneiras de falar; no caso, introduzo este conceito para examinar os gêneros performativos de “*los de Ansina*”.

a outros tempos, lugares e pessoas, e sua produção expressa estas conexões históricas e sociais bem como os elementos atuais de expressões particulares¹²⁶.

A discussão nativa sobre as performances da modernidade e suas tensões com as performances da tradição do candombe, exige que se estabeleça a discussão entre tradição, modernidade e moderno e a própria questão da pós-modernidade. Sem reavivar a desgastada oposição tradicional/moderno ou resgatar o residual das performances, importa analisar estas noções como recortes da realidade, categorias escolhidas para falar sobre a cultura do candombe, as comparsas, as cordas de tambores, as pessoas que as constituem, seus espaços e tempos, seu estar no mundo, sua forma de demarcar-se enquanto grupo.

Modernidade e tradição são recortes da realidade e aparecem como um caminho analítico, entre outros que poderiam ser feitos. Os termos escolhidos contrastam com a forma “nativa” de expressar as experiências performáticas que envolvem o candombe na atualidade. *La gente de Ansina* percebe e representa esta tensão como “ontem” e “hoje”, recorrendo a uma forma de fazer amalgamada num tempo que a confirma: antes sempre fizeram de uma determinada forma e dava certo; hoje as coisas mudaram. A experiência da duração (na forma de fazer o carnaval) torna-se um instrumento de referência para o grupo e expressa sua consciência das transformações ocorridas. No que tange esta problemática, importa refletir sobre a relação das noçõesêmicas de tradição e modernidade, no que se refere a estilos diferenciados de fazer a festa carnavalesca. Tais noções cruzam-se dinamicamente mas, podem de forma mais transparente tornarem-se visíveis através das performances de carnaval, dos Tambores, das conversas na calçada e das tensões que envolvem as pessoas “de Ansina”.

As imagens e tradições culturais expressam identidades forjadas historicamente, em um tempo de longa duração (Smith, 1997). A noção de tradição abarca as experiências geracionais que dão um sentido de continuidade (entre o tempo dos grupos sociais e o tempo descontínuo dos indivíduos), de destino comum, no sentido de que os *candomberos* experenciam juntos e possuem uma história coletiva traçada pelas memórias compartilhadas. Nas sociedades tradicionais, o passado - e os símbolos que o representam - é valorizado; o indivíduo é encompassado pela linhagem e a sua memória é a da “unidade englobante” (Velho, 1999), por estar referida no território-mito. O tradicional traria consigo as práticas sociais recorrentes (Hall, 1999), “o persistente, o passado, ainda que atualizado, e o costumeiro” assinala José de Souza

¹²⁶ Neste sentido, Bauman & Briggs assinalam que “el género es esencialmente intertextual. Cuando el discurso está vinculado con un género determinado, el proceso por el cual se produce y recibe resulta siempre mediatizado por la relación con un discurso anterior (...) El proceso de conexión de expresiones particulares con modelos genéricos genera necesariamente una brecha o fisura (*gap*) intertextual. Aunque la creación de este hiato es inevitable, su relativa eliminación o su puesta en relieve produce siempre un importante efecto. Por una parte, los textos conformados en algunos géneros tienden a lograr una transparencia genérica minimizando la distancia existente entre texto y género, lo cual torna el discurso máximamente interpretable a la luz de sus precedentes genéricos. Este acercamiento sustenta modelos conservadores y tradicionalizantes de creación de autoridad textual. Por otra parte, el hecho de maximizar y poner en relieve tales fisuras intertextuales contribuye a destacar las estrategias de construcción de autoridad por medio de exigencias de creatividad individual e innovación, por medio también de la resistencia a estructuras hegemónicas asociadas con géneros establecidos y de otros motivos de distanciamiento con respecto a sus precedentes textuales.” (1996:90-92).

Martins (2000:34).

Entre “os de Ansina”, a representação de uma forma de fazer o candombe e as comparsas - como ensaiar, apresentar-se no teatro, nos desfiles de rua -, como executar uma *salida de tambores* e mesmo interagir no cotidiano, constitui-se enquanto um conhecimento, um saber tradicional. No seu tempo cotidiano, o grupo também expressa uma forma tradicional de interagir na casa: “*acá es así*”, dizem eles. Possuem uma forma recorrente, persistente de estar no mundo, e que os singulariza frente aos Outros. A tradição é uma interpretação que as pessoas fazem dela, o grupo, ao apropriar-se da história, constrói as suas próprias interpretações e elas é que constituem a noção de tradição. A tradição, neste sentido, não é algo recebido do passado, pronto; a noção de tradição vem de dentro do grupo e não *a priori*. Estas práticas corriqueiras, entretanto, estão permanentemente em contato com novas e diferentes formas, outras práticas que demarcam novos campos de possibilidades (Bourdieu). A tensão entre as maneiras tradicionais e modernas de performatizar o carnaval mostra-se plenamente quando “os de Ansina” afirmam que, nos últimos anos, determinadas comparsas “não são mais comparsas”, “escaparam da categoria”, destoam daquilo que entendem ser uma comparsa.

Por sua vez, a discussão sobre a modernidade (sobretudo um tema euro-norteamericano) nos países latino-americanos (Canclini, 1998; Martins, 2000) considera a complexa articulação entre tradições e modernidades, que criam uma América Latina heterogênea onde coexistem diferentes formas lógicas de viver socialmente; um lugar onde “as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar” (Canclini, 1998:27). Seguindo José de Souza Martins compreende-se que a “modernidade é a realidade social e cultural produzida pela consciência da transitoriedade do novo e do atual”. (Martins 2000:19). A modernidade, constituída pelos diferentes ritmos, sociais, culturais, tecnológicos, econômicos, se constitui então em uma noção estratégica de compreensão das contradições, tensões e conflitos culturais pelos quais passa o carnaval das comparsas.

A modernidade, não só se caracteriza pela “mudança rápida” mas “é uma forma altamente reflexiva da vida” (Hall, 1999:14), onde as práticas sociais estão sendo constantemente reavaliadas. No mundo moderno, as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural que são postas em competição. Neste sentido, o que está em jogo não são apenas questões econômicas, mas mesmo étnicas e questões do entretenimento e do turismo. Neste sentido, diferentes autores têm investido em tratar o tema da modernidade problematizando a separação do público e do privado, a despersonalização generalizada, a solidão do indivíduo, o esfacelamento da narrativa (Benjamin) e dos rastros (Ricoeur), a substituição das crenças coletivas por valores individuais e privados, além de transformações estéticas (na produção e na compreensão artística) que acarretam profundas modificações na percepção coletiva e individual¹²⁷.

¹²⁷ O “moderno”, sugere Benjamin (1989), não está definido em sua oposição ao “antigo”, antes, dialoga com o futuro, com o novo.

A modernidade, passa por um complexo de forças e mudanças que vem sendo denominado de “globalização”, ou seja, aqueles processos que rompem as fronteiras nacionais “integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (Hall, 1999:67). O debate antropológico sobre globalização provoca reflexões sobre a revalorização de identidades e saberes locais; as fronteiras tornam-se porosas e por elas cruzam-se múltiplos processos de diásporas¹²⁸. Neste sentido, a revisão empreendida por Kevin Yelvington (2001) acerca das diásporas latino-americanas, alerta para o fato de que ao inseri-las em uma perspectiva pós-colonialista e de globalização/transnacionalização, a antropologia depara-se com um dilema epistemológico e político: ao dessencializar a noção de tradição, ela pode estar tirando um argumento importante para a sobrevivência e estratégias desenvolvidas por estes grupos subalternos e sem poder. O caso de Ansina parece apontar para a essencialização da tradição e do autêntico no modo como concebem a sua estética carnavalesca, por exemplo. Para eles, a tradição não pode ser alterada à revelia, é algo que permanece no tempo. “*Acá és así*” surge como uma estratégia essencialista que reafirma as formas tradicionais de estar no mundo, de fazer o carnaval das comparsas e levar sua corda de tambores. Voltarei a este ponto mais adiante, importa, neste momento, reter o dilema epistemológico trazido por Yelvington (2001:250): ao contrapor-se a uma antropologia tradicional, calcada nas teses das sobrevivências e continuidades da África no Novo Mundo, a antropologia pós-colonial desconstrói o essencialismo da noção de tradição e herança cultural, e assim poderia estar minando o “essencialismo estratégico” dos grupos “sem poder” - como “*los de Ansina*”.

Na mesma linha pós-colonialista, sociólogos como Canclini (1998), José de Souza Martins (2000), Mike Featherstone (1999) e Stuart Hall (1999) recorrem à noção de pós-modernidade para dar conta de uma nova configuração do cultural e do social na contemporaneidade. Nestor Garcia Canclini concebe a pós-modernidade “não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se” (1998:27). Homi Bhabha analisa a existência - neste final de século XX - deste embate cultural produzido performaticamente,

¹²⁸ Refiro-me, em especial, à atualização da discussão etnia-nação desenvolvida pela “Anthropology of the African diaspora” e as teorias pós-colonialistas. A noção de “Atlântico Negro” insurge como produto do pensamento da intelectualidade negra inglesa (Stuart Hall e Paul Gilroy, sobretudo). As interpretações a partir desta noção levam às novas formas assumidas pelas culturas negras internacionais na modernidade e seus fluxos intensos, como mesclam-se com o local e que resultados ela produz. O Atlântico Negro (o espaço atlântico afro-descendente) surge como o espaço transnacional das culturas negras que intensamente trocam e intercambiam experiências a partir das novas tecnologias, viagens culturais ou ligadas à indústria turística. Sobre a “Anthropology of the African diaspora in Latin America and the Caribbean” ver Kevin Yelvington (2001). As teorias do pensamento pós-colonialista (sobretudo os estudos de Edward Said e Homi Bhabha), por sua vez, criticam explicitamente a posição de periferia e subalternidade destinadas pelo Ocidente ao Terceiro Mundo, propondo deslocar o “locus de enunciação, do Primeiro para o Terceiro Mundo. O interesse é de relocação” (Carvalho, J. J., 2001:119). Tais estudos, acusam a barbárie dos textos do colonizador buscando, em contrapartida, os textos dos sujeitos em processo de descolonização, ressaltando sua capacidade cognitiva e a capacidade do subalterno de se representar, de narrar suas próprias experiências e histórias. Desde a perspectiva antropológica para uma reflexão e crítica brasileira sobre os estudos subalternos e pós-colônias, Ver José Jorge de Carvalho (2001).

caracterizando-o como um “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (2001:19). A articulação social da diferença é uma negociação complexa que envolve traços culturais e étnicos pré-estabelecidos, mas introduz permanentemente novos espaços e temporalidades culturais reinventadas, exige, portanto, que se realinhe as fronteiras habituais entre tradição, modernidade, público, privado, alto e baixo.

A estética pós-moderna encontraria no sincretismo e na mistura de gêneros a acentuação dos costumes locais, a afirmação de maneiras de ser tradicionais e formas de solidariedade comunitária. Para Michel Maffesoli (1987:prefácio), a pós-modernidade melhor poderia ser caracterizada pelo “vínculo entre ética e estética”, um *ethos* “surgindo a partir da emoção compartilhada ou do sentimento coletivo”, um novo estilo de existência onde o retorno das imagens, a importância do contágio emocional, a retomada dos costumes, a afirmação de identidades religiosas, efervescências étnicas e a busca do “território” far-se-iam presentes. Esta coletivização de sentimentos nas sociedades contemporâneas marcaria o vínculo social pós-moderno por excelência. Ao sujeito sociológico que refletia a complexidade do mundo moderno e era visto como possuindo uma identidade “unificada e estável”, sucede o sujeito pós-moderno, fragmentado, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (...) o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório variável e problemático” (Hall, 1999:12).

Nos limites deste tema parece importante lembrar que a análise do problema da cultura - e mais especificamente no seu modo popular - é apreendida no âmbito da questão da heterogeneidade cultural e dinamicidade dos modos de vida relacionados a fatores históricos, regionais, éticos que contribuem para o conhecimento da diferenciação cultural. Desta forma a antropologia urbana tem apontado para a importância de verificar os padrões de sociabilidade, de certas expressões culturais e formas de existência à luz das adesões simbólicas e acesso à cultura e/ou possibilidades de expressão cultural própria. Pierre Bourdieu, entre outros, desenvolve este complexo processo de compreensão dos projetos e trajetos percorridos de acesso a cultura, mapeando distintas formas de expressão cultural entre grupos com estilos de vida diferenciados, revelados nas culturas populares, consumidos pela população de baixa renda ou condição financeira precária, e nas aspirações e projetos individualizantes originados nas sociedades burguesas. Mostrou igualmente que não há uma passividade nos processos de consumo e adesão aos valores de culturas dominantes que não passe por jogos de reinterpretação e atribuição de novos sentidos simbólicos, como por exemplo, os movimentos de identidade regional, produzindo formas peculiares de expressão cultural que envolve experiências de recusa, de resistência, de reinvenção e que revelam a ambigüidade das formas culturais, ao considerar-se as formas concretas de vida como do grupo que investigo neste estudo.

Esta ambigüidade que envolve as formas culturais, se por um lado reconhece que a cultura do dominado fica exposta à barbárie do dominante (Benjamin, 1989) – levando em conta as diferenças e oposições sociais – por outro lado, a pluralidade cultural revela a diversidade histórica e social em que repousam os sistemas de significações múltiplos dos grupos humanos que expressam suas identidades. De sorte que há uma relação entre o caráter circular e a comunicação das culturas. Sem dúvida, perceber o movimento expressivo e transmissivo dos valores culturais impõe perceber a circularidade (Ginzburg, 1987), a bricolagem, os “influxos recíprocos” (Martins, 2000) entre as culturas ditas tradicionais e aquelas hegemônicas. O tradicional e popular passam a agregar fragmentos do moderno e vice-versa, sendo uma das características da própria pós-modernidade resgatar o tradicional e costumeiro, mesclando-o agora com as inovações da modernidade.

As performances das comparsas, neste sentido, trazem maior ou menor vínculo com os modelos polares da tradição, modernidade e pós-modernidade. Assim como surpreendia a Ginzburg a “impressionante convergência entre as posições de um desconhecido moleiro friulano e as de grupos de intelectuais dos mais refinados” (1987:25), também entre *la gente de Ansina* encontram-se conexões entre suas representações da festa, as dos folcloristas¹²⁹ trazidos neste texto, e as novas formas de fazer a festa, influenciadas pelo campo teatral e artístico montevideano, integrados ao sistema empresarial do *showbusiness*, da indústria do turismo e da mídia.

No imaginário coletivo, o Uruguai é representado como um país conservador, cujo modo de vida muito mais aproxima-se a um pólo da tradição do que aos ditames da modernidade. Esta representação social amalgamada à imagem do Uruguai, é generalizada no senso-comum entre brasileiros e uruguaios. Tal representação apóia-se no fato de ser “*un país sin industrias*”, um país cujo setor industrial está restrito à criação leiteira e de corte bovino. É comum escutar de brasileiros que visitam ou co-



Im. 142

¹²⁹ Os estudos de folcloristas sobre o candombe descrevem a indumentária, os gestos e instrumentos que acompanham as antigas festas religiosas e carnavalescas a partir do final do século XIX. Através dos seus relatos buscam preservar a “autenticidade” desta manifestação cultural, denunciando as contaminações, deturpações e desagregações provocadas pelas mudanças no que acreditam ser uma comparsa original. A crítica de Magnani aos folcloristas, concentra as principais limitações destes estudos: “Apresentam-se como defensores de uma cultura popular, mas paradoxalmente são os que mais passam atestados de óbito a essa mesma cultura por recusar-se a assimilar suas transformações. A mudança de uma vestimenta, a substituição de um instrumento ou a adaptação de um antigo costume são vistos como sintomas da progressiva diluição das tradições populares. É, pois, uma visão estática e ‘museológica’, que encerra a cultura como um acervo de produtos acabados e cristalizados, alheios às mudanças das condições de vida de seus portadores.” (Magnani, 1984:18)

nhecem Montevideo, de que estar na capital uruguaia é como “estar na década de 50 no Brasil”. Outro tempo representa Montevideo, um tempo lento e tranquilo de uma cidade sem o *stress* agitado e nervoso das grandes capitais mundiais. Montevideo, comparativamente, representa um modo de vida que há muito tempo não encontra-se mais no Brasil, um tempo-espço em que pode-se caminhar nas ruas à noite sem o temor avassalador da violência urbana, por exemplo. O conservadorismo da sociedade está representado, associado e pode ser visualizado, na forma de vestir dos seus cidadãos: mulheres com decotes ou batons vermelhos, no imaginário uruguaio, só podem ser brasileiras; calças jeans rasgadas e apertadas seriam um estilo próprio de vestir e informativo da procedência argentina. Minisaia, transparências, decotes profundos, roupas colantes, não são roupas usuais entre as uruguaias.

No comércio, o brasileiro estranha os costumes uruguaio do servir e do interrelacionar-se com os clientes. Na cidade, o hábito arraigado dos cumprimentos - *buenas tardes, buenos días, permiso, gracias* - estão espalhados abundantemente na fala de seus moradores. Entrar em um estabelecimento, justamente no momento em que alguém está saindo, exige que aquele que quer entrar espere pacientemente a saída do sujeito. Comprar um pãozinho, uma carteira de cigarro, uma bala, ou qualquer produto cujo pagamento já esteja na mão do comprador, deve esperar o cliente anterior (que já foi atendido) conversar e trocar amenidades com o vendedor. O montevideano/uruguaio segue os princípios da tradição, onde a pessoa tem precedência à coisa, na lógica oposta ao lucro e à pressa. O uruguaio transita e constitui um mundo social calcado em relações sociais estruturadas pelas redes de vizinhança. O comitê político em frente à minha casa todos os dias escrevia no quadro de giz em sua porta: *Vecinos!* participem da reunião tal e tal. O bombeiro hidráulico contratado para resolver um problema em minha casa, ao orçar o preço para realizar o serviço, começou dizendo: “*para vos, que es vecina vá a custar...*”.

A noção de modernidade e pós-modernidade no Uruguai é difícil de ser elaborada. De forma geral, é a representação social de um país conservador e tradicional que mais intensamente surge a respeito deste país e de seu povo. Entre as representações dos próprios uruguaio sobre si mesmos, são numericamente significativas as referências de ele ser “*un país chiquito*” (enclausurado entre as duas grandes potências econômicas, culturais e também geográficas, Brasil e Argentina). Também referem-se a si próprios como depressivos se comparados ao modo de viver brasileiro. Entre as representações dos estrangeiros (e entre os nacionais intelectualizados que conhecem outros países e o olham comparativamente), encontram-se imagens como: *ciudad gris*, a cidade cinzenta; e novamente as comparações de que Montevideo parece estar na “década de 50”.

É neste contexto montevideano que procuro trazer a força da experiência e a subjetividade envolvidas nas performances carnavalescas das comparsas - em especial *Sinfonía de Ansina* - em seus diferentes contextos: nos palcos, apresentando-se no *Teatro de Verano* (concurso) e nos *Tablados* (exibições); nas ruas, aparecendo nas competições do Desfile Inaugural (avenida) e nas

Llamadas (rua *Isla de Flores*). O carnaval das comparsas envolve diferentes contextos, molda diferentes performances, exibições competitivas ou não. Neste sentido, para analisar o carnaval realizado pela comparsa *Sinfonía de Ansina* busco envolver seu contexto mais amplo - as competições carnavalescas uruguaias inseridas no campo do mercado cultural - e o imediato - o cotidiano, diário e singular na casa de Gustavo, dono da comparsa e chefe da corda de Tambores de Ansina.

Procuro expor como *Sinfonía de Ansina* constrói esta festa carnavalesca e como a pensa, nos momentos rituais mas também cotidianos. As formas tradicionais e modernas de performatizar a cultura do candombe possuem uma gama infinita de nuances e ambigüidades: mesclam o costumeiro com o novo; propostas conservadoras e inovadoras, por vezes combinando e integrando o tradicional ao moderno quase sem conflitos; outras vezes, a ruptura das convenções consagra um novo modo de fazer aprovado e incorporado ou, ao contrário, sofre críticas e é abandonado ou mesmo rechaçado.

O conteúdo das mensagens carnavalescas das comparsas transforma-se lentamente; poder-se-ia falar em estruturas semânticas de longa duração expressas em performances dinâmicas. Os conceitos de “estruturas prescritivas” e “estruturas performativas” desenvolvidos por Sahlins (1990), resgata a estrutura para dentro da história percebendo-a na conjuntura, e delas aproprio-me para pensar o caso uruguaio. Estruturas “de longa duração”, prescritivas, conformam uma permanência construída historicamente. Ao pensar a estrutura como algo temporal, Sahlins traz o acontecimento, a ação, o evento, para a análise estrutural. Sob este ponto de vista, a cultura é alterada historicamente na ação, os “esquemas de significação das coisas” são esquemas culturais nos quais os significados são reavaliados na prática, ou seja, os “significados são colocados em risco na ação”. As ações sociais, neste sentido, podem precipitar formas sociais e vice-versa; a forma cultural, ou a morfologia social, pode ser produzida ao avesso: a ação criando a relação adequada, performativamente; desta forma, o foco de interesse está no agenciamento dos sujeitos sociais na estrutura performática.

A conservação de um certo modo de festejar (o carnaval, as *salidas de tambor*, ou o estar na casa) está entregue à memória, marcadamente uma memória geracional norteadora desta forma de fazer a festa. Uma memória afetiva historiciza e estetiza esta cultura e, a cada novo conjunto geracional, ocorrem rupturas na forma de festejar, pois memória implica em reiteração, incessantes variações re-criadoras que fixam uma identidade na permanência. O conhecimento do mundo *candombero* é um processo de aprendizagem em fluxo, constantemente gerado e renovado e regularmente distribuído pelo campo social, formando parte do contexto para o entendimento de novas performances.

Para além das performances competitivas do carnaval, *la gente de Ansina* encontra-se nos *Tambores* nos domingo durante o ano e nos momentos ordinários, conversando na calçada da casa de Gustavo. O mundo de *allá abajo* mostra-se um mundo performático por excelência,

plenamente reconhecível *en la joda*, uma das significativas formas lúdicas do grupo comunicar-se. Cada um destes contextos performáticos: os carnavais de rua e palco da comparsa *Sinfonía de Ansina*, *Los Tambores* e *la joda de la gente en la vereda*, aciona um conjunto de celebrações muito distintas. As performances são experienciadas diferentemente pelo sujeitos envolvidos, o que permite que signifiquem diferentes coisas para diferentes pessoas. Tempos e espaços distintos, diferentes contextos, propiciam a construção de diferentes significados para os eventos performáticos em questão. Entretanto, execuções tão distintas podem ser aproximadas e analisadas sob o prisma da teoria da performance na medida em que, na casa, nos palcos, e nas ruas, constituem-se em ações e comunicações artísticas-estéticas de forte apelo poético.

Distingo, portanto, três campos de atualização performática da cultura do candombe em Montevideo, através do grupo que se autodenomina “de Ansina”: o carnaval da comparsa *Sinfonía de Ansina*, as *salidas* dos *Tambores de Ansina* e a lúdica de *la joda* cotidiana (as “pegações de pé” e zombarias) realizada por *la gente* na casa de Gustavo. Sem tentar uma análise simbólica destas performance como um “texto” ou “estruturas de significado”, busco seguir Schieffelin (1985) e analisá-las como construções sociais emergentes que falam sobre a cultura do candombe através de um grupo específico. Performances, mais que eventos criativos realizados e transcendentais aos eventos ordinários (é importante ressaltar que as performances contêm atos rotineiros, um enredo pré-existente: não há performance sem “pre-formance”), freqüentemente tornam-se as reais condições para a continuidade, a sobrevivência e atualização das tradições culturais.

A polissemia encontrada sob a denominação “carnaval afro-uruguaio” leva à investigação destes diferentes eventos - e significados - que o constituem e à indagação sobre quais são os recursos narrativos, estilísticos e performáticos mobilizados pela *gente de Ansina* para dar conta desta manifestação que expressa a cultura do candombe. Embora compreenda as celebrações carnavalescas das comparsas e as *salidas* como eventos rituais, optei por trabalhar tais eventos através da teoria da performance de forma a evidenciar os aspectos estéticos e poéticos desta experiência social. Jean Langdon (1999:24) lembra que “o próprio conceito de performance na antropologia surgiu das análises da dinâmica do rito nas sociedades tribais”. Os estudos de rituais¹³⁰, como o carnaval, instrumentalizam a análise de macro-eventos, a teoria da performance,

¹³⁰ O estudo dos ritos situa-se em um campo de conhecimento central na antropologia. Em Durkheim (1995) a noção de ritual contém a idéia de “sociedade em ato”, fundamento da “efervescência coletiva”. Seguem-se importantes estudos, como o de Van Gennep (1978) que introduz a perspectiva da seqüencialidade ritual e a distinção da categoria “ritos de passagem” e suas fases invariantes de separação, margem e agregação, e de Lévi-Strauss (1993) analisando as relações entre rito e mito. Por sua vez, Da Matta (1973;1983) analisa o ritual abandonando qualquer tentativa de defini-lo através de marcadores positivos ou substantivos, compreendendo-o como um discurso simbólico relacional ao mundo cotidiano - as ações do mundo diário quando destacadas em uma certa situação e seqüência, assumem o caráter ritual- : “a matéria-prima do mundo ritual é a mesma do mundo da vida diária (...) entre elas as diferenças são apenas de grau, não de qualidade” (Da Matta, 1983:65). Estes são alguns dos estudos de importantes intelectuais que dedicaram-se ao tema e a questões correlacionadas a ele, aqui, resumidamente, limito-me a reter elementos essenciais das teorias do ritual a partir dos estudos de Turner. Sobre teoria do rito ver Turner (1974), Leach (1978) e Da Matta (1983). Por sua vez, a temática do carnaval está presente em importantes estudos brasileiros: refiro-me aqui a parte significativa da obra antropológica de

por sua vez, propicia a decomposição analítica da ação ritual em micro-eventos, no estudo das diferentes formas e processos pelas quais são experienciados, realocando a ênfase na força da experiência, na subjetividade e nas expressões artísticas humanas. Ritual e performance são conceitos que se confundem - e por vezes se fundem - pois possuem uma mesma estrutura; em última análise, o que vai distinguir espetáculo, rito ou performance, são as diferentes organizações entre o público e a ação.

A discussão antropológica sobre performance¹³¹, nas últimas décadas, vem demarcando um campo de estudo marcadamente construído por seu cruzamento com áreas de conhecimento confluentes, tais como linguística, história, literatura, artes (cênicas e visuais), música, estética e sociologia, entre outras. Jean Langdon (1998) situa que, em busca dos nexos entre cultura, sociedade e performance, este conceito é construído a partir dos referenciais da antropologia social simbólica - “performance como drama social”, os estudos de Turner e Geertz sobre rituais, festas, festivais e atuações cotidianas - e da antropologia linguística - “performance como evento” surgida principalmente no campo da etnografia da fala preocupada não apenas com “o que” é dito mas em quais circunstâncias e “como” é dito.

A compreensão da “performance como drama social” traz a noção de rito como central, principalmente a partir das elaborações de Victor Turner (1974), o qual introduz o conceito de liminarietà para dar conta do momento criativo, expressivo e transformador provocado pelo estado passageiro - destacado da vida social rotineira - que permite a tomada de consciência das coisas como sendo sociais. Através de dramatizações - que envolvem ruptura, crise, compensação e resolução do processo social -, a vida social constitui-se em um domínio privilegiado para compreender a ideologia, os valores e representações da sociedade. Na fase final de sua obra, Turner (1982;1988) elimina a abordagem universalista buscando o exame da ação simbólica no plano da sociedade humana, desta forma, redirecionando seus interesses de ritos e dramas sociais para performance cultural. A parceria de Turner com Schechner - artes visuais e teatro - insere a discussão sobre encenação artística, estética e técnica; este redirecionamento de enfoque dialoga, de igual forma, com Irving Goffman¹³² - estabelecendo uma confluência teórica entre performance cultural e interacionismo simbólico - e com o resgate do pensamento sociológico

Da Matta; ao estudo de Goldwasser (O palácio do samba, 1975), Leopoldi (Escola de samba, ritual e sociedade, 1978), Cavalcanti (Onde a cidade se encontra, 1993). Somam-se trabalhos que analisam a festa carnavalesca sob o ponto de vista histórico e sociológico, como os de Queiroz (Carnaval brasileiro, 1992) e Zaluar (A máquina e a revolta, 1985). Ver bibliografia da dissertação de mestrado “Sou Imperador até morrer” (Guterres, 1996).

¹³¹ No Brasil, vem crescendo o número de trabalhos que através da teoria da performance vêm colaborando na conformação deste campo de estudo, refiro-me a Regina Polo Müller (1998; 2000), Jean Langdon (1998; 1999), João Gabriel Teixeira (1998), John Dawsey (1996; 2000), João Bizerril Neto (2000) e Luciana Hartmann (1999).

¹³² Turner busca no interacionismo as bases para compreender a ação social guiada por regras (convenções sociais) - e não por forças. Sob este ponto de vista, as ações humanas são organizadas como estratégias e a analogia do jogo traz o sentido de ordem social coletiva, estabelecida anteriormente ao indivíduo. Ao compreender a vida social como cena teatral e o ator social como sujeito e objeto de sua ação, ator e autor, a antropologia da performance de Turner dialoga com o tema da representação de papéis de Goffman.

de Dilthey e as “estruturas da experiência”¹³³. Jean Langdon expõe os princípios gerais da teoria da performance de Turner (1987):

“Adotando a noção de ‘performance cultural’ de Singer (Turner, 1987:23), os gêneros performativos não são limitados ao teatro, concertos, palestras, como reconhecido no mundo ocidental, mas também incluem ritos, rezas, cerimônias, festivais, casamentos, etc. São expressões artísticas e culturais marcadas por um limite temporal, seqüência de atividades, programa de atividades organizado, conjunto de atores, platéia, um lugar e ocasião para a performance. Podem ser observadas numa experiência direta e única e, ainda mais importante, são compostas de ‘mídia cultural’, ou o que Singer descreve como meios de comunicação que incluem não só a linguagem falada, mas meios não-linguísticos tais como cantos, dança, interpretações performativas, artes gráficas e plásticas (Singer, 1972:71). Performances são uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, e não expressões num único meio. Elas resultam num conjunto de mensagens sutilmente variadas sendo comunicadas numa performance.” (Langdon, 1999:23).

A teoria de Turner não considerou em sua análise a performance como evento, esta preocupação surge, principalmente, através dos estudos no campo da etnografia da fala. Menos que se oporem - os conceitos e princípios de ambas abordagens coincidem - , tal perspectiva introduz a discussão de “como” são produzidos os gêneros performáticos, enquanto Turner está atento ao nível do significado simbólico das performances.

Os estudos de Richard Bauman (1977;1990) e Ruth Finnegan (1992) no campo da etnografia da fala, definem performances como modos específicos (antes que gerais) de comunicação e ação humana marcados por uma qualidade amplificada e estruturada. Neste sentido,

¹³³ A antropologia da experiência está atenta a como os indivíduos atualizam a cultura na sua experiência, esta compreendida como algo mais que ação. Regina Pollo Müller restabelece as conexões entre Turner e Dilthey: “Na construção de uma antropologia da performance que julga ser parte da antropologia da experiência, Turner recorre a outra categoria analítica, a meu ver complementar a de performance cultural, como unidade de observação. Trata-se de uma categoria resgatada do pensamento sociológico de Dilthey, as estruturas de experiência, unidades estruturadas de experiência ou unidades de experiência cujo aspecto formal induz à explicitação do vivido, ou seja, para ser completa toda experiência é expressa, comunicada em termos inteligíveis aos outros, lingüisticamente ou de outro modo qualquer. Para Dilthey, segundo Turner, as estruturas da experiência se distinguem das “estruturas cognitivas secas, estáticas e sincrônicas, centrais ao pensamento estruturalista francês, apesar de a cognição ser um aspecto, dimensão ou faceta importante de qualquer estrutura de experiência”. O pensamento clarifica e generaliza a experiência vivida, mas a experiência é carregada de emoção e vontade, fontes de julgamento de valores e preceitos, respectivamente. Além do momento da comunicação da experiência aos outros como constitutivo da unidade de experiência, interessa destacar para o argumento aqui desenvolvido sobre o caráter reflexivo, transformador e processual da experiência estética no ritual, a evocação de experiências passadas que são revividas através dos sentimentos a elas relacionados pois o significado é gerado pelo pensamento “sentimental” da interconexão entre eventos passados e presentes (Turner, 1982:13 e14)”. (Müller, 2000:3).

nem todos os atos de comunicação são performances no sentido estrito do termo, ela se destaca, justamente por uma função poética e estética dominante: exibição, exposição ou espetáculo, as performances trazem em comum a responsabilidade de uns atuarem para outros (que os avaliam), e dependem de uma habilidade ou competência para tal. Performances põem em relevo as experiências expressivas, emotivas e sensoriais (Kapferer, 1986) que indicam uma ruptura com o tempo cotidiano e são sinalizadas por invocações - verbais ou não - que informam sobre o evento em questão. Performances são realizadas e mediadas por pessoas em interação - em determinados contextos (Goodwin. & Duranti, 1992); não existem de forma independente e devem ser compreendidas como um aspecto da ação e expressão humana, seus significados antes de estarem dados *a priori*, emergem das interação entre as mensagens, os *performers* e os demais participantes.

Estudos de performance desenvolvidos no campo da etnografia da fala implicam, portanto, na percepção da emergência artística, a atenção ao “como” a performance constrói seus significados e são construídas pelos participantes (considerando-se especialmente a audiência, sem esquecer do próprio pesquisador). De igual modo, propõe que se considere os diferentes estilos e registros comunicativos, incluindo os não-verbais (Hymes, 1962) e a questão da competência comunicativa e responsabilidade dos *performers* que criam um vínculo com a audiência.

A partir desta perspectiva, Richard Bauman (1977) promove uma expansão conceitual da performance folclórica¹³⁴ para compreendê-la enquanto um fenômeno comunicativo, distinguindo a ação artística (o fazer material do folclore) do evento artístico (a situação de performance, que envolve executor, uma forma artística, uma audiência e um cenário). Outra distinção importante, explicitada por Charles Goodwin e Alessandro Duranti (1992) é entre contexto e evento. Tal preocupação está baseada na constatação de que, geralmente, o evento focal é considerado como o foco central (e oficial) da atenção do participante, enquanto aspectos do contexto são negligenciados nas análises das performances. Contexto, é uma moldura que envolve o evento examinado e provém recursos para sua interpretação apropriada; evento focal, por seu turno, é um conceito de identifica o fenômeno sendo contextualizado. O contexto envolve uma justaposição de duas entidades: um evento focal e um campo de ação dentro do qual aquele evento está encaixado. O evento focal surge como o palco central e o contexto como o palco ele mesmo. Por vezes, atentos ao evento, as análises minimizam a importância do contexto de fundo para compreender as ações e situações performáticas. Propõem então a atenção aos dois

¹³⁴ Em seu texto “Verbal art as performance” (1977), Richard Bauman assinala o crescente interesse na discussão de performance pelos folcloristas. Critica o paradigma folclorista de performance, preocupado com a cultura residual, contrastando-o com a perspectiva da antropologia linguística e a crítica literária que vêem a cultura como emergente: onde novos sentidos, experiências, significados e valores, novas práticas estão continuamente sendo criadas. A performance, neste sentido, constitui um ponto de partida para a compreensão do nexos entre a tradição, prática e emergência na arte verbal, tornando-se um ponto fundamental para um novo folclorismo, liberado de sua perspectiva nostálgica, apegada ao passado congelado e capaz de compreender muito mais da totalidade da experiência humana.

aspectos: por vezes o evento molda o contexto assim como o contexto pode moldar o evento em questão.

A noção de moldura/enquadre - *frame*, palavra-chave nos estudos de performance, introduzida por Gregory Bateson (1998) e retrabalhada por Erving Goffman - expressa a idéia de um contexto interpretativo definido que provém diretrizes para discriminar ordens de mensagens. O enquadramento, ou situação que circunscreve a performance, a situa em um tempo e espaço, demarcando situações altamente organizadas ou totalmente improvisadas e que provém recursos para sua interpretação apropriada. Molduras são invocadas e alteradas nas performances e para isso, utilizam-se de sinalizações (linguísticas e paralinguísticas) para demarcar os diferentes atos comunicativos, implicam relações de poder pré-estabelecidas ou mesmo estabelecidas no momento do ocorrido e apontam como os participantes organizam sua “experiência de” e sua “interação com” (Goffman, 1998) em um determinado ambiente ou contexto dinâmico.

Em especial, detenho-me do trabalho de Edward Schieffelin (1985) que parte da crítica às análises simbólicas de rituais que estão “centradas no significado”¹³⁵, contrapondo-as à sua perspectiva que visa contemplar a retórica não discursiva e os aspectos performáticos do ritual. Compreende que nas performances rituais, os significados são formulados no espaço social mais que no espaço cognitivo, os participantes estão engajados com os símbolos na criação interacional da realidade performática mais do que meramente sendo informados por eles como conhecedores. Para explorar este assunto, inclui no conceito de performance a ação e interação dos *performers* e a audiência. O autor não descarta a importância, e mesmo a necessidade ou utilidade, das análises rituais “centradas no significado” - que visam os significados simbólicos incorporados na estrutura ritual -, entretanto, provoca o pesquisador a reconhecer as limitações desta abordagem: a força das transformações rituais ocorre pela dramaturgia não discursiva e pelos diferentes níveis de performances retóricas: é o *performer* e a audiência, juntas, que recriam uma nova realidade, recontextualizando as circunstâncias sociais problemáticas e particulares e permitindo a tomada de ação em relação a elas. A análise da performance revela os graus de semanticidade mas trata-se, antes, de um processo global de significação (Paul Zumthor, 2000), não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico pois sempre alguma coisa dela transborda, exigindo interpretação; geralmente elementos marginais que se relacionam à linguagem e são raramente codificados, como o gesto ou a entonação; ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo,

¹³⁵ É importante salientar que, neste trabalho, “Performance and the cultural construction of reality” (1985), Edward Schieffelin analisa os rituais das sessões de cura entre o povo Kaluli de Papua Nova Guiné. É um “estudo de ritual em performance” que parte da crítica aos estudos clássicos de ritual que os vêem em termos funcionais-estruturais e que estão preocupados com a questão da eficácia dos símbolos rituais, compreendendo que os símbolos são efetivos porque formulam um sentido em particular. Nesta perspectiva, segundo Schieffelin, o ritual toma a forma de um tipo de análise textual, isto é, uma análise de estruturas semânticas e os significados simbólicos estão incorporados na estrutura ritual. Para o autor, mesmo quando a análise enfatiza o multivocal, sintetizando, estruturas internas dos próprios símbolos (como faz Turner), ou na narrativa estrutural e relações psicológicas entre eles (como aborda Levi-Strauss) ou integrando todos estes aspectos, o principal foco da análise ainda encontra-se na demonstração das permutas de significado dos próprios materiais simbólicos, resultando que a eficácia dos símbolos é, mais que nada, racional, intelectual, uma questão de entendimento lógico do pensamento.

lugar, cenário). Nas performances; tudo faz sentido.

Para Schieffelin, a força da comunicação ritual e os significados dos símbolos rituais residem nos aspectos da forma de linguagem. Linguagem ritual e modos de comunicação ritual não são efetivos porque condensam e carregam informações, revelam importantes verdades culturais ou transformam qualquer coisa a nível semântico; antes, eles convencem porque é estabelecida uma ordem de ações e relações entre os participantes através de formas prescritas e restritas de comunicação e interação, na qual eles podem se engajar de maneira que não tenham nenhuma alternativa diferente para agir. A situação é coercitiva em si mesma, para compreender a noção de eficácia dos símbolos nos rituais é preciso levar-se em consideração o conteúdo não-semântico, não-proposicional.

Ao analisar as performances preocupando-se “como elas são socialmente construídas”, Schieffelin as compreende como um sistema que consiste na interação contínua entre o que as pessoas “já sabem” da tradição oral - através das conversações cotidianas, lembranças ou relatos passados - e qualquer outra nova experiência ocorrida na performance presente. O que as pessoas sabem serve como um *background* aceito numa performance mas este conhecimento será confirmado ou não pela própria performance, que provê informação continuada para a audiência; qualquer nova informação pode ser incorporada - ou não - pelos participantes no seu estoque de conhecimento. As novas informações podem ser relatadas àqueles que não estão/não participam de uma performance particular, neste sentido, podem ser guardadas como informação para uso futuro ou convenientemente esquecidas.

A eficácia dos símbolos rituais encontra-se, portanto, na “manipulação performativa” das cenas rituais pelos participantes, que tomam atitudes e assumem compromissos com a realidade da performance. O significado está sendo construído no evento social, através dos cruzamentos dos símbolos expressos e dos contextos envolvidos, um em relação ao outro; os esquemas de significação são acionados e postos à prova dentro da ordem da performance. A performance, desta maneira, não constrói uma realidade simbólica de maneira a apresentar um argumento, descrição ou comentário, antes isso ocorre porque foi socialmente construída uma situação na qual os participantes experimentam significados simbólicos como parte do processo do qual eles já estão participando. Performances são eventos comunicativos que envolvem elementos não textuais: como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, entre a representação e o vivido; a relação entre o *performer* e o público faz parte da significação, privilegiando os processos de construção e não meramente o seu produto.

Para compreender os distintos significados que envolvem estas performances é necessário buscá-los para além dos símbolos e estruturas simbólicas que as englobam; as redes de significados são criadas durante as performances, não estão incorporadas de forma fixa e acabada nos materiais simbólicos, nos personagens e suas declarações, mas na maneira como este material emerge na

interação performática em um determinado contexto. O significado, formulado no próprio evento social durante a performance, encontra-se na tensão da comunicação produzida; interessa, portanto, saber “como” a mensagem está sendo expressa na experiência performática. As performances “fazem sentido” porque provocam o movimento, dramático e emocional, dos participantes envolvidos - *performers* e audiência - construindo sua realidade de maneira dialógica através do engajamento entre eles; não existem no vácuo de roteiros estruturais ou das cenas previstas, eles são executados e por isso têm historicidade. Uma performance - um gênero determinado convencionalmente, estruturado e contendo um campo de significados simbólicos limitado - é, para os participantes, um evento que os ajuda a construir (e para o qual eles contribuíram como parte) a ação e o significado final sobre o que foi evocado. Os significados não existem em si próprios, mas em uma certa disposição dos símbolos apresentados: estão relacionados a uma “forma”, a uma performance. Torna-se necessário, portanto, a análise dos “textos em seus contextos” e a atenção para o modo - para além do seu conteúdo - como é expressa a mensagem.

No “momento da performance” - na emergência desta situação social - acontece a adequação da performance e dos personagens, as pessoas expressam admiração, aprovação ou desapontamento. A audiência, por esta razão, torna-se um “árbitro da autenticidade” (Schieffelin:170) do evento e pelo menos tanto quanto o *performer*, a guardiã de uma forma de fazer/participar tradicional, no sentido de performances prescritas pela cultura do grupo. A plateia dá-se conta do que está acontecendo; as informações chegam pelo “dito” e pelo não-discursivo; mesmo pequenos sinais - um sussurro, um gesto - são informações suficientes para a plateia construir suas próprias conclusões.

O deslocamento de interesse para a relação dialógica estabelecida entre os participantes é compartilhado por Paul Zumthor: performances expressam sensibilidades individuais mas são, sempre, um encontro, um confronto pessoal, um diálogo, a compreensão na qual opera é fundamentalmente dialógica, sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário e sua percepção a escuta, a visão e a identificação das circunstâncias. A performance exige uma audiência, uma recepção coletiva, geralmente um “movimento de multidão”; configurando-se em uma unidade muito forte, da ordem da percepção, onde a audição, a visão, o tato, a inteligência e a emoção estão misturadas, em jogo, de maneira dramática, sendo provocadas pela interação do *performer* e do receptor, “no seio de um complexo sociológico e circunstancial único” (Zumthor, 2000:87).

Pesquisando poesia oral, Paul Zumthor chama a atenção para o comprometimento empírico - “agora e neste momento” - envolvido na performance, implica as noções de emergência, reiterabilidade - comportamentos que se repetem indefinidamente sem, no entanto, serem sentidos como redundantes: “esta repetitividade não é redundante, é a performance” (Zumthor, 2000:37) - e re-conhecimento. As performances ocorridas no tempo presente contém conhecimento anterior advindo de outras experiências e da tradição. Este incessante movimento da ação performática

- saberes de uma tradição e novas experiências - pode ser compreendido através do conceito de “movência” desenvolvido por Zumthor (1997)¹³⁶. A performance oscila na indeterminação de um sentido que não cessa de desfazer-se e recriar-se, exigindo, da mesma forma, uma interpretação *movente*. A “movência” designa a “força nômade”, a mobilidade - expressa sutilmente ou por mutação brusca -, as variantes de toda espécie e amplitude que se manifestam na ação performática. Sendo uma ação de caráter estético - a produção de sons ou a execução de cantos são sons simbólicos, isto é, dotados de significação por meio da própria forma de ação -; essa “forma criada no fazer” é a performance. O trabalho da performance (“o que isso faz” e “como é feito”) nunca pode ser descoberto apenas examinando-se os textos, o roteiro, ou os significados simbólicos incorporados no ritual, deve ser pensado na relação emergente entre o *performer* e os outros participantes (e os participantes entre eles) no momento em que a performance está acontecendo. A performance é objetivamente (e socialmente) validada pelos participantes não importando o que cada pessoa pode individualmente pensar sobre isso, isto quer dizer que os significados são criados durante a performance, evocados na imaginação dos *performers* e dos participantes, envolvendo negociação, intervenção, interatividade e outras formas de ação por parte do público.

Performances, neste sentido, são molduras metacomunicativas, contextos interpretativos, momentos de reflexividade, onde a sociedade define a si mesmo, dramatizando seus mitos e história coletiva (MacAloon, 1984). Cada performance está enquadrada num determinado período de tempo (contém um começo e um fim), possui um programa organizado de atividades e um cenário de executores e participantes (Bauman, 1977). Através da análise performática, encontrar-se-ia a moldura, o recorte mais adequado, para reconhecer os espaços de construção dos eventos comunicativos. Este conceito é construído a partir das noções de emergência (imprevisibilidade, indeterminação), heterogeneidade, deslocamento, descentralização, intersubjetividade e polifonia de vozes (a dialogicidade das negociações entre os participantes); levando em consideração as relações de poder que envolvem as competências artísticas e as transformações contínuas entre a ação (o fazer) e o evento (a situação).

Retomando o interesse pelas comparsas, compreendo que se constituem em manifestações artísticas em constante transformação, lentamente no seu conteúdo (a noção de estrutura prescritiva, no sentido de Sahlins; o *background*, o que os participantes já sabem”, no sentido de Schieffelin) mas forte e rapidamente na sua forma, ou dito de outro modo, na sua performance. A realidade performativa das comparsas - na competição do *Teatro de Verano* sobretudo, alvo da indústria turística uruguaia - é construída socialmente e mantida através de um sistema onde interagem, continuamente, o saber da tradição oral e as novas experiências e demandas da modernidade. Através da memória, das lembranças de experiências passadas, das conversas

¹³⁶ Paul Zumthor (2000) desenvolve este conceito para designar a instabilidade radical do poema, objeto de sua investigação. Para o autor, a poesia oral não está ligada a uma “memória longa” é muito menos durável do que até então se pressupunha.

cotidianas, das experiências vividas no aqui e agora das performances executadas, conforma-se o “estoque de conhecimento” sobre cultura do candombe. Performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que se reconhece, da virtualidade à atualidade; está ligada ao conhecimento daquilo que se transmite. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento, não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca.

Dentro desta intensa dinâmica performática que envolve a cultura do candombe, busco identificar as diferentes variantes incorporadas - por vezes rechaçadas - nas performances de palco das comparsas para compreender em que sentido, porque e com quais fins os *candomberos* se filiam à modernidade ou às formas costumeiras e tradicionais de experimentar o candombe.



As performances carnavalescas das comparsas

As performances das comparsas estão recobertas de imagens simbólicas organizadas segundo uma tradição secular que envolve o candombe em uma concretude histórico-social. A arte do candombe aponta para suas origens *callejeras*, de festa de rua aliada a comemorações religiosas rituais. Com a virada do século XIX ao XX, segundo a literatura histórica anteriormente citada, o candombe destaca-se do ritual étnico-religioso das Nações e ingressa no calendário secular carnavalesco, atuando nos palcos e nas ruas da cidade de Montevideo.

Nas performances carnavalescas de palco e de rua, a memória coletiva configura um modelo genérico tradicional de executarem sua apresentação. Quem participa das comparsas, seus agentes históricos, criam, reproduzem, reiteram ou contestam esta forma costumeira de fazer a festa reforçando ou rechaçando a noção de tradição no carnaval.

Há diferenças significativas nas performances das comparsas no palco e rua e, se ambas expressam a cultura do candombe, as representações e adesões a estas diferentes performances também se diferenciam. Tais diferenças refletem-se, principalmente, nas inovações introduzidas - “invenções”, “traduções” ou criações artísticas - que vem tensionando o mundo das comparsas nos palcos onde, a cada ano, novas variantes são incorporadas às suas performances; nas ruas, os desfiles apresentam poucas alterações no decorrer dos últimos anos; se comparados às performances de palco, parecem seguir, de forma mais intensa, o modelo prescrito pela tradição afrodescendente carnavalesca.

O carnaval das comparsas na competição do *Teatro de Verano* vem alcançando maior visibilidade e expectativa, na última década, a partir de políticas culturais e turísticas do governo uruguaio, da Associação dos carnavalescos, dos patrocinadores envolvidos, que investem no consumo turístico globalizado. No teatro - lembrando que no Uruguai há o que poder-se-ia chamar de uma “cultura dos palcos” na medida em que o carnaval das comparsas, assim como o

das murgas, desde a sua criação (década de 1870) e oficialização (1956), sempre estiveram presentes nos teatros - as comparsas participam da maior disputa carnavalesca, aquela que distribui os maiores prêmios e possibilita a maior exposição na mídia, que acompanha todas as performances durante as cerca de 40 noites. Enquanto os desfiles de rua seguem sua trajetória de festa de rua, as performances no *Teatro de Verano* alcançam o status de espetáculo teatral. Os resultados das disputas demonstram que, estes espaços - palco e ruas - constituem-se em diferentes campos de competição, não há coincidência entre os vitoriosos em cada um deles. Alguns componentes da comparsa campeoníssima no Teatro afirmavam explicitamente que seus donos preocupavam-se sobretudo com esta competição, por isso, a seqüência de vitórias no palco não era acompanhada por vitórias nos desfiles de rua.

O ingresso das comparsas no mercado turístico-artístico-cultural e sua exposição crescente na mídia escrita, falada e televisionada, vem acompanhado de significativas alterações nas performances das *Comparsas de Negros y Lubolos* no *Teatro de Verano*. Os festivais e concursos¹³⁷ trazem o tema das inovações, transgressões, criações, originalidade como um elemento recorrente e, assim como a noção de espetáculo¹³⁸ auxiliam na análise das performances de palco. Problematizar este carnaval de palco em termos de suas performances estarem estetizando modelos tradicionalizantes, do campo da modernidade ou mesmo da pós-modernidade, ajuda a pensar as relações entre o velho e o novo, o passado e o presente, o antigo e o inovador no processo histórico carnavalesco, assim como os dilemas pelos quais passam a comparsa *Sinfonía de Ansina*.

Tais modelos de festejar, tais maneiras de pensar, organizar e executar a festa não são excludentes, e as comparsas uruguaias mostram, na atualidade, como mesclam costumes e tradições, novidades já consagradas, criatividade, rompendo e reinventando algumas fronteiras de identificação do que até então, aqueles que as fazem, seus sujeitos produtores, compreendiam uma comparsa. O gênero comparsas constitui-se, portanto, por esta “intertextualidade genérica” - processo de conexão de expressões particulares com modelos genéricos (Bauman & Briggs, 1996) - ajustando a autoridade de gêneros tradicionais com criações inovadoras, reconfigurando os “padrões orientativos” e o “conjunto de expectativas” (Bauman & Briggs, 1996:87) de uma

¹³⁷ Brandão ao diferenciar festa, festival e concursos, considera “que a festa é dita e vivida como ‘tradicional’ e justamente essa tradicionalidade constitui-se um dos seus pontos fortes.” (1989:51). Nas festa, as pessoas festejam; nos festivais, “curtem”.

¹³⁸ Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2002:11), ao analisar o carnaval, alia a noção de espetáculo a de “sofisticação artística”. Armindo Bião informa que a etnocenologia propõe-se enquanto uma nova disciplina científica identificada com os “comportamentos humanos espetaculares organizados (...) o que compreende as artes do espetáculo, principalmente teatro e dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas. (...) Este novo paradigma epistemológico e metodológico, que a etnocenologia pretende expressar, tem como outros sinais reveladores de sua emergência no domínio dos estudos sobre o teatro, a teatralidade, o cotidiano e a espetacularidade, as também recentes proposições dos *Performance Studies* por Schechner e Turner, da Antropologia Teatral por Barba, da abordagem dramatúrgica da vida social por Goffman, da sociologia da teatralização do cotidiano por Maffesoli, dos estudos sobre as relações entre o teatro e o transe fecundados por Leiris, da sociologia do teatro de Duvignaud, das experiências transculturais dos espetáculos e oficinas de Grotowski, Brook e Mnouchkine.” (Bião, 1999:15 e 18).

comparsa que, provavelmente, nunca foram iguais mas possuem um procedimento senso-comum e estão norteadas por um costume de “como fazer”.

Contemporaneamente, as mudanças ocorridas nas condições de produção das comparsas vêm refletir a dinamicidade deste fenômeno e revelar tensões entre aqueles que participam da competição que, sem anular o conhecimento costumeiro, incorporam novas traduções culturais sobre esta maneira tradicional de fazer o carnaval de palco. Questões como estilo, forma e conteúdo, criatividade, tradição, visualidade vem acrescentar novas tensões na questão. A questão da “autenticidade” da cultura do candombe está presente na discussão sobre as novas tendências nas performances da comparsa no palco, remetendo ao debate sobre as formas e conteúdos que expressam a tradição candombera. À noção de tradição filia-se à de ancestralidade, à idéia de um saber fazer que atravessa gerações e é transmitido oralmente. Tratar de Ansina é trazer à tona o debate sobre as tradições culturais, sua continuidade, autenticidade e transmissão desse patrimônio cultural através das suas performances.

As chamadas “inovações”, dizem respeito às modificações das comparsas na forma de planejarem e organizarem-se para as performances de carnaval e, especificamente, às alterações na própria execução das performances de palco. Estes movimentos vêm tensionando as relações das agremiações entre si e, internamente, seus participantes.

O carnaval das comparsas é organizado é realizado por grupos de poderes - comentários entre os participantes do carnaval dão conta do maior peso político de um ou outro dono de comparsa na engrenagem administrativa da festa; de igual forma, por ser vitoriosa ou por ser a mais antiga, por exemplo, as comparsas encontram-se em algum lugar entre aqueles que dominam e os que são dominados pelas regras competitivas do carnaval. No carnaval de 2000, de oito comparsas concorrentes no *Teatro de Verano*, quatro lutavam pela vitória indiscutível: o título, mas também para manterem-se entre os três primeiros lugares da competição. *Sinfonia de Ansina*, não estava entre este grupo de elite e, ao ser a única eliminada na primeira rodada, destacou-se também abaixo de um segundo grupo, que ainda seguiu na disputa.

As comparsas que incorporam uma forma moderna de fazer a festa mais que nada a estão planejando, projetando; armando a performance desde fora do tempo carnavalesco, as vezes mesmo fora do mundo das comparsas. “Ansina”, sem condições financeiras, mantinha uma forma tradici-



onal de fazer a festa: a concepção do espetáculo surgia espontaneamente, por vezes ali, na calçada, tomando um vinho, armavam a comparsa. Emergia de dentro do mundo que a constituía; não raro, já começados os ensaios, ainda faziam as canções, por vezes, dias antes do teatro estavam projetando os cenários, dependentes do dinheiro coletado da ajuda de vizinhos, amigos e conhecidos. Entre o pensado e o executado, os projetos eram elaborados conforme as condições se colocavam. Renato Ortiz - através da filosofia de Gramsci e da teoria Lévi-Straussiana - constrói a identificação do homem do senso-comum em contraposição ao homem da ciência. O primeiro, através de seu pensamento *bricoleur*, representante de um saber abrangente e homogêneo, possui um “projeto globalizador de conhecimento do mundo.” (1980:85), o segundo, o homem da ciência, o “engenheiro” desvela-se com um pensamento racional e prático. Tal oposição faz lembrar os profissionais atuantes nas comparsas da modernidade x os sujeitos comuns, os *candomberos de verdad* das comparsas tradicionais. Quanto mais se profissionaliza uma comparsa, contratando profissionais específicos para cada um dos seus elementos performáticos: cenografia; arranjos musicais, conjunto, vestuarista, maquiador, torna mais científica sua produção e execução carnavalesca. Comparsas como a “de Ansina”, por outro lado, seguia pensando e executando suas performances de forma coletiva: a maquiagem, por exemplo, na falta de um agente profissional, era feita por amigos do grupo.

A comparsa *Sinfonía de Ansina* organizada através de relações face a face, dependia de poucos telefonemas, deslocamentos ou outras formas indiretas de contato. Em frente à casa tudo acontecia. Comentários individuais e palpites sobre como organizar a comparsa não eram raros, muito embora não pareciam ser levados em consideração. Nas comparsas vitoriosas, por sua vez, a existência de um diretor geral constrangia a livre expressão de comentários individuais, a comparsa deixava de ser obra de todos, do grupo, para ser organizada por uma autoridade central, o diretor geral, que projetava a estrutura da performance como um todo. Os costumes, baseados nas experiências cotidianas coletivas, na prática do saber tocar e bailar nas ruas do



Im. 144

bairro, passam a ser reinventados com a chegada dos novos *performers* que expressam sua individuação dentro do grupo, freqüentam diferentes circuitos culturais e artísticos e diferentes comparsas a cada ano; os *performers* “de Ansina”, por sua vez, mantinham a noção de pertencimento a esta rede, *la gente de Ansina*.

As relações sociais face a

face - vitais nas comparsas barriais como *Sinfonía de Ansina* -, nas comparsas vitoriosas passam a ser agenciadas através da distância das normas da relação contratante/contratado; a solidariedade diminui na medida em que diversos participantes já não compartilham dos afetos, problemas e dramas de vida cotidianos de uma rede barrial. O que era costume na comparsa do bairro - amigos e vizinhos juntos montando sua comparsa - é reformulado quando ela deixa seu bairro de origem e aluga uma afastada quadra de esportes ou salão. Participando dos ensaios de *Sinfonía de Ansina* em frente à casa, *la gente* dizia com orgulho: “*cerramos la calle*”; a rua era literalmente apropriada pela comparsa. Na rua, o ensaio adquire um jogo de luz e sombra que aumentava a tensão do que estava ocorrendo - namoros atrás de uma árvore, a maior mobilidade dos participantes - criando uma ambiência muito diferenciada daquela dos salões amplos e iluminados das comparsas vitoriosas.

As comparsas que estão vencendo - ou se mantendo nos primeiros lugares - possuem uma forma de organização racional do trabalho, profissionalização dos *performers* e a montagem de um espetáculo colorido e com forte expressividade visual. Os processos de espetacularização por que passam significativas manifestações populares, exige, contemporaneamente, uma crescente ordenação, organização e planejamento.



Im. 145

A noção de projeto cabe na análise da situação destas comparsas vencedoras nos últimos anos: as performances de carnaval passam a ser racionalmente projetadas, pensadas dentro de um campo de possibilidades em que estão inseridas.

Sinfonía de Ansina, por sua vez, sofria o estigma de ser *desprolija*, desorganizada e tal marca era rechaçada por eles: “*se vas a escribir que somos desprolijos pudés irte ... no vengas más*”. Antes, dizem eles, com toda esta “desorganizada” - e principalmente divertida - forma de fazer a festa, chegaram a ganhar prêmios, “hoje” a profissionalização e a paralela exigência de investimento financeiro constroem as comparsas a tornarem-se empresas organizadas para gerenciar a engrenagem da produção carnavalesca. O contexto de Ansina, cotidianamente festivo, no período de carnaval, de fato constituía-se a partir da idéia de trabalho e ordenação das atividades que os levariam para a competição. Aqueles que possuíam posições de poder na agremiação, fossem chefes, donos, ou diretores, sobrecarregavam-se de trabalho. *Sinfonía de Ansina* tinha sua forma peculiar de organização, aquilo que normalmente faziam no cotidiano era então acres-

centado de atividades específicas para fazer o carnaval acontecer. A inversão ritual no caso de Ansina apontava que sua rotina de festas, seu tempo cotidiano festivo e de não trabalho (se pensarmos esta categoria no sentido estrito do termo) era interceptada pelo tempo carnavalesco, um tempo de trabalho e de limitação das festas - da sua diminuição em prol dos ensaios e das tarefas para executar o carnaval¹³⁹. A falta de recursos financeiros certamente restringia o campo de produção de *Sinfonía* mas, insisto em ver na forma de sociação diferenciada deste grupo em relação aos outros a principal diferença que conformava sua singularidade; congregando *su gente*, Ansina dava primazia à pessoa em relação ao personagem. Os componentes da comparsa eram pessoas do bairro, conhecidas, parentes, amigas (antes que *performers*) que *disfrutaban* do que fazem.

A forma tradicional de uma comparsa performatizar nos palcos está expressa em uma estética que mantém recorrentes alguns elementos da performance, entre eles: a seqüência de quadros musicais entremeados por comentários; a música e dança do candombe e os personagens tradicionais. O conteúdo semântico das canções e comentários enaltece a presença negra no Uruguai, os *conventillos*, os tambores, o cotidiano e os rituais afro-uruguaios. Reinterpretações de relatos folcloristas do candombe - geralmente na literatura jornalística em épocas de carnaval - revelam e defendem, na atualidade, esta forma de fazer inscrita em um tempo de longa duração. A noção de novo e original nas performances das comparsas no palco do *Teatro de Verano* (portanto, no domínio da competição) encaixam-se dentro de um padrão genérico tradicional, costumeiro de executar os festejos carnavalescos, está assentada sobre uma estrutura prescrita, costumeira de representação cênica:

- com um limite temporal de uma hora, a performance consta de quadros musicais (5 a 6 canções e 2 quadros instrumentais: para a dança do *escobero* e a apresentação da corda de tambores) entremeados por *glosas*, textos declamados ou interpretados que narram (costumeiramente em *off*) sobre a cultura afro-uruguaia. Há, portanto, uma preeminência musical sobre a discursiva. A declamação ou comentários entram como recurso retórico secundário na performance.

- desenvolvimento de uma temática abrangente: a cada ano uma comparsa define um tema a ser tratado através das canções e das *glosas*. Tradicionalmente, tais temas são recorrentes: *conventillos*, cultura dos Tambores, diáspora negra.

- presença e posicionamento dos *performers*: uma comparsa é formada por personagens (*mama vieja*, *gramillero*, *escobero*, *tambores*, *bailarinas candomberas*, *vedet*, *bailarín*, *narrador*) que possuem um posicionamento cênico usual, por exemplo: coro ao fundo do palco ocupando toda sua extensão horizontal; músicos nas laterais; na *retirada* devem estar todos os membros da

¹³⁹ Sigo Renato Ortiz (1980) que relativiza a concepção de que o tempo carnavalesco (desordem) se opõe ao tempo cotidiano (ordem) percebendo que, para aqueles que o produzem, o tempo de carnaval sobrevaloriza o tempo rotineiro - conformando-o como um período de intensificação do trabalho e da ordem.

comparsa e todos os símbolos que a acompanham: as bandeiras, estrelas, meias-luas, estandarte.

- seqüência de quadros: é costume a comparsa iniciar com um “tema afro”; *mama vieja* e *gramillero* dançam um *milongón* na primeira parte da performance; na *retirada* - a saída da comparsa do palco - cantam *la despedida* - a “música-hino” da comparsa que se repete todos os anos; tradicionalmente, durante a performance há uma crescente intensidade do ritmo do candombe; etc.

- reiteração de imagens performáticas que pertencem ao campo da tradição desta cultura: por exemplo, no final do quadro musical com a *mama vieja* e *gramillero*, a corda de tambores empurra o casal para saírem do palco; eles escapam e retornam a ele para finalmente serem levados embora pela corda, reiterando a idéia que é impossível escutar o tambor sem dançar; outra imagem tradicional é a corda de tambores evoluindo em toda a extensão do palco ou mesmo, as imagens do *escobero* bailando com seu bastão.

À este padrão orientativo coexistem inovações que passam, ou não, a compor (novas) tradições. Identifica-se, nas narrativas dos interlocutores e da literatura folclorista, a percepção de mudanças significativas no devir histórico das comparsas, quando elementos simbólicos importados de outras tradições culturais foram incorporados pela cultura do candombe. É o caso da introdução da *vedet* na década de 50 e o aparecimento das plumas e brilhos na década de 70 - quando o vestuário das comparsas uruguaias revoluciona-se com os trabalhos de José de Lima, um *expert* vestuarista, elogiado por muitos de Ansina, por seu trabalho cuidadoso, *prolijo* e criativo. Inovações na cenografia seguiram-se na década de 90. *Concierto Lubolo* teria inovado em 1992 ao fazer um artefato cênico suspenso - uma cegonha carregando um bebê negro - adentrar ao palco vindo por um cabo de aço da montanha atrás do público. Quando *Concierto Lubolo* apresentou esta cenografia estava sendo o precursor de inovações cenográficas.

O final da década de 90, por sua vez, configura-se como uma época de radicais transformações na performance, rompem-se as fronteiras que definem de forma estática o gênero comparsa: musicalmente, o candombe reaparece cruzado com o *reggae*, o *rock*, o *funk* e o *pop*. A comparsa adere à proposta moderna e mistura o candombe com outros ritmos até o extremo de muitos não reconhecê-lo mais como candombe. A sonoridade - a



música, o toque de tambor - que aciona a escuta, tradicionalmente o aspecto mais importante das performances, cede espaço, nas performances da modernidade para a concretude do visível. Aquilo que se vê, torna-se o mais importante que aquilo que se escuta; o visual torna-se proeminente em relação ao sonoro.

É interessante observar que os montevideanos - que reconhecem a representação do Uruguai como um país tradicional no mundo das relações de trabalho e de mercado - apresentem-se, justamente na festa carnavalesca das comparsas, como aliados à modernidade, inovando e transgredindo as regras costumeiras de performatizar o carnaval. A modernidade uruguaia chegou ao carnaval das comparsas com toda a sua intensidade, mais claramente do que nos domínios políticos, econômicos ou sociais uruguaios. Nos últimos anos, as comparsas finalistas da competição, aderiram a esta estética moderna da visualidade sobrepondo-se ao sonoro performativo, promovendo um outro movimento no sentido narrativo e musical do que era costumeiramente apresentado.

Por sua vez, a presença de *performers* vindo do teatro, artes plásticas e escolas de música e dança, introduziram técnicas de encenação e as comparsas passam a apresentar novas concepções artísticas para a cenografia, *la puesta en escena*, o roteiro e à própria música do candombe. As comparsas vitoriosas vem destacando e reforçando determinados símbolos do domínio da tradição e, criativamente atualizando-os, traduzindo-os, de forma a transformar, renovar o costume, criando e inventando novas formas de uma comparsa performatizar no palco.

Nestes últimos cinco anos - para precisar um fenômeno que é fugidio, pois as decisões performáticas sofrem avanços e retornos - a estética tradicional da comparsa sofre duros golpes. O enredo que norteia a performance tornou-se mais específico; se até então a temática era abrangente, dando conta da saga de uma cultura de matriz africana, atualmente, os enredos passaram a contar histórias fictícias e pontuais, com personagens e situações inventadas. Os temas abrangentes como a discriminação social ao negro uruguaio, a cultura do candombe, a vida nos *conventillos*, estão sendo substituídos, nos modelos da modernidade, por enredos específicos, por exemplo, a discriminação racial sofrida pelo casal de namorados Federico e Andrea (*Yambo Kenia*); ou a viagem de uma equipe argentina de TV para conhecer o carnaval uruguaio (*Mi Morena*). As *glosas* - apartes ou monólogos que encaminham o receptor para a temática performatizada, para o enredo -, até então um recurso retórico que acionava a escuta, já que geralmente estes apartes eram feitos com uma voz em *off* passa, atualmente, a ser substituída por *sketches*, quatro ou cinco inserções teatrais de no máximo dois minutos. Não mais uma voz em *off* narrando a cultura afrouruguaia mas atores que incorporam personagens para atuar e narrar tais aspectos.

Quanto ao gênero norteador da performance também ocorre uma transformação importante com a introdução do riso. Uma das fronteiras da comparsa, seu gênero épico que narra a saga da cultura negra, sua retirada dos *conventillos*, sua resistência cultural apesar das

discriminações e abusos sofridos, cede espaço à performances cômicas onde os parâmetros do teatro são incorporados à performance. As *glosas* tornam-se vinhetas cômicas e ficcionais, tornam-se *sketches*. Embora restritas a estes *sketches* e, portanto, ocupando um lugar coadjuvante na obra total - musical e coreográfica -, estas performances cômicas tornam-se cruciais para a compreensão do enredo proposto pela comparsa. Aparecendo como intromissões cômicas rápidas, tais vinhetas revelam outra estrutura narrativa e exercem um papel importante para a compreensão da temática proposta pela performance. A *glosa* épica exalta a virtuosidade da cultura; os *sketches* cômicos trazem o duplo sentido e a ironia para questões tabus ou cotidianas, como sexualidade, infidelidade, homossexualismo, alcoolismo, etc. Através do riso, desmancham os dramas, criticam os estereótipos e estigmas que cercam a cultura negra.

As performances da modernidade trataram de inovar sem perder a temática, ainda falam e mostram os *conventillos*, mas trouxeram agilidade cênica às seqüências de quadros musicais. Entre uma canção e outra, as conexões objetivam a continuidade do espetáculo. Exemplo disso foram as apresentações de *Yambo Kenia*: enquanto uma canção soava seus últimos acordes, os personagens que iriam participar dos *sketches* já estavam adentrando o palco e iniciando sua performance. Estas performances, mais ágeis, fruto de técnicas teatrais, vem conquistando o público de forma crescente, o espectador vibra com as inovações trazidas aos espetáculos. Molda-se também um novo modo de ver e sentir o espetáculo. O convencional passa a ser reiterado como “*aburrido*” e o inovador, o diferente, aparece como a emergência de uma nova forma de apreciar o espetáculo. A idéia de que as comparsas “*son aburridas*”, enfadonhas - idéia esta veiculada tanto entre alguns componentes de *Sinfonía de Ansina* quanto entre o público mais amplo, composto por pessoas que estão fora do mundo do candombe e das comparsas - remete a noção de repetição: cenograficamente e narrativamente (através das músicas ou as declamações das *glosas*) acumulam-se anos a fio as imagens dos cortiços de forma acentuada. O público impactava-se quando se via frente a algo não esperado, como a abertura apresentada por *Yambo Kenia* e seu *candombe-rap*, aplaudia entusiasmado, sinalizando sua aprovação.

A performance teatral ganha maior expressividade visual: o coral de vozes, tradicionalmente postado em linha, no fundo do palco, atrás do corpo de baile, passa agora a se posicionar em cima de um tablado, tornando-se totalmente visível e verticalizando a cenografia apresentada; cenários leves, simples e eficazes, contendo perspectiva, ou cenários de luz, vem agora substituir os imensos e pesados painéis pintados a mão instalados no fundo do palco pelas comparsas que fazem - pensam, organizam e executam - o espetáculo de uma forma tradicional. Um cenário feito de imensos painéis articulados não exige tamanha engenharia quanto pequenos painéis que, compostos como um mosaico representam os cortiços. Uma coisa é desenhar um casario numa tela, outra coisa é fazer alegorias¹⁴⁰ que, compostas, representam um casario. Por outro

¹⁴⁰ Estabelecendo a distinção entre símbolo e alegoria, Walter Benjamin assinala que o sentido revela-se no símbolo enquanto que, através da alegoria, é construído a duras penas: “o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se

lado, o luxo das fantasias, as plumas e adereços sofisticados vem contrastar com a simplicidade sem brilho das fantasias tradicionais; o vestuário tornou-se homogêneo visualmente (nas cores, na padronização dos tecidos, nos sapatos iguais) impondo esta nova estética às comparsas que almejam vencer a competição. Todas estas inovações, expressas nas performances do *Teatro de Verano*, estão exigindo maior aporte financeiro e alto nível de organização por parte das comparsas; a cada ano aumenta a profissionalização entre os *performers* enquanto as agremiações especializam-se e buscam uma administração empresarial e novos patrocínios. As comparsas que provocam estas - ou parte destas - transformações constituem-se em forças hegemônicas. Atualmente, *Yambo Kenia* e suas performances espetaculares e teatrais vem conquistando todos os prêmios no *Teatro de Verano* e a adesão do público que, vibrante, espera e torce por esta comparsa.

A discussão sobre a atualidade das comparsas nas competições carnavalescas deve considerar uma significativa modificação no perfil dos seus participantes, entre elas, a profissionalização de alguns *performers* e o ingresso de novos percussionistas, alunos e ex-alunos dos renomados *tambores* de candombe; pessoas originariamente afastadas da cultura do candombe, advindos das escolas de arte, de música, de cursos de percussão, dos meios teatrais, enfim, artistas no seu sentido mais amplo - que não possuem testemunhos sobre esta cultura na medida em que não a viveram mas os receberam por transmissão indireta, estabelecendo uma relação com o mundo das comparsas antes que com o mundo do candombe. Às comparsas com seus *candomberos de verdad*, sucedem-se novas identificações de excelência para qualificar aqueles que a compõe: são excelentes diretores, músicos, compositores.

Contemporaneamente, ingressam nas comparsas profissionais vindos do teatro. Surge a figura do diretor geral, aquele que irá interligar os diferentes setores da comparsa (bailarinos, *tambores*, banda musical, coro, cenografia, iluminação) e montará a performance enquanto uma obra com início, meio e fim. Geralmente um diretor teatral, será aquele que buscará e estará atento à continuidade do espetáculo, à sintonia entre cenário, coreografia, performances dos personagens, quadros musicais, *glosas*, etc.

A contratação de *performers* profissionais - cantores renomados, cenógrafos, iluminadores, atores para os *sketches* - por sua vez, exigia investimento financeiro que pequenos grupos não podiam sustentar. Consequentemente, “melhores” *performers* vão para as “maiores” comparsas. As maiores comparsas possuem os mais renomados melhores profissionais da dança, do canto e da música, alguns tendo alçado o “estrelato” por via do candombe. A comparsa *Sinfonia de Ansina* contava em seus quadros com vários componentes não-profissionais. A competência baseava-se na prática do canto, dança ou percussão e não em uma formação especializada teatral ou musical. Aqui, aparece o tema da oposição entre a relação paga/profissional *versus* a participação

significante e significado, a segunda os separa” (In Gagnebin1994:41). Para Durand (1988:13): “a alegoria é a tradução concreta de uma idéia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples (...) a alegoria parte de uma idéia abstrata para resultar numa figura, enquanto o símbolo é primeiramente e em si mesmo figura e, como tal, fonte de idéias entre outras coisas.”

cooperativa, espontânea e artesanal de fazer candombe.

Por outro lado, um novo perfil de percussionista será incorporado às comparsas que adotam um estilo moderno de produzir o carnaval, aqueles oriundos de “*clases de tambor*”. Um professor de tambor e diretor de uma corda de tambores de uma comparsa admitia que alguns de seus percussionistas não eram os “melhores” mas sim os mais responsáveis, o que interessava mais ao seu objetivo. São diversos os cursos de percussão de candombe na cidade, sejam os realizados por instituições como *Mundo Afro*, por empresas como *Tamborilyarte*, ou individualmente. Gustavo, Palo, Miguel, Ortuño, Adrian, além de outros, são professores de tambor. Em Ansina, alguns destes alunos, os melhores, participam das *salidas de tambor* mas não da comparsa nos palcos. As comparsas mais recentes, por sua vez, incluíram em seus quadros estes alunos de tambor.

De forma geral, simpatizantes do candombe proliferam e podem ser vistos compondo as comparsas nos tablados e competições no *Teatro de Verano*. Alguns jovens interessados, com ou sem pretensões profissionais, geralmente alunos de música, teatro, percussão, ingressam na comparsa sem acerto financeiro. Buscam novas experiências e encontram espaço nas comparsas vitoriosas que abrem-se para a competência vinda de fora. Na comparsa *Yambo Kenia*, um rapaz que queria ajudar como *utilero*, dois anos depois, era assistente de produção. Em Ansina, muitos *performers* que *no cobraban* garantiam a formação da comparsa, cantando no coro ou compondo o corpo de baile mas isto não lhes dava acesso a áreas de comando. Entre estes simpatizantes, alguns passavam, outros ficavam e aderiam a este gênero carnavalesco.

Os *performers* da tradição, são os próprios personagens da sua cultura, conscientes do contexto total no qual se insere sua ação, representam a si mesmos. Os da modernidade são atores no sentido estrito da palavra; o ator “entra” no interior de um papel para executar sua interpretação. No espetáculo a devoção divide espaço com a profissionalização/empresariado, a arte é um negócio que, quanto melhor administrado e executado, provê maiores possibilidades de vitória na competição; a festa torna-se técnica e, para além da simples diversão, encontra-se o espetáculo criando condições para um tipo de “diversão total” (Brandão, 1989): as competições no *Teatro de Verano* oferecem canto, música, bebidas e comidas. Um mundo de tecnologia e consumo. O mundo das comparsas passa a ser comercializado por pessoas ou entidades que muitas vezes estão distantes aos sujeitos que a compõem e, na maioria das vezes,



os produtos comercializados a partir desta cultura não retornam em bens e melhorias aos próprios sujeitos do grupo. Lembro especialmente de um rapaz da *sub-20* que, ao ver meu chaveiro em formato de tamborzinho de candombe expressou seu desejo de possuí-lo. Alguém estava lucrando com esta temática - pois compra-se chaveiros e outros bibelôs com a temática do candombe - mas não eram aqueles que faziam a festa.

Estes espetáculos de palco estão sendo divulgados e consumidos entre “os de fora”, os turistas estrangeiros que são informados da singularidade e originalidade do carnaval afro-uruguaio. Sendo um show mais musical e visual do que discursivo, percebe-se que em termos turísticos internacionais a comparsa possibilita maior ressonância entre o público estrangeiro do que as Murgas, por exemplo. O circuito discursivo exige algum tipo de adequação entre suas significações e o sistema de representações dos receptores (Magnani, 2000) mas o circuito musical e visual, universaliza as significações dentro de um sistema de representações emotivo/sensorial. Embora a mais popular festa de carnaval no Uruguai, os textos políticos e satíricos apresentados pelas Murgas exige um domínio maior da língua espanhola do que, por exemplo a participação em um show de comparsas; a música é mais universalizante que o discurso falado.

Importante assinalar que o padrão orientativo que faz parte de um costume ou tradição são familiares aos *performers* e ao público que assiste as comparsas, portanto, existe uma expectativa em relação ao espetáculo que virá. As inovações sobre esta matriz performática são pontuais, as agremiações não inovam indistintamente - muito menos totalmente - suas performances pois não conseguiriam estabelecer comunicação com aquele que vê e espera um certo padrão conhecido. Performance é re-conhecimento, lembra Bauman (1990). Inovações são testadas e, se encontram aprovação do público, são mantidas ou desaparecem - casos em que a continuidade de tal transgressão não mostrou-se viável. O espetáculo e suas transformações deve ser analisado considerando o circuito completo da qual está inserido: produção e recepção. Não basta deter-se no nível da produção de novos elementos performáticos sem considerar como isto repercute no pólo da recepção. A espetacularização traz uma nova postura do espectador que está em busca de distração.

O público reclama quando as comparsas *son aburridas*, enfadonhas; aplaudem, vibram, vão assistir e comentam as inovações. O público sinaliza sua aprovação às performances vistas e os *performers* estão atentos a estas reações e avaliações. As transformações efetuadas pelas comparsas vem refletindo positivamente junto ao público. O público, para elas, é termômetro, inovações permanecem porque de alguma maneira refletiram positivamente no público. As críticas levam à modificações nas performances: *Mi Morena*, após a primeira apresentação no teatro em 2000, reduziu o tempo de fala dos seus personagens pois o público e a crítica consideraram-os muito longos. *Sinfonía de Ansina*, após sua apresentação na *primera rueda* em 1999, refez sua cenografia, intensamente criticada pela mídia, participantes e componentes.

As performances das comparsas realizadas no Teatro constroem o livre ou contínuo

acesso dos interessados. Assistir a estas apresentações demanda condições financeiras - considerando que são 40 noites - trazendo de forma mais clara a demarcação e separação da audiência e dos executores. Esta separação tão marcada no contexto de palco entre público e *performer* atenua-se nos desfiles de rua pois, em alguns trechos do desfile, geralmente na metade final, o público tem mais liberdade de participar. O público fiel segue encontrando estratégias para participar da festa das *llamadas*: os moradores da *Isla de Flores* abrem suas portas para os amigos confortavelmente participarem da festa. Cadeiras trazidas de casa são colocadas na calçada - atrás das “oficiais”, as pagas - e *la gente* pode assim ver a festa. A comercialização do carnaval das comparsas nas ruas vem intencionalmente sendo promovida como uma festa tradicional; no teatro, alcança status de espetáculo, os preços elevados dos ingressos e a permanente crise econômica uruguaia, afasta cada vez mais os sujeitos do mundo do candombe; funcionários conhecidos ainda facilitam a entrada dos amigos e conhecidos que não pagam para entrar, mas é nítida a elitização do carnaval no Teatro.



Im. 148

Entre os dois desfiles de rua - a abertura do carnaval na avenida *18 de julio* e as *llamadas* na *Isla de Flores* - o que mais desperta reações e emoções entre *la gente de Ansina* é o desfile no bairro: “*las llamadas es una fiesta nuestra ... es nuestra ... esa es la que importa*”. Quando analisa as festas populares, Carlos Rodrigues Brandão (1989) sugere especial atenção para o espaço social que as abrigam: há

ruas e ruas e a tradição de Ansina encontra na *Isla de Flores*, território histórico do candombe, o espaço por excelência para expressar-se e encontrar sentido para o que fazem. As performances das comparsas na rua são absolutamente distintas daquelas apresentadas no Teatro. Exigindo menor investimento financeiro - não há canto, banda musical, tampouco cenografia e iluminação - *Sinfonía de Ansina*, teoricamente teria maiores chances de alcançar uma melhor classificação na disputa. Somado a isto, *Sinfonía* é reconhecida (pelos “de dentro” do mundo do candombe, assim como pela imprensa de forma geral) como detentora de um toque de tambor diferenciado, num nível de excelência. Entretanto, tal fato, a vitória nas competições de rua - ou sua aproximação a ela - não acontece há muitos anos. Se no palco é visível a diferença entre *Sinfonía* e as outras concorrentes, nas ruas esta diferenciação é amenizada mas não convertida em melhores classificações. Nos desfiles de rua, menos que a falta de investimento financeiro, parece ser a

desprolijidad - ou a representação de que Sinfonía é *desprolija* - o maior entrave para a conquista de prêmios. Apesar da pouca idade - na época da pesquisa, oito anos - *Sinfonía de Ansina* pertence a uma linhagem de comparsas e cordas de tambores filiada ao *barrio Ansina: Fantasía Negra* e, posteriormente *Concierto Lubolo*, que marcaram época nos palcos e ruas, onde, seu toque de candombe lhes reservou a tradição de serem “*candomberos de verdad*”. Um veterano apreciador de comparsas resumia emocionado seu sentimento em relação à *Sinfonía de Ansina*: “*las otras comparsas están buenas, están lindas, pero ésta ... ésta es la mas candombera*”.

A situação mostrava-se dramática para *Sinfonía de Ansina*, afastada das primeiras colocações no concurso do *Teatro de Verano* e no desfile de *Llamadas*, recebia fortes críticas internas e externas por não possuir *prolijidad*, organização, planejamento, em suma, projeto de execução para as suas performances. *La gente de Sinfonía de Ansina* respondia sugerindo que as fronteiras e definições do que é ser uma comparsa passava por um processo emergente de mudança social e performática. Formas enraizadas de fazer a festa, baseadas na cooperação vicinal, nas redes de parentesco e amizade, entraram em colapso frente aos novos desafios estéticos desencadeados por algumas comparsas. Em *Ansina*, o coletivo supria as faltas individuais. Nos tablados, *Sinfonía de Ansina* expunha seus improvisos: na falta de um solista, alguém do coro o substituíria; na falta de bailarinas, a coreografia era apresentada com cortes, simplificando a performance; na falta de coristas, um *tambor* poderia substituí-lo, pois sabia a letra das canções. Estes rearranjos eram, mais tarde, discutidos pelos componentes, orgulhosamente como “*la comparsa se cobre*” - a idéia de que eram uma equipe, uns ajudando os outros, todos fazendo juntos a comparsa.

Ao recordarem da primeira competição de *Sinfonía de Ansina* em 1992, davam risadas das próprias trapalhadas e desacertos na organização mas, lembravam, que a despeito disso, conquistaram o quarto lugar na competição do Teatro. Com acertos de última hora quase foram campeões. Porque agora, os desacertos, *la desprolijidad*, tornaram-se um entrave para a conquista do prêmio carnavalesco? Os outros mudaram sua forma de fazer a festa mas não *Sinfonía de Ansina*; eles continuavam *allá abajo, tomando, jodiendo* e, barrialmente, fazendo sua comparsa. *Ansina*, calcada no costume - *Acá es así* - entrava em conflito quando novas regras e normas passaram a contar na organização das comparsas. A invenção e incorporação de novas variantes na recriação substantiva de um estilo costumeiro, tensionava o grupo “de *Ansina*”.

Os espetáculos de *Sinfonía de Ansina* estavam muito distantes daqueles apresentados pelo “grupo de elite”. Por um lado afirmavam não ter condições financeiras para acompanhar o alto custo envolvido nestas inovações mas, por outro, denunciavam que as comparsas “mudaram”, “não eram mais comparsas”. Palo, ao falar sobre estas transformações sentenciava: “*Ojal mirá me gusta el nuevo, las cosas nuevas ... hube un año que Concierto puso un bebe negro vindo por un cable de acero desde la montanha. Empezó la canción y el bebe llegó al palco por el cable cuzando la gente en la platea ... mi gusta el nuevo, pero no lo que andan haciendo ahora ... hoy no, hoy ellos cambiaron de categoria*”. O que então incomodava a Palo? Inovações na cenografia não o preocu-

pavam, Ansina já havia sido precursora destas inovações. O que estavam fazendo as comparsas que as retiravam da categoria?

Para “os de Ansina”, estas transformações eram remetidas ao argumento de que “não eram assim”, contrastadas com um tempo outro, usavam a temporalidade para argumentar em favor de uma autenticidade. Observando suas avaliações sobre as outras apresentações das comparsas no carnaval, percebe-se no mínimo dois pontos de divergência: a música do candombe e o riso. Eis aqui duas transformações que interferem no que eles entendem ser o gênero comparsas. As comparsas tocam candombe, a música é um dos tripés desta cultura, por outro lado, não apresentam o riso - as outras quatro categorias, Murgas, Humoristas, Parodistas e Revistas - eram *experts* nisso. O carnaval das comparsas, na atualidade, introduz o riso em suas apresentações e o candombe, senão minimizado (o visual torna-se mais importante do que o sonoro), é violentado com as novas experiências sonoras propostas (*candombe-reggae; candombe-funk; candombe-pop*). E comparsa com riso e *reggae* não é mais uma comparsa: “*se escapó de la categoría*”, mudou de categoria, aproximando-se perigosamente dos grupos carnavalescos das outras categorias: como os Parodistas que, através de imitações de músicas e peças teatrais, buscam o riso para selar a diversão e as Revistas, que apresentam luxuosos vestuários. “Os de Ansina” rechaçavam e resistiam a estas mudanças e inovações introduzidas por estas comparsas.

Ao pensar as apresentações das comparsas em termos de seu conteúdo e forma, percebe-se que os “conteúdos” transformam-se tanto quanto as formas (performances) mas, poderia-se dizer, muito mais lentamente. Continuam narrando sobre sua cultura e seus espaços de pertencimento, apresentando os personagens seculares mas, a forma como a fazem, transforma-se ininterruptamente - e mais radicalmente nesta última década. As performances são instáveis, criativas e “moventes” (nos termos de Zumthor) por excelência.

Ansina, entretanto, parece essencializar a noção de tradição contida na cultura das comparsas. Para eles, o autêntico de antes, transmitido de geração em geração, pertencente a uma memória ancestral está sendo desvirtuado e as comparsas deixaram de ser comparsas. Ao essencializar a questão da tradição, eles utilizam-se de uma estratégia de identificação e sobrevivência do grupo dentro do carnaval e da própria sociedade uruguaia que sempre reservou a eles, negros, uma situação marginal. Na conjuntura atual, sem dinheiro, sem acesso aos “melhores” profissionais do carnaval - sem armas para competir com seus rivais -, Sinfonia de Ansina prefere continuar sendo Ansina do jeito que eles entendem que tem que ser uma comparsa, usando o argumento da tradição, de um saber fazer ancestral, como estratégia de sobrevivência, identificação e diferenciação frente às outras comparsas. Ao criticarem os outros por terem “escapado da categoria”, apegam-se ao argumento da tradição enquanto uma estratégia política para continuarem vivendo como grupo. Eles reiteram isso nas falas e ações, nas suas performances.

As comparsas que competem dentro deste campo simbólico que é o carnaval de palco, sofrem tensões de representação da cultura afro-uruguaia dos Tambores de candombe, ora advindas

das “novas tecnologias” propostas pelo mundo do teatro e espetáculos, ora dialogando com o campo da tradição, dos costumes e saberes acumulados gerações após gerações de *candomberos*. *Sinfonía de Ansina* em meio às dificuldades seguia adiante. Fora do modelo de organização - *prolijidad* - e profissionalismo seguidos pelas comparsas vitoriosas da atualidade, *Sinfonía* participou das competições em 2000, sem chances reais de angariar os primeiros prêmios: das oito comparsas que competiram, ela foi a última colocada na disputa. Em 2001, desfilaram nas *llamadas* mas desistiram de competir no carnaval de palco respondendo a pergunta do porquê com outra pergunta: “[competir?] *para qué? ... para pasar verguenza?*”. Em 2002, *Sinfonía de Ansina* não participou das competições de palco nem mesmo do desfile de *Llamadas*, reduzindo o campo de expressão deste grupo de vizinhos, parentes e amigos - *la gente de Ansina* - os quais, alguns deles, participaram do carnaval de outras comparsas.



As performances dos *Tambores* durante o ano

O carnaval das comparsas é englobado pela cultura do candombe que se expressa, para além do período carnavalesco, nas *salidas de tambor*, uma manifestação cultural secular, vista como tradicional e popular pela sociedade uruguaia. Complexo e dinâmico, este evento - as “saídas de tambor” - delinea formas populares de viver a cidade, dialogando com as demais instâncias das chamadas culturas dominantes.

Tenho enfatizado que a tradição dos Tambores está profundamente relacionada com o cotidiano dos bairros *Sur* e *Palermo* atingindo seus moradores e freqüentadores. Ao pensá-los como territórios culturais - no sentido em que são bairros que centralizam a produção cultural do candombe através dos tempos e, a despeito da sua expansão na cidade, ainda constituem-se em centro formador e difusor da cultura afro-uruguaia, abrigando até hoje o desfile das *Llamadas* - percebe-se que a continuidade dos grupos sociais se submete ao território em que se situa. A permanência no solo (Simmel, 1983), a permanência *de la gente* no bairro apesar da destruição dos cortiços, sua continuidade, sua renovação lenta e progressiva, vem confirmar o que Simmel chama de “imortalidade social”, no sentido de que o social conserva-se em um tempo infinitamente superior aos indivíduos que o constitui. Esta permanência no bairro constitui historicamente a cultura do candombe uruguaio ao mesmo tempo que cria espaço, propicia a ação - o evento - de atualização das performances *candomberas*.

A *tradición* dos Tambores de Ansina é reconhecida e diferenciada, comparativamente, às outras cordas, por “*saber tocar*”, “*saber hacer candombe*”, e está inscrita no campo das aprendizagens no *barrio Ansina*, baseada na experiência musical compartilhada que vivenciaram. Uma determinada forma de tocar conformou a “escola Ansina” de candombe - diferente de outras

escolas, como a de *Cuareim* ou a de *Cordón*¹⁴¹. A aprendizagem em “Ansina”, conformada enquanto uma maneira tradicional e costumeira de aprender a tocar - via imitação -, é referida como “*Escuela de chicos*”. As crianças começavam aprendendo a tocar o tambor *chico*, depois *repique* e por último, *piano*. Nas cordas de tambor, dizem “os de Ansina”, não é qualquer um que pode tocar, na “*escuela de Ansina*” para chegar a tocar um *tambor piano* haviam que percorrer lentamente a trajetória fixada pelas antigas gerações: começam tocando *chico* na última fila, quando chegam à primeira fila, passam para o aprendizado do tambor *repique* lá de trás, novamente na última fileira. Para chegar a tocar *piano* na primeira fila e tornar-se o chefe de cordas de Ansina, Gustavo Oviedo levou quase vinte anos para percorrer este circuito.

Hoje, dizem “os de Ansina”, tudo estaria diferente: o sujeito primeiro compra o tambor para depois aprender a tocar: “*compra un piano y quiere enpezar con piano*”. O saber que envolve os Tambores de candombe, contemporaneamente, é transmitido por outras fórmulas nas outras cordas de tambor que não “Ansina”: estão ali não só meninos do bairro que aprenderam ouvindo e tocando,



Im. 149

muitos dos seus percussionistas estão aprendendo a tocar em “*clases de tambor*”. Durante as aulas, por exemplo, aprendem a tocar, simultaneamente os três tambores. Os aprendizes “por impregnação” tornam-se alunos que não compartilham mais a sociabilidade de bairro que propiciava a experiência de escutar e tocar cotidianamente.

A transmissão do “*toque de Ansina*”, do saber e conhecimento que o envolve alcança reconhecimento entre aqueles que pertencem à cultura do candombe. A continuidade de Ansina se faz enquanto unidade, esta é uma corda que não se dividiu em duas ou mais. *La sub-20* - que surge como uma brincadeira para definir os adolescentes de Ansina -, quando decidiram *salir* com os tambores em um domingo, *la gente de Ansina* estava voltada totalmente para a preparação do carnaval. Quando escutei falarem “*la sub-20 va salir con los tambores*”, entendi erradamente a questão pois a formulei em termos de “Tambores de la Sub-20”. Fui logo chamada à atenção: “*la sub-20 no existe, no es otra cosa, es la misma cosa: son los Tambores de Ansina en la calle*”.

¹⁴¹ Sobre as relações entre os toques de tambor e sua associação com troncos familiares aparentados e os bairros montevideanos, Ver a dissertação de mestrado de Luis Ferreira (1999).



Im. 150

“*Ansina*” desfila com seus Tambores pela rua Isla de Flores, nos domingos e feriados durante o ano, “manchando” (Magnani, 2000) este espaço, antes vazio, com a música dos tambores. As “manchas”¹⁴², outra forma de apropriação do espaço caracterizada por Magnani funcionam como um ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores,

sua base física é mais abrangente que o “pedaço” e permite a circulação de pessoas oriundas de várias procedências. Pensar as “saídas de tambor” como manchas, reforça a idéia de que por um período de tempo, parte da cidade será invadida pelos Tambores e por pessoas de diferentes lugares e pertencentes a diferentes redes sociais, ampliando desta forma o número de participantes à prática social realizada pelo candombe. Em seu trajeto pela cidade, os Tambores de *Ansina* carregam seu “pedaço” mas abrem-se, espalham-se como uma “mancha”, atingindo as pessoas de outros “pedaços” que para ali se deslocam para desfrutar as performances percussivas. Para Magnani (2000:45), “é a noção de trajeto que abre o pedaço para fora, para o espaço e âmbito do público”.

O momento das “saídas de tambor”, portanto, envolve o “pedaço” (*allá abajo*, a casa de Gustavo), congrega *la gente de Ansina*, mas também participantes de outros setores sociais, inclusive aqueles que usufruem um estilo de vida individualista moderno, que para ali deslocam-se para apreciar a festa popular. O trânsito e a circulação entre sujeitos de redes sociais, laborais, familiares diferentes, entretanto, era bastante restrito em número e a estes momentos performáticos, para além dele não há maiores comprometimentos; estabeleciam uma relação empática com o mundo do candombe, como espectadores-participantes das “saídas de tambores”, mas esta adesão era situacional a estes eventos performáticos, pois mantinham sua filiação a seus grupos de referência, seja sócio econômico, familiar, étnico, religioso, etc.

Nas “saídas de tambor”, a sociedade uruguaia mais ampla, interage com *la gente de Ansina*, *la gente de Cuareim*, *la gente del candombe*. Se nos momentos cotidianos e ordinários a separação é marcante e *allá abajo* é representado como um pedaço específico (e potencialmente perigoso) da cidade, nas saídas de tambor, os diferentes segmentos sociais da cidade poderiam, (potencialmente) se tocar, interpenetrar-se como participantes da performance, como platéia/

¹⁴² José Guilherme Magnani (2000) utiliza esta categoria para dar conta dos bares, restaurantes e cinemas numa zona de entretenimento e encontro da cidade.

audiência. Os contatos sociais fortemente verticalizados no tempo cotidiano, mostravam-se invertidos no tempo performático; aqueles discriminados cotidianamente eram revelados como artistas e detentores de uma cultura secular: o saber-fazer candombe. Nos tempos de sociação, nos momentos de descanso na praça, uns estavam ao lado dos outros, estabelecendo uma comunicação que, no tempo cotidiano, era interceptado por práticas sociais distintas.

A corda de Ansina, entretanto, congregava um número muito inferior de participantes, quando comparada a *La Dominguera* - comparsa e corda de tambores formada no bairro *Sur* nos últimos quatro ou cinco anos - que recebia um público, em número crescente, com perfil muito mais heterogêneo. Acompanhando a corda de Ansina ainda se encontravam, majoritariamente, *la gente* conhecida, *del barrio*. A diversidade de setores sociais envolvidos no evento executado pela *La Dominguera*, reunia distintas “realidades socialmente construídas” trazendo a noção de “metamorfose” (Gilberto Velho, 1999), para



Im. 151

dar conta deste trânsito entre sujeitos de “domínios e províncias de significados” diferenciados cotidianamente mas engajados no evento Tambores. O público de *La Dominguera* estava constituído por significativo número de jovens estudantes, brancos, com visual *hippie*, ao lado de uma grande massa de afro-uruguaios, em geral, moradores do bairro *Sur*. Gilberto Velho (1999), analisando a sociedade moderno-contemporânea, percebe a coexistência de novas formas de sociabilidade, emergentes desse contato entre grupos distintos, com diferentes visões de mundo e estilos de vida. A adesão destes sujeitos ao mundo do candombe mostra-se, mais ou menos provisória ou definitiva; alguns aproximam-se dos Tambores e permanecem, aprendem a tocar, amarrando esta experiência ao seu estar no mundo; outros, assim como aproximam-se, desvinculam-se facilmente, não estabelecendo laços sociais duradouros ou continuidade na

sociabilidade.

Interessante reter um comentário feito por um dos novos *tambores* de Ansina, um dos raros ex-alunos das classes de percussão que compunha esta corda: ele não entendia porque, na sua visão, sendo os *Tambores de Ansina* infinitamente “melhores” musicalmente (“*los Tambores de Ansina hacen musica*”) do que esta outra corda de tambores, era esta a corda cercada por centenas de pessoas, em seu desfile e no período de descanso na praça. A resposta talvez esteja em um outro comentário: um *tambor* de *Mi Morena* quase todos os domingos acompanhava um trecho da *salida* dos Tambores de Ansina. Dizia estar ali para apreciar o que para ele eram “*los mejores Tambores*” de Montevideo. Ele havia aprendido a tocar “*con Ansina*”, inclusive como aluno de Gustavo Oviedo. Mas, para tocar semanalmente, para interrelacionar-se socialmente, preferia outros Tambores, ali estariam sempre *tomando, jodiendo*, o que o desagradava.

Não apenas isso, os Tambores de Ansina, diferentemente das outras cordas de tambor, não mostravam-se permissivos à entrada de novos percussionistas indistintamente. Seus alunos de tambor dificilmente *salian con los tambores*. Em Ansina “não tocava qualquer um”, menos por proibirem mas, principalmente, por exigirem disciplina e concentração total não só daqueles que já faziam parte da corda mas, principalmente daqueles que aderiam a ela. Entre *la gente*, contavam uma história ocorrida anos atrás: após perceber por três vezes a indisciplina rítmica de um *tambor*, o chefe de cordas de Ansina dirigiu-se até o percussionista e furou seu tambor com a baqueta: “*ahora no tocas más*”. O ex-aluno de Ansina que participava da sua corda dizia que ali estava porque era convidado a participar. O dia que não o convidassem mais não participaria.

Enquanto as outras cordas mostravam-se abertas aos de fora, jovens aprendizes que muitas vezes ainda não dominavam a arte de tocar, *los tambores de Ansina* seguiam selecionando aqueles que dela participavam. *És así*, diziam eles, assim aprenderam a formar-se enquanto corda de tambores e mantinham a mesma forma costumeira e tradicional de expressarem-se.



As performances cotidianas na rua, na casa e na calçada

A cultura de Ansina transmite e gera com vigor desempenhos performáticos e estilísticos nos momentos rituais carnavalescos, nas saídas de tambor durante o ano, mas também em seus momentos cotidianos, *allá abajo*, à beira da calçada da casa de Gustavo, ao expressar-se performaticamente através de conversações em tom de brincadeira.

Interagir na calçada significava comunicar-se com o grupo através de *la joda* (as zombarias verbais), sentar-se *en la vereda*, *tomar vino*, *comer asados*, escutar, *mirar* e compartilhar um cotidiano emergente e pleno de momentos de artisticidade. Para compreender os dilemas vividos por *Sinfonia de Ansina* no carnaval, portanto, considere as situações de interação face a face nas

quais *la gente* estava envolvida. O cotidiano, por mais breve ou complexo que se mostre, são momentos em que significados sociais estão sendo gestados e a experiência social e coletiva sendo construída.

A experiência rotineira, cotidiana e mundana, “a realidade social”, objeto por excelência das ciências sociais (Schutz, 1979), constrói o conhecimento sobre o mundo segundo os sujeitos que o constituem e que nele participam; interpretando-o, atuam alterando-o através de suas ações e novas ações reinterpretativas, a partir de uma configuração de valores, relevâncias, interesses, sonhos, projetos, sensações e emoções compartilhados socialmente. A sociação, para Simmel (1983), é a forma - realizada de inumeráveis maneiras diferentes - pela qual os indivíduos se agrupam em unidades que satisfazem seus interesses e formam a base das sociedades humanas. Em estando juntos, participando do mesmo interesse, tendo um foco comum de atenção, compartilham, por algum tempo, de uma definição comum de realidade, operando em uma mesma província de significado (nos termos de Alfred Schutz) ou interagindo através de uma rede de significados (Clifford Geertz), de um sistema compartilhado de crenças e valores. Para Maffesoli (1995) - que valoriza a questão da socialidade entre os interlocutores, seus “usos e costumes” -, nunca é demais reiterar “a nobreza da vida cotidiana”, pois o conhecimento do social é elaborado a partir do ordinário, do imediato e do banal. Em sintonia com Walter Benjamim, que via no cotidiano o “concreto mais extremo” (apud Gagnebin, 1994), Maffesoli reitera esta afirmação ao vê-lo enquanto globalidade concreta, chamando a atenção que o estilo do cotidiano é atravessado pelo aleatório, que é próprio do estético e, este, da emoção comum.

Nos encontros cotidianos, os símbolos compartilhados, a linguagem básica comum a todos no processo de interação e negociação da realidade, as expectativas, configuram um quadro de acentuada “consistência cultural” (Gilberto Velho, 1999), um estilo de vida específico. Nos processos interativos ocorrem complexos e ininterruptos cruzamentos entre a imaginação, interpretação, reformulação e reinterpretação, neste sentido, o cotidiano não é constituído apenas dos significados que mediatizam as interações interpessoais mas de um mesmo método de produção de significados que, reinventados continuamente, não são meramente reproduzidos.

Allá abajo conforma uma cultura costumeira (nos termos de E. P. Thompson¹⁴³) calcada em uma rede de pertencimento - *barrio Ansina* - reforçada e atualizada em performances carnavalescas e cotidianas. A tradição de Ansina perpetua-se, em grande medida, pela transmissão cênica/visual/auditiva que envolve as performances de candombe e pela cotidiana e ininterrupta

¹⁴³ Para Thompson o costume “é” a interface da lei com a prática, pois pode ser considerado como lei e como prática. O costume é local e não exato na medida em que é dependente da renovação contínua das tradições orais. E. P. Thompson busca no antropólogo Gerald Sider (Culture and class in anthropology and history. Cambridge, 1986, p. 940) o conceito de costumes: “Os costumes realizam algo - não são formulações abstratas dos significados nem a busca de significados, embora possam transmitir um significado. Os costumes estão claramente associados e arraigados às realidades materiais e sociais da vida e do trabalho, embora não derivem simplesmente dessas realidades, nem as reexpressem. Os costumes podem fornecer o contexto em que as pessoas talvez façam o que seria mais difícil de fazer de modo direto [...], eles podem preservar a necessidade de ação coletiva, do ajuste coletivo de interesses, da expressão coletiva de sentimentos e emoções dentro do terreno e domínio dos que deles co-participam, servindo como uma fronteira para excluir os forasteiros.” (1998:22)

transmissão oral de um vasto repertório de narrativas e anedotas performatizadas *allá abajo*. Benjamin (1993) aponta que a transmissão do patrimônio cultural conecta dois planos da experiência: uma individual, subjetiva, particular, intransferível e valorizada na modernidade ocidental; outra coletiva, que pode ser narrada por porta-vozes autorizados constituindo o próprio fundamento da tradição.

A casa de Gustavo apresenta-se como espaço da ancestralidade, templo da memória do ser negro, da linhagem afro-descendente de Ansina. Recriando uma forma coletiva de estar no mundo, pode-se criar a imagem da casa de hoje justapondo-se ao da “casa de nação” de ontem. Há uma história familiar que impregna aquele espaço como emblema do ser afro-uruguaio ontem e hoje, passado e presente, tradição e modernidade. *Acá es así*, expressão utilizada nas interações na casa, denota um território com ética e estética próprias. Para compreender a estética presente na casa torna-se necessário acionar a ordem do sensível, para além de um paradigma racional. A estética - a maneira sensível de sentir e experienciar em comum - estende-se a todo o conjunto da vida social e não está restrito ao campo artístico, é o caráter essencial de um sentimento coletivo, sua marca específica: “torna-se uma forma englobante, uma ‘forma formante’, que dá origem a todas as maneiras de ser, costumes, representações, modos diversos pelos quais se exprime a vida em sociedade” (Maffesoli, 1995:26).



Im. 152

Na casa havia uma consagração do tempo à vida social. Uma forte e permanente, sem deixar de ser renovada, rede de relações ali se concretizava expressando a ética de grupo. Da porta, aberta ou entreaberta, escutava-se o convite preciso: *entrá, entrá*, gritavam lá de dentro, caso *la gente* não estivesse na calçada. As cadeiras na calçada, a porta aberta, a presença de uns e não de outros, o cenário, a paisagem, sinalizavam o que ali estava acontecendo: se haviam muitas pessoas ou poucas, se haviam refeições ou apenas sobremesas. Aqueles que chegavam eram atraídos para a convivência na calçada, os da casa abriam-se para o estar junto e o compartilhar das experiências cotidianas. O ambiente era de distensão: *disfrutaban* o estar juntos. Os

encontros com o Outro, eram sempre valorizados e cultivados na busca de trocarem emoções, sentimentos e experiências. Todos eram bem recebidos na casa. As relações com a alteridade se impunham, uns estavam sempre em relação aos outros, fossem os de fora ou os *habitués* da casa.

Ali encontrava-se uma rede social trançada por relações de aliança, de cumplicidade, de afeto, de interesses, assim como de conflitos e desafetos.

A casa, portanto, é o contexto central e não periférico para compreender as performances do grupo “de Ansina”, espaço onde ocorriam situações que formavam o enquadre de uma potencial performance. O carnaval passava mas *la gente de Ansina* continuava reunindo-se em frente a casa, constituindo-se em uma força de integração para os pensamentos, as recordações e os sonhos do grupo. Estar ali era cultivar relações através de uma comunicação explosiva, sensual e concreta, recheada de pilhérias, imitações e citações (*lo que puede estar pasando acá que ya no tenga pasado?*). Em meio à dramaticidade de suas vidas, mostrava-se o espaço por excelência do riso e do cômico¹⁴⁴. “*La tristeza a quien le gusta, somos alegres y divertidos*”, dizia Palo. Os dramas sociais eram compartilhados não só subjetivamente mas intersubjetivamente, a audiência e os sujeitos *performers* estavam intimados a adotar perspectivas fora do seu próprio ponto de referência subjetivo e particular para refletirem-se.



Im. 153

Se na sociabilidade da casa todos eram aceitos, estava aberta para o compartilhar, no trabalho da comparsa ou na corda de tambores observei uma resistência “aos de fora”, geralmente representados como possuidores de idéias mirabolantes. Poderia-se pensar um espírito exógeno circunscrevendo a casa e um espírito endógeno rodeando a comparsa e mesmo os Tambores. A abertura ao exterior, às idéias advindas de fora

do grupo somente se consolidava com o consentimento do dono da comparsa e da casa, Gustavo Oviedo, também chefe da corda de Ansina.

A casa de portas abertas - a partir do meio da tarde e seguindo-se assim durante a noite -, as cadeiras na calçada - as *sillas en la vereda* - conformava o cenário, construía o contexto para as performances que estavam por vir. Os participantes organizavam o espaço no qual interagiam,

¹⁴⁴ Sobre o riso, Bremer & Roodenburg (2000:15) chamam a atenção: “(...) até agora foi impossível estabelecer a coerência entre as várias palavras, conceitos e práticas do riso. Estudiosos certamente tentaram encontrar tal coerência. De Freud e Bergson a Mary Douglas, psicólogos, filósofos, sociólogos e antropólogos têm se empenhado em encontrar uma teoria abrangente para o humor e o riso. Uma falha comum a todas estas tentativas é o pressuposto tácito de que existe algo como uma ontologia do humor, que humor e riso são transculturais e ahistóricos. Contudo o riso é um fenômeno tão determinado pela cultura quanto o humor.” Sobre a teoria do riso ver: Bergson (1987); Bakhtin (1993); Alberti (1999); Propp (1992).

dentro da casa ou fora dela, na calçada. Os enquadramentos posturais estabeleciam as pré condições para a ação social coordenada e habilitavam os participantes para as interações que se seguiam; assim, Gustavo e Palo, via de regra, estavam próximos à porta de entrada, de frente para a rua, em local privilegiado para as observações do que acontecia ao redor e aqueles que chegavam à casa. As pessoas estavam envolvidas neste contexto de ação cotidiana, inseridas neste cenário no qual as performances de *la joda* poderiam potencialmente ocorrer ou não. Estar atento ao contexto, significa não só explorar o cenário - a estrutura social e espacial dentro da qual o encontro se situa - mas também o que Goodwin & Duranti (1992) chamam de “ambiente comportamental” - o modo como os participantes usam seus corpos e condutas como recurso para enquadrar a ação/comunicação. A própria linguagem pode invocar e produzir contexto, assim como a análise de um determinado evento deve considerar os contextos que extrapolam a situação focal propriamente dita, de forma que este “conhecimento de fundo” torna-se relevante para a compreensão do que está sendo produzido.

A casa tinha como ponto culminante de interações, a noite. O *habits noirs* constante, a boêmia, os “sonhos de uma vida livre” (Benjamin, 1989), faziam parte da sociabilidade na casa. Ali a liberdade de estar (apagar cigarros no chão; dormir, comer, beber), de falar (*la joda*, as gozações como veículo para expressar os conflitos e afetividades), de interagir (o grupo reconfigurava-se permanentemente; havia uma rotina de amigos na casa - ou sua eventual suspensão, alguns amigos, envolvidos em outras atividades, poderiam ficar semanas sem aparecer) - desenhavam as interações entre *la gente de Ansina*. Riam, discutiam, lembravam, comiam e bebiam coletivamente, estabelecendo uma vibração comum advinda deste estar junto cotidiano.

Chamo a atenção para o poder social da casa. Com um sistema econômico próprio, o *manguear* e o *compartir*, a casa configura-se como um local de resistência aos constrangimentos impostos pelo capitalismo individualizante e moderno: ali, mesmo sem dinheiro, era possível comer, beber, fumar, bastava interagir com esta rede que fazia circular os bens de consumo. Quem tinha dinheiro, cigarros, vinho, oferecia aos outros; quando não os tinha, dos outros recebia. Ali o limpar, o guardar, o poupar cediam espaço ao “deixar estar” e o compartilhar. Na casa, *la gente* redesenhava as forças coletivas do viver nos *conventillos*. A solidão enquanto prática da reflexão e do estar isolado, se existia, devia ser matutina ou ao despertar, quando a porta já estava entreaberta mas os irmãos ainda permaneciam em seus quartos. Quando chegavam os amigos, um deles desistia do seu tempo solitário para recebê-los. A noção de intimidade doméstica, nos moldes ocidentais modernos, não era prática cotidiana do grupo. Gaston Bachelard, em seu estudo fenomenológico dos valores da intimidade no espaço da casa, aponta a existência de uma constelação de imagens associadas em torno dela, “refúgios da nossa lembrança” (1998). Os frequentadores da casa *allá abajo*, justamente dialogavam com este imaginário coletivo sobre a casa como espaço da intimidade e encontravam na imagem da decadência a explicação para o

que viam. Entre os mais chegados parecia não haver fronteiras visíveis para a intimidade do sujeito, todos envolviam-se nas experiências. A intimidade instalava-se coletivamente e não de forma individualizante. A casa de Gustavo, para bem receber a todos descaracterizava-se como espaço da intimidade doméstica, ou melhor, abria-se como um espaço público para todos que chegavam sem perder um certo grau de intimidade. A imagem de casa/clube continha o paradoxo de um estar público vivido em um espaço de moradia.

Allá abajo engloba a casa, a rua, a calçada e a quadra inteira, fronteiras que são construídas pela *gente de Ansina*. Para além da casa e da rua, a imagem da calçada aparece como uma terceira via - nem a casa tampouco a rua - que se constitui por um pouco de cada um deles e define outro espaço-tempo possível de ser analisado como contexto de performance, de improvisação e de acontecimentos experienciados como ação. Compreendo *la vereda*, a calçada da casa, como um contexto de interação importante, uma das formas de estar *allá abajo*. Passar por *allá abajo* era uma prática recorrente e a permanência na calçada por um breve período de tempo era significativa. A calçada está entre, está na passagem entre a casa e a rua (Da Matta, 1985) relacionando estes espaços inventados e construídos socialmente. *La gente* dominava espacialmente aquele “pedaço”, a calçada e a rua em declive: a falta de lajotas no piso da calçada exigia que se colocasse as cadeiras em determinados lugares e não em outros; uma leve troca na disposição da cadeira permitia que se encontrasse um bom lugar para melhor olhar e escutar. “Os da casa” sabiam que encostar-se na árvore significava encher-se de formigas, que colocar a garrafa em tal canto da calçada poderia provocar a queda do líquido precioso ou mesmo que ali, deveria-se estar atento às garrafas no chão: apenas os novatos na casa tropeçavam nelas.



Im. 154

Dizer que a casa contrasta com a rua e a calçada por ser um espaço de maior intimidade é correto desde que não usemos como parâmetros a intimidade do processo civilizatório ocidental. Quando na casa, Gustavo vestia bermuda e chinelos circulando sem problemas pela calçada e rua, ia até a *viñeria*. Mas quando alguém o chamava para algum lugar além da sua quadra, vestia-se para sair. Na casa, o sentido de

propriedade era desqualificado, estava presente tenuamente: irritavam-se ao sentir falta de alguma coisa ou comentavam jocosamente quando incomodados cedo da manhã, tendo que abrir a porta para amigos que chegavam de uma festa. Os quartos eram espaços mais regradados do que

a sala da frente, por exemplo, onde poderiam haver pontas de cigarros apagadas no chão, em meio a água acumulada das goteiras. Nos quartos, outras fronteiras éticas se impunham - ali haviam cinzeiros, por exemplo -, constituindo-se em um espaço que provocava mudanças de atitude no estar na casa; mostrando que o *allá abajo* conformava múltiplos espaços (e tempos) diferenciados, qualquer tentativa de substancialização seria estigmatizadora.

A associação da casa a um clube era vista, pelos amigos mais próximos, de forma negativa: não gostavam de ouvir a expressão *el club* e defendiam posição contrária: aqueles que ali chegavam para desfrutar da sociabilidade, (“estar junto/com”, Mafessoli, 1987) não se preocupavam com a limpeza e manutenção da casa e a noção de clube reforçaria uma idéia de descomprometimento com o lugar. Sua decadência e sujeira, era tema para alguns debates. Os irmãos discutiam sobre propostas recebidas para a venda da casa. Palo parecia não se entusiasmar: se a casa caísse, restaria o terreno. Da Matta (1985:43) chama a atenção: “não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de grave confusão ou até mesmo conflito”. Quando a casa era representada como *club*, tornava-se presente o conflito público/privado. Um clube é um espaço público; contém a idéia que muitos que para ali se dirigem, comem, bebem e vão embora, é um lugar para desfrutar e não para cuidar. O sentido de propriedade se esvai, quase nunca se conhece o dono do bar que se frequenta. Os descontentes com a idéia de um clube, denunciavam haver ali uma certa “deterioração das maneiras” (nos termos de Norbert Elias, 1994): “*vá a ver si en sus casas hacen de todo?*”. Porque ali apagavam cigarros no chão se em suas casas não faziam isso? Porque naquele contexto relaxavam as normas comportamentais que mantinham em outros espaços? Porque ali não havia controle e disciplinamento das maneiras?

Penso que a casa não cumpriria a função que cumpre, de congregadora, centralizadora de uma rede de relações - *la gente de Ansina* - senão estivesse de portas abertas recebendo *la gente*. Ela está organizada para isso, de forma que não há cuidado privado sobre ela, não há regras de exclusão e assim, por estar semidestruída, todos podem entrar, sem distinções. É um território de sociabilidade e, por isso, é como é (*és así*), como uma praça, onde todos a frequentam, mas não a cuidam com esmero, podem não gostar de vê-la destruída mas a destruição e desgaste crescente não os move para mudar a situação.

A ética do grupo era construída pelo próprio grupo e não estava regrada pela moral imposta de cima. Nada era proibido de ser dito - e tudo era permitido - na medida em que tudo era habilmente integrado nas pegações de pé. *Allá abajo* não havia a prática de julgamentos de valor quanto a desvios de conduta ou outras transgressões comportamentais; ao contrário, as transgressões e imprevisibilidades tornavam-se motivo para risadas. As atitudes e as palavras - o discurso - subvertiam no sentido de que os significados das coisas eram colocados em cheque por diferentes associações, construindo sentidos impensáveis. No aparente estar junto dizendo bobagens, os valores e visões de mundo do grupo iam sendo reconstruídos e desvelados ao observador: através do riso, introduzindo narrativas engraçadas, *jodiendo*, debochando,

minimizavam a dramaticidade das questões que os envolviam; encenando-as cotidianamente na calçada, *la joda* subvertia seus dramas em comédias.

Na casa não havia pudores, embaraços ou mesmo repressão das emoções nos moldes de um estilo cristão, por exemplo, no sentido da prática de dissimular, aos olhares do outro a sua própria intimidade ou a dos outros (Heinich, 2001), fosse ela física (corporal) ou moral. Os pudores e embaraços eram outros, nada que dissesse respeito à sexualidade, ao poder, ao estado, ou questões específicas como uma ilegalidade cometida. A representação de que “*allá abajo hacen cualquier cosa*” era um estigma sobre o grupo. A aparente falta de regras, no entanto, era desmascarada na observação cotidiana, haviam regras mas elas não eram pudicas e nem repressivas, só aí já quase descaracteriza-se o senso comum do que é uma regra: fronteiras morais e repressivas. Ao não ditar como cada um deveria comportar-se nas diferentes situações, o que deveria fazer ou não, ao tolerar aos prazeres, beber, comer, *la gente* construía a condição essencial para o estar-junto. O que seriam consideradas transgressões em outros espaços sociais - como apagar cigarros no piso da sala, por exemplo, eram altamente toleráveis no estar coletivo da casa e os eventuais conflitos poderiam ser facilmente transpostos pelo riso; uma das maneiras de expor as diferenças sem que se quebrasse o pacto social do estar junto.

Na casa não haviam retaliações ou comentários repressores quanto ao ato de beber, por exemplo. Não apareciam comentários como: “jamais pensei que chegasse a isso”, ou ironias como “para que tanta alegria?”; ou mesmo “nunca o vi daquele jeito”. A idéia de controle social - “as formas pelas quais a realidade do sentido comum mantém sua hegemonia sobre as consciências individuais” (Raul Magalhães, 1994:21) - pode ajudar a pensar esta questão. As pessoas organizam sua cotidianidade através de rotinas, pois toda a atividade humana está sujeita ao hábito. As formas de agir são preestabelecidas socialmente, os grupos encontram formas de proceder usuais, corretas ou esperadas. Existem prescrições de como cada um deve atuar, de como as coisas devem ser. Na casa, embora não atuassem no sentido repressivo pois todos *tomaban*, existia uma forma aceitável de comportar-se quando bebiam e transgredí-la poderia provocar conflitos no grupo; o que não interessa a eles, que procuravam estar ali para *disfrutar* uma boa conversa e alimentar a rede de informações do grupo. A intersubjetividade envolvida entre *la gente* era um fator de segurança nas viagens da consciência, inspiradas por drogas ou não. Uns, sem repreender os outros, cuidam-se entre si. Não havia perturbação da ordem por este motivo, alguns vizinhos, por exemplo, reclamavam apenas quando ocorriam toques de tambor tarde da noite, e não por sua incessante ocupação na calçada, conversando e gargalhando durante toda a madrugada.

O indivíduo aprende socialmente a se tornar um transgressor (Becker, 1963) e é socialmente que cria seus valores e desenvolve repulsa à polícia ou outros censores como o moralismo familiar. Entre *la gente*, o álcool era positivado; muitas vezes, nas histórias contadas ele funcionava como elemento positivo e atenuante de situações que potencialmente poderiam se tornar

graves. A queda de um sobre a *parrilla* - por ter bebido a mais - era reavaliada como um fator atenuante o sujeito ter bebido a mais. Aquele tombo sóbrio seria muito mais doloroso do que foi - embora, provavelmente, se o sujeito estivesse sóbrio não acontecesse. As mudanças de temperamento, as variações da consciência e, conseqüentemente, das percepções subjetivas da realidade ocasionadas pelas “poções mágicas”, fazem parte (e sempre fizeram) da sociedade. A compulsividade explícita no beber fazia parte da sociabilidade na casa: *és así*. Não havia consumo secreto nela, *tomaban* diariamente na calçada e compravam o vinho nos armazéns vizinhos, a vista de todos. As poções mágicas, *el postre* - que eliminava a fadiga e cortava os efeitos mais indesejados da embriaguez - sim, preferencialmente, ficava dentro da casa, mas sinais explícitos de seu uso também a retirava do espaço secreto e a expunha para o olhar do outro.

As “festas” na calçada da casa, melhor dizendo a intensa sociabilidade, pois não eram momentos episódicos mas rotineiros, eram perfeitamente tolerados pelos vizinhos. O fato de sempre estarem em frente à casa, tornava-os guardiões da quadra. Dali viam tudo que estava acontecendo, cuidavam as crianças dos vizinhos - que jogavam bola na rua ou a atravessavam descuidadamente. Atuavam mais na manutenção do estar coletivo do que na sua interrupção. Se a vizinhança os viam como “desviantes”, não reagiam explicitamente quanto a isso; toleravam o que viam.

Em sintonia com o ambiente da rua e da vizinhança, *la gente* na casa passava os dias e as noites conversando e contando suas histórias e estórias. As conversas preenchiam o tempo da casa. Nas “conversações” - conceito trabalhado por Simmel (1983) como sendo o veículo mais genérico para tudo aquilo que os homens trazem em comum diferenciando-se das reuniões formais e sérias que seguem um padrão interacional “estável” - conversa-se por conversar, os participantes não necessitam de um resultado objetivo e nenhum conteúdo ganha importância por si mesmo. A conversação social traz como característica sua habilidade em trocar fácil e rapidamente de assunto - pois ele seria apenas um “meio” e não o fim desejado da interação. A conversa é a realização de uma relação recíproca que, via de regra não pretende ser nada além de uma interação. As conversações seguiam o estilo jocoso, entre os antigos amigos da casa ou aos recém-chegados, proliferavam apelidos que continham enunciados risíveis: *pata gorda, pink e cérebro, la tetuda, lilipótamo*. O humor em Ansina raramente é discreto, via de regra é uma experiência coletiva e ruidosa.

La gente de allá abajo, conscientes dos costumes norteadores do estar na casa - *tomando, jodiendo* - e do estigma que sofria por isso, mostrava-se avessa às generalizações sobre o grupo: algumas vozes discordantes entravam em conflito com tais discriminações e exigiam dos outros a percepção destas diferenças internas, recolocando estas categorias dentro de um enquadre contextual, de um contexto histórico específico. A casa e as relações estavam assim quando observadas. A tradição de Ansina, desde a sua retirada do “bairro”, deslocou seu centro de sociabilidade para outros espaços do bairro Palermo. Na época em que os patriarcas Oviedo

estavam vivos, na casa não havia nenhuma reunião de amigos, da comparsa ou dos Tambores. Tudo acontecia duas casas acima, onde morava Palo. A tradição “de Ansina”, quando na época de *Concierto Lubolo*, era “*otra cosa*”. Confirmando a temporalidade emergente vivida pelo grupo, quando retornei em 2001, a configuração interacional da casa havia mudado radicalmente e a comparsa *Sinfonía* havia desistido de participar da competição no teatro.

Entre o grupo, diversas pistas foram dadas sinalizando que *allá abajo*, nem todos pensavam da mesma maneira. Simmel (1983) analisa o conflito como forma pura de sociação necessária à vida do grupo, e não como algo nocivo ou fator dissociativo: é fator fundamental no processo de construção e manutenção da vida social. Em “Ansina”, críticas eram feitas aos dirigentes da comparsa sobre a forma na qual trabalhavam para o carnaval; cotidianamente, críticas também eram feitas quanto às interações na casa, o estar ali “sem fazer nada” (representação expressa por aqueles que afastavam-se da casa: ali não levavam nada a sério) e a identificação de tal situação por eles mesmos. A casa vista como um clube, viu-se, era motivo de polêmica entre eles. Muitos dos amigos da casa reclamavam desta situação e acreditavam que, por isso, a casa estava se desestruturando fisicamente. Os conflitos, presentes cotidianamente, não impediam as interações no local, ao contrário, fortaleciam as redes de relações, filtrando e identificando aqueles próximos e amigos daqueles “de fora” e aproveitadores, conformando a rede de pertencimento. O conflito atuava, portanto, como força integradora do grupo, desentendimentos entre “um e outro” eram conhecidos e esperados, e quando apareciam não deterioravam as relações entre eles, não as desarticulavam, ao contrário, as rearticulavam à luz deste novo contexto.

O tempo na casa era vivido interativamente, emocionalmente; era representado, por aqueles que estavam inseridos no mercado de trabalho, como um tempo de “não-trabalho”. Entre os da casa, ao contrário, constituía-se como um tempo de encontro e trabalho. A casa representava um centro de referência da cultura do candombe, configurando-se como o espaço-tempo do estar-junto, entrelaçando comunicações, favores, lazer e trabalho (estas não sendo

categorias excludentes). A casa não pode ser limitada dentro do pólo lazer - pensado como oposição ao trabalho -, ali o estar era vivido como profissão. Não raro, Gustavo e Palo falavam de sua impossibilidade de ir a algum lugar e se ausentarem da casa. Quem iria receber as pessoas que ali chegavam? Estar na casa parecia seguir um horário de trabalho.

Não só “*los negros de allá*



Im. 155

abajo” sofriam discriminações e estigmatizações por estarem cotidianamente conversando e tomando em “horários de trabalho”, *la gente de Cuareim* também vivia de festas e “*comidas en la calle*”. As experiências de exploração e exclusão social pelas quais passavam *la gente*, sua condição cidadã renegada pelos detentores do poder, provocavam um rechaço crítico às idéias dos outros sobre eles - que viam as performances na calçada, *la joda de allá abajo*, como um espaço que reproduzia a imagem do não-trabalho, do beber desenfreado, que os faziam “dizer qualquer coisa”, falar sem seriedade, em resumo, um espaço que reforçaria as imagens negativas do afrouruquaiio. Assim, os que dali se afastavam era porque possuíam planos de ingressar no mercado profissional artístico e diziam ali não encontrar condições.

Na casa a fala expressava uma preocupação presenteista, elementos “realistas”, materialistas, produtos imediatos da sensação bruta (comer, beber) eram conteúdos recorrentes nos diálogos do grupo. O estar junto na casa suscitava conversas sobre o passado e o presente, de forma geral, os planejamentos de vida, a antecipação de trajetórias coletivas ou individuais não eram, práticas discursivas correntes entre o grupo e, nas raras vezes em que foram veiculadas, não se concretizaram. A previsão perdia espaço frente aos imponderáveis da vida e as oportunidades eram aproveitadas à medida em que apareciam; as dificuldades econômicas no presente, por exemplo, limitavam as possibilidades de projetarem consumos. O presente mostrava-se muito mais determinante para nortear o vivido. As experiências na sua ampla capacidade de trazer o inusitado à tona, construía o cotidiano presenteista de *allá abajo*. Cada dia formava-se um grupo distinto para interagir: poderia aparecer alguém que a muito tempo não freqüentava a casa e eles poderiam comemorar tal reencontro com uísque, assado ou mesmo saírem para “*algun lado*”. O vivido no passado e no presente, nos infindáveis e permanentes encontros sociais que os acompanhavam, davam significado à vida e às ações dos sujeitos do grupo. O futuro não constituía-se, no discurso, como o articulador da identidade social ou dando sentido às experiências individuais.

Não apenas as conversações eram espaços para a construção do riso mas também as narrativas sobre suas histórias de vida e do grupo de Ansina. O tempo da casa era pleno no sentido em que transparecia recheado de memórias vividas, contrastando com o tempo moderno e devorador dos relógios. Suas narrativas derivavam da interação social e da recriação desta tradição narrativa, um processo dinâmico que possibilitava e influenciava novas narrativas. As experiências eram passadas de pessoa a pessoa, tecendo o campo da tradição ao qual o grupo de Ansina sentia-se pertencer. A arte de narrar, sugere Benjamin, é “a faculdade de intercambiar experiências” (1993:198) que se inscrevem numa temporalidade comum à várias gerações, supondo uma tradição compartilhada e retomada na continuidade da palavra transmitida de pai para filho. Essa tradição narrativa provocava uma prática comum: as histórias não são apenas ouvidas ou lidas mas “escutadas e seguidas”, ocorrendo aí a formação do sujeito pela coletividade.

Por vezes, as histórias de vida narradas eram reconstruídas de forma ficcional e fantástica

enquanto as estórias divertidas e inventadas cotidianamente possuíam dados retirados da realidade experienciada, dando pistas sobre a subversão discursiva dos sujeitos envolvidos que “*dicen cualquier cosa*”. Richard Bauman (1986) e Paul Zumthor (1997), analisando as performances narrativas, sugerem atenção epistemológica não só ao conteúdo expresso mas ao estilo através do qual são enunciadas, pois revelam identidades e níveis diferenciados de emoção e dramaticidade; as narrativas estão no domínio da comunicação e expressão oral e, portanto, fazem parte dos gêneros dramáticos e performáticos - acrescentaria cômicos - nitidamente marcados por qualidades estéticas e emergentes nas interações sociais. Bizerril Neto lembra o processo de recriação inerente às narrativas, dependentes dos participantes envolvidos: “nenhuma narrativa permanece em uma forma definitiva, outros contextos exigirão que seja recontada, escutada, lembrada e esquecida de muitas maneiras diferentes.” (2000:47). Entre *la gente*, por vezes as narrativas faziam coincidir a macro e micro história (Pattai, 1988), trazendo as trajetórias pessoais coladas a eventos de maior alcance. A história de vida de uma das solistas de *Sinfonía*, tecia o drama familiar em concordância com o drama coletivo vivido pelos moradores retirados do *barrio Ansina*.

Tanto quanto o conteúdo da história narrada, portanto, interessa reconhecer como a história é contada e em que contextos ela surge (Benjamin, 1993; Bauman, 1986; Zumthor, 1997). As tradições, historicamente recriadas e transformadas, são um intertexto cultural vivo e a história de Ansina - e sua relação com o candombe - era incansavelmente narrada, reconstruída e reatualizada, ininterruptamente, nos contextos observados: na casa, nas ruas, nos bares e via de regra, performatizada por aqueles que a narravam. A história de Ansina era revelada performaticamente e as lembranças mostravam-se mais sólidas quando espacializadas (Bachelar, 1998): para contar sobre as escadas de acesso aos apartamentos de Ansina, o narrador perdia o fôlego ao relatar seu esforço; as rodas de candombe em meio à rua Ansina eram sinalizadas com o corpo e as mãos, desenhando, no espaço ficcional, as dimensões de um estar junto.

Na casa, os narradores natos expressavam seu senso prático. O narrador “é um homem que sabe dar conselhos” (Benjamin, 1993), é a imagem da sabedoria. A dimensão utilitária da narrativa - analisada por Benjamin (1993) que a vê como um “ensinamento moral”, uma “sugestão prática”, um “provérbio” ou uma “norma de vida” - estava presente nas narrativas



e conversações da casa: os personagens ou a própria ação narrada apresentava lições de vida. Na sua maioria, eram histórias desconcertantes e que, muito por trazerem o impensável à tona, provocavam o riso. O mongolóide que de bobo não tinha nada mostrava-se inteligente e perspicaz, uma lição e um ensinamento contra a discriminação social. As histórias contadas sobre as experiências vividas - pelo próprio narrador ou seus amigos e conhecidos - reforçavam os laços de aliança com seus pares e a própria cidade, através de lembranças espacializadas e reveladoras dos valores do grupo. Contrária às “informações plausíveis”, a arte narrativa “evita explicações” e mais causa espanto e reflexão.

A habilidade narrativa, a qualidade excepcional de alguns como narradores, entretanto, era facilmente percebida num encontro na calçada. Outros, sem esta habilidade, cumpriam a difícil tarefa de escutar ou mesmo provocar. O bom narrador necessita de uma audiência que o escute e o provoque a contar mais ou melhor. Na casa, a participação dos presentes era ativa, mesmo que isso significasse uma atitude silenciosa e de atenção vivaz mas sem expressar-se verbalmente. A artisticidade narrativa não se restringia à habilidade com as palavras, o corpo também estava atuando, a memória estava sendo ativada, os silêncios e os esquecimentos eram significativos, havia uma narrativa silenciosa conjugada nas suas situações de transmissão; a distância entre os sujeitos, sua expressão facial, gestual, o próprio ritmo das interações determinavam a qualidade do diálogo e as atividades realizadas em grupo.

Entre *la gente* identificava-se estilos de fala que qualificam os principais *performers*: fala rápida, concreta, sensual, provocativa, explosiva estavam presentes nas performances interacionais. Palo resmungava - *hummmmmmm!!* - para sinalizar que estava *jodiendo*; Gustavo Oviedo possuía uma fala curta, direta e forte: “*HE! VOS!*” gritava para alguém, mesmo próximo, com quem queria falar. Tais estilos estavam ligados ao gênero cômico configurado por estruturas prescritas e performáticas (Sahlins, 1990) que definiam e caracterizavam esta classe particular de expressão (Maffesoli, 1995). Cada estilo pessoal de fala ganhava força nas situações específicas onde aparecia e concretizava-se através de “fórmulas linguísticas” (Gumperz, 1998) adquiridas e realimentadas através da interação com os outros, dentro de uma rede de relações determinada. Mabel tinha suas fórmulas usuais: quando alguém lhe perguntava demais (“*preguntaba demasiado*”), respondia: “*Que te importa?*”; para expressar sua surpresa, excitação ou perplexidade com alguma situação ou sujeito da ação, dizia: “*Que momento!*”.

Ouvir e contar histórias, piadas, casos, era o principal veículo de animação da reunião social que ali acontecia e acabava por fornecer o conteúdo para a participação de todos - alguns porque estiveram presentes na estória narrada apareciam como legitimadores da história contada. O narrador e suas estórias eram aguardados pelos ouvintes com expectativa. Bons narradores são aqueles que sabem contar de forma engenhosa transformando o conteúdo narrado em fator mais importante do que a personalidade do narrador, na medida em que revela a ética sociável do grupo. (Benjamin, 1993).

As narrativas de casos passados, por vezes histórias sobre os outros mas, muitas vezes, histórias pessoais recontadas no presente, encaixavam o “falante” em dois universos temporais distintos: o “eu” do presente que narrava naquele momento a história passada, e o “eu” do passado, que viveu a história ou a recebeu por transmissão oral. As narrativas cruzavam a cena na qual a fala ocorria e a cena sobre a qual falavam¹⁴⁵.

Esta etnografia, ao trazer à tona as interações *allá abajo* - constituída por dinâmicos diálogos - envolve as visões de mundo “deles” e “minha”, expressas “no e pelo diálogo” (Silva, 2000). O contexto da interlocução, as preocupações particulares dos interlocutores, a profundidade temporal e afetiva das interações, foram levados em consideração para compreender o que estava sendo dito. O discurso para o “de fora”, o antropólogo, o turista, o jornalista, o curioso, revela-se um discurso denunciativo do descaso a sua cultura mas, sobretudo, crítico a estes “estrangeiros”, que “*miran todo, ecuchan todo, sacan fotos y se van...*”. O conhecimento da língua nativa, primeira tarefa imposta pelas interações, possuía o agravante de que o grupo expressava-se através de muitos *lunfardos*, gírias de difícil compreensão e assimilação; por vezes palavras com significado restrito a um grupo restrito de amigos, tornando-se incompreensível para muitos frequentadores da casa. *Nispero*, por exemplo, literalmente significava néspera (as ameixas amarelas pequeninas de quintal) mas, entre o grupo, significa pênis grande, uma *joda* criada num dia qualquer que agradou e foi incorporada ao vocabulário do grupo pela sua insensatez associativa. Dialogar com as pessoas passava pela compreensão da linguagem utilizada, fatos, crenças, relações sociais são expressos por palavras codificadas e em ações narradas.

Os participantes organizam sua “experiência de” e sua “interação com” o ambiente da casa. Mas estar na casa não significa falar de um contexto, mas sim múltiplos contextos dinamicamente mutáveis, capazes de provocar rápidas mudanças nos processos comunicacionais envolvidos. Estar na casa criava um contexto de estrutura polifônica, onde múltiplas vozes dialogavam intensamente, os que ali estavam exerciam diferentes papéis, mais ou menos seguindo um estilo adotado mas estando liberados para posicionarem-se diferentemente nos diferentes tempos das interações. Aqui vale a pena relembrar o conceito de *frame* (Bateson, 1998): o contexto é uma moldura que envolve o evento examinado e provém recursos para sua interpretação apropriada e as seqüências de ações não podem ser adequadamente compreendidas exceto por referência a ele. Pode-se pensar as tardes (sociabilidade crescente), noites (sociabilidade máxima),

¹⁴⁵ Paul Ricoeur (1995) considerando a complexidade da relação entre o tempo da ficção e o tempo da experiência fenomenológica, analisa o estatuto das configurações narrativas colocando a questão da composição narrativa (a invenção de uma intriga) em termos das relações entre o tempo da narrativa e o da vida e da ação afetiva. Para este autor, a narrativa contém três “semelhanças miméticas”: o tempo da ação/vivido (prefiguração), o da invenção (ou armação) da intriga e o tempo da leitura (refiguração). O mundo narrativo, neste sentido, é sempre um mundo temporal, “o tempo torna-se tempo humano quando articulado de modo narrativo” (1995:111) e as relações entre o “tempo do contar” e o “tempo contado” - o “jogo com o tempo”, expressa “o vivido temporal visado pela narrativa”(137) ou seja, no desenrolar da narrativa, no processo de significação, apresentam-se os traços da experiência temporal vivida. Neste sentido, Richard Bauman (1986) traça a distinção entre o evento narrativo, o evento narrado e a narrativa do evento. Eckert & Rocha (1998) refletem sobre o método etnográfico referindo-se à questão da identidade narrativa do antropólogo.

manhãs (tempo de dormir) como contextos que provocavam diferentes condutas, amigos íntimos, por exemplo, eram os que apareciam na casa de manhã. Estar na calçada suscitava muitas situações diferentes embora, superficialmente, visualmente, tudo parecesse repetitivo. A presença de noivas ou esposas poderia propiciar conflito com o estar *allá abajo, tomando, jodiendo*, em momentos de descontração entre amigos homens. Uma discussão entre amigos da vizinhança, a exposição de um problema pessoal em conversa reservada num dos quartos (semi-reservada melhor dizendo, pois a visão não era censurada como a escuta), transformava o genérico *allá abajo* em diferentes contextos simultâneos, complementares e por vezes conflitivos. Alguns diálogos ocorriam a partir de determinados enquadres (pessoas presentes, por exemplo) e uma modificação nesta configuração (a chegada de outras pessoas ou a saída delas) podia suscitar a interrupção de uma conversa, no que dissesse respeito ao assunto (o conteúdo Simmeliano ou os esquemas dos linguistas) ou à forma estilística com que vinha sendo tratado (zombaria, conversa séria). De igual forma, sobrepunham-se enquadres e esquemas - na verdade o trabalho de separar estas categorias é um esforço metodológico: por exemplo, na calçada, Palo e Gustavo atuavam familiarmente e, conjuntamente, com o grupo de amigos que estavam bebendo. Por vezes, entre risadas discutiam determinado toque de tambor escutado por outra comparsa ou música na rádio; entre as conversas não-sérias, falavam com seriedade sobre algum acontecimento familiar. O próprio assunto sério poderia ser finalizado de forma risível após uma *joda* lançada na conversa por algum deles.

As performances interativas - narrativas e conversações - sucediam-se ininterruptamente. Todos ali eram *performers* em potencial, ora suplementando e sobrepondo novos elementos a uma performance já iniciada; por vezes um pequeno comentário, até mesmo um susurro ou um olhar era motivo para uma explosão de gargalhadas ou provocava a continuação ou introdução de uma nova “pegação de pé” ou brincadeira. De forma geral, havia uma clara distinção entre *performers* e audiência, mas ali na casa, todos participavam das conversações e das *jodas*. Se todos contribuíam para as performances interativas de *allá abajo*, isto não significava desprezar ou deixar



Im. 157

de assinalar os grandes *performers* que ali eram reconhecidos enquanto tais: era o caso de Palo, Walter, entre outros, que destacavam-se dos demais por sua habilidade e capacidade performativa. O status de excelência no domínio de *la joda*, por exemplo, ou de contador de histórias, expu-

nha a habilidade diferenciada do *performer* reforçando a importância da artísticidade na arte verbal como requisito de performance (Bauman, 1977).

Ao me deter nas conversações e interações do grupo, na sua sociabilidade (a forma lúdica da socição Simmeliana) busquei decodificar suas formas de expressão simbólica, suas regras visíveis e invisíveis. Tentei trazer “o clima, o tom” (Gilberto Velho, 1999) do que estava sendo descrito narrativamente. *Allá abajo* tinha um clima próprio e característico nas interações e este era o da “*joda*”, as brincadeiras e pegações de pé envolvendo a todos e, em especial, a quem ali estivesse no momento. *La joda* é uma gozação, uma zombaria, uma pegação de pé e *los jodedores* são os gozadores e zombeteiros. O ambiente da casa revelou-se, mais que nada, picaresco, burlesco, cômico; neste contexto de conversações não havia predeterminação de conteúdos risíveis mas sim uma estética risível, um estar junto que privilegiava *la joda*, artifício e instrumento apropriado para trazer à tona o riso. O clima das interações, a paisagem, quaisquer metáforas que se use para dar conta da intersubjetividade contextual envolvida, continha o artiloso, o astuto, a sagacidade e a esperteza; as vezes beirava a patifaria, na maioria das vezes a travessura. O dramático era permanentemente restaurado como cômico trazendo o risível no seu sentido plenamente denunciativo. Por algumas vezes, as interações na casa mostram-se corriqueiras e até mesmo enfadonhas e as brincadeiras desapareciam temporariamente¹⁴⁶.

Ao conhecer a cultura do grupo, compartilhar seus momentos cotidianos, observou-se a prática cultural de *la joda*, um gênero de performance verbal, uma categoria classificatória, uma forma de discurso que mobiliza diferentes recursos narrativos, estilísticos e performáticos; é um modo de uso da linguagem, uma forma de falar que enuncia e anuncia o cômico. Mais que nada, indica uma fusão de sensibilidades, são focos interativos particulares que envolvem negociações no momento do dinâmico encontro face a face e constituem-se em um fator de organização na economia da fala desta comunidade -, uma maneira ou estilo comunicativo de forte significação nas interações do grupo. *Estar siempre jodiendo* remete ao campo da fala: “*hablar jodiendo*”, mostra-se um estilo discursivo marcadamente presente entre *la gente de Ansina*, mas não apenas entre eles, por vezes encontrei *la joda* fora de *allá abajo*: em uma rua central da cidade, o fruteiro da barraca da esquina e os taxistas do outro lado da rua zombavam-se publicamente. No entanto, entre “*los de Ansina*”, zombar, zoar, aporrinhar, caçoar, pegar no pé, são formas interacionais “marcadas”, isto é perpassam o grupo todo o tempo, representando o grau máximo da performatividade cotidiana do grupo.

Jogos de palavras, *la joda* brinca com os significados das coisas, pessoas ou situações, fala brincando, diz coisas sérias de forma jocosa e diz grandes “*tonterías*”. A produção da significação

¹⁴⁶ Baumann (1977) assinala que nem todos os atos de comunicação são performances *strictu sensu*; sinalizações indicam que estamos frente a um particular ato de expressão performático: códigos especiais, linguagem figurada, paralelismos, aspectos paralinguísticos definem o espaço/tempo de uma performance; pressupõe o uso artístico da linguagem em um determinado enquadre, moldura ou *frame*.

ultrapassa o plano discursivo-linguístico e encontra-se em outros códigos que não o verbal¹⁴⁷, como a linguagem do corpo e dos gestos. Por três meses pensava ter prometido sair para dançar com Palo, ele não desfez a armadilha que me preparara. Esperou tranquilamente até que o coreógrafo Tito me alertou: *El Oriente* não era um *pub* mas um motel. Havia prometido ir a um motel com ele! Assim, por diversas outras vezes os vi fazendo troça. Um visitante eventual, por exemplo, foi recebido e informado que estavam comemorando o aniversário de Gustavo. Não quis nem sentar-se, foi logo comprar uma garrafa de whiskey para presentear-lo. Por ali ficou duas ou três horas e foi-se embora certo de que era o aniversário de Gustavo. *Hummmm.....*
- diria Palo.

La joda é uma moldura interpretativa dentro da qual a comunicação pode ocorrer e as mensagens são comunicadas; por vezes adquire a identificação de piada, zombaria, imitação ou mesmo deboche; é sinalizada por códigos paralinguísticos, nada fáceis de serem capturados: olhares, cacoetes, posturas ou gestos, cada *performer* desenvolve sua marca própria. Esta moldura contrasta com ao menos uma outra, a literal. A partir de Bateson e Goffman (1998a) compreende-se o evento comunicativo a partir dos seus enquadramentos - os contextos interpretativos definidos, que provêm diretrizes



Im. 158

para discriminar entre diferentes ordens de mensagens - dentro das quais a comunicação ocorre.

Analisando a brincadeira, Bateson (1998) afirma que ela só pode ocorrer se os participantes da situação são capazes de “algum grau de metacomunicação”, isto é, de trocarem sinais que

¹⁴⁸ Gumperz (1998) denomina de “convenções de contextualização” as pistas de natureza sociolinguística utilizadas para sinalizar as intenções comunicativas: são pistas linguísticas (alternância de código, de dialeto ou de estilo), pistas paralinguísticas (o valor das pausas, o tempo da fala, as hesitações), pistas prosódicas (a entonação, o acento, o tom) e pistas não-vocais (como o direcionamento do olhar, o distanciamento entre os interlocutores e suas posturas, a presença de gestos) constituídas de vários (sub)sistemas de sinais culturalmente estabelecidos.

transmitem a mensagem “isto é brincadeira”. O enquadre “isto é brincadeira” permite a evolução da conversação sem que seja rompido o relacionamento entre as partes. Caso um dos interlocutores não compreenda que tudo não passa de uma brincadeira, um jogo de palavras, poderá zangar-se e retirar-se do ambiente de forma conflituosa. Goffman (1998a) fala em “alternância de códigos” (noção trabalhada pelos linguistas) para dar conta desta situação conversacional marcada por alterações comunicacionais no alinhamento entre falantes e ouvintes ou no conteúdo do dito (sério/não-sério).

Abaixo, reproduzo um diálogo, sem cortes, gravado *en la vereda*, em um fim de tarde. No trecho selecionado, aparecem três momentos de conversação marcados por mudanças de enquadres na interação. De forma geral, estavam *jodiendo* - no sentido de uma estória risível que traz um jogo simultâneo com a verdade e a falsidade -, primeiro contando uma história fantástica sobre algo acontecida há mais de vinte anos atrás, depois quando interagem com o homem do carro, falam sério para logo brincarem com as palavras, por fim, retomam a situação cômica, agora através de uma zombaria de momento:

[Na calçada da casa, estavam sentados os irmãos e quatro amigos. Havia combinado gravar as conversas e logo ao chegar fui interpelada jocosamente sobre isso:]

- *traeste el studio de grabación?*

[Depois de comentarem sobre um carro antigo estacionado na rua, sobre as madeiras que queimavam na *parrilla*, até lembrarem de uma história acontecida no porto, local que todos ali já haviam trabalhado.]

- *¿te acordás de los coreanos que comían perros [cachorros]?*

- *sí, el otro de Cuareim le llevó los perros...*

- *sí ... pero era loco ... llevó los perros para el puerto y los coreanos los alcanzaron en el barco. El otro se quedó en tierra y pronto les silvó [assobiou]... los perros se tiraron al agua ... los perros nadan ... los coreanos le pagaron y él se fue con sus perros ... los coreanos se quedaron locos...*

[Na rua, logo acima de Gustavo, um carro estacionou. Estávamos às gargalhadas após escutar a estória dos *coreanos que comían perros*. O motorista, ao descer, dirigiu-se para o grupo em frente à casa. Este diálogo transcorreu com o homem parando apenas para saudar o grupo na casa e fazer a primeira pergunta]

- *puedo parar un poco ahí? Donde está la policía?*

[Miguel quebrava madeiras para a *parrilla*. Gustavo respondeu:]

- *en Maldonado están, están parando allí [sacode os ombros, refazendo o dito] están por todos lados ...*

[Ao que o homem retrucou, enquanto já seguia caminhando em direção à três casas abaixo da de Gustavo:]

- *no pasa nada, no pasa nada ...*

[Palo imediatamente interviu:]

- *acá te lo encepamos¹⁴⁸ nosotros [risadas de todos] te lo encepamos nosotros... con diez litros te lo llevás ...*

- *puede ser menos?*

[Um terceiro participante da casa respondeu:]

- *puede ser, puede ser...*

[O homem, quase chegando no seu destino, retrucou:]

- *bueno, bueno, vamos llegar a un arreglo*

Todos riram e seguiu-se um longo silêncio, quebrado apenas pelo acesso de tosse de Palo. Todos olhamos preocupados para ele. Ele então levantou-se para entrar na casa:

- *la saco ... me voy a tomar el remedio de Lucas¹⁴⁹*

La joda pensada através dos termos forma/conteúdo (proposta por Simmel), figura/campo (Goodwin & Duranti, 1992), ou através de seu enquadre/esquema¹⁵⁰ ajuda a descobrir quando está ocorrendo uma brincadeira verbal. *La joda* é sinalizada, por vezes, o próprio conteúdo do dito desvela explicitamente a situação de brincadeira, exemplo do rapaz que chegou mal-humorado reclamando de dor de dente e após comer abundantemente um assado enquanto interagiu gargalhando com os da casa, estes disseram: *lo que tenías era hambre!*. Outras vezes, entretanto, revela-se por pistas não-verbais: um olhar vivaz, um sorriso de canto de boca, uma troca de olhares, sinalizações sutis que demarcam o que seria a brincadeira por vir. Por exemplo, a *joda* de Palo para que eu o levasse para dançar. Tal brincadeira continham pistas não-verbais que indicavam sua presença: o olhar de Palo avivava-se, endireitava sua postura na cadeira e, geralmente, fazia a mesma sonorização: *hummmmm*.... Afora isto, o conteúdo da mensagem trazia um dado interessante: Palo queria bailar. Mas gostaria mesmo Palo de bailar? Meu esquema de conhecimento sobre o grupo, ainda não adquirido, mais tarde mostrou-me que esse não era um interesse real de Palo. Ao contrário de outros, que eram atuantes dançarinos, Palo não era um dançarino contumaz. Seja na forma narrativa expressa (enquadre), seja no seu conteúdo exposto (esquema), *la joda* desvelava-se àqueles que conheciam os códigos do grupo. Obviamente, aqueles que os conheciam também eram atores e platéia para *la joda* e assim, para uma zombaria

¹⁴⁸ *Encepar* (segundo prática dos agentes de trânsito frente a um estacionamento irregular em “área azul”) é colocar o dispositivo metálico para impedir o movimento do carro travando a roda.

¹⁴⁹ Lucas era um cachorro da casa que, na época, estava tomando medicamento fortificante.

¹⁵⁰ Os linguistas, como Tannen & Wallar (In: Ribeiro, 1998), ao analisarem o discurso em encontros face a face consideram os aspectos interacionais e os esquemas de conhecimento envolvidos.

respondiam com outra zombaria. Sendo um jogo de perspicácia, aquele que fazia melhores associações, metáforas, ou aquele que melhor observava o que estava acontecendo no momento das interações, os lapsos ou brechas para introduzir uma brincadeira, construía os eventos risíveis mostrando-se um habilidoso *performer*.

La joda é uma estetização da existência, é um complexo de imagens no sentido de que é constituída pelo estilo, a forma e o jogo das aparências. Em torno dela, e em função deste estilo de estar-junto, assume *strictu sensu* uma forma. Entre os freqüentadores da casa não haviam conflitos por causa de *la joda* mas, fora da casa, esta era uma crítica recorrente e motivo para que muitos não retornassem ou se afastassem temporariamente dali. Quem estava na casa, portanto, estava em sintonia com a estética de *la joda* que exigia um profundo processo de socialização da linguagem para chegar-se a entender como se dava seu emprego na construção do mundo social e cultural que ela habitava. Neste encontro etnográfico, fui me tornando uma “figura carimbada”, já não suscitava tanta curiosidade como no início e, de alvo de pegações de pé passei a atrevidamente pegar no pé dos outros. Fruto do contato subjetivo e do conhecimento, fui adquirindo habilidade para lidar com *la joda* e responder de modo adequado ao grupo. Fui identificando os momentos de fala direta, invocatória, tortuosa ou espirituosa, reconhecendo os contextos em questão e adequando minha fala a estes momentos.

La joda dificilmente provocava mal-entendidos - problemas de comunicação provenientes de dificuldades interpretativas dos enquadres interativos (por exemplo, um momento de zombaria se levado a sério pelo ouvinte poderia gerar uma discussão indesejada pelos falantes) - quando aparecia na casa: os participantes de forma geral percebiam as armadilhas nas conversações cotidianas e respondiam a elas com novas *jodas*. O espaço de *la joda* pode ser lido como um enquadre transgressor, um espaço de contestação onde, em dizendo qualquer coisa transgrediam a regra de sempre dizer-se as mesmas coisas. Entre as relações cotidianas do grupo percebia-se uma forte rebeldia àquilo tido como certo.

A forma que os participantes encontravam para interagir na casa seguia uma moldura básica: sentados em volta da garrafa de vinho, comentavam situações observadas e narravam histórias vividas, neste e em outros tempos; mais que nada, teciam um espaço-tempo de conversações. Histórias acontecidas há 20 anos podiam ser trazidas à tona com a mesma intensidade do que os acontecimentos recém ocorridos. Histórias distintas eram, por vezes, ficcionalmente coladas e compunham uma sequência cômica onde tudo era fruto de uma imaginação fantasiosa. Os diálogos rápidos e criativos, recheados de riso, constituíam-se em duelos verbais que traziam à tona a variabilidade, a mobilidade (movência de Zumthor, 1997) e a improvisação, de todo o tipo, na ação performática comunicativa.

Acompanhando os caminhos de Goffman (1998) e Schieffelin (1985) - analiso os processos comunicativos nas conversações informais, considerando os imponderáveis interacionais advindos de momentos de simples sociabilidades e a forma como os participantes constróem esta interação

à medida em que ela própria está ocorrendo. Embora nem todos fossem os falantes - e que fosse possível definir que alguns falavam e outros escutavam -, os ouvintes eram, periodicamente retirados desta posição “passiva” de escuta e incitados a posicionarem-se como falantes e darem sua opinião e depoimentos: eram provocados a falar. Na casa, participantes e *performers* poderiam fundir-se dependendo da situação e enquadramento do que estava acontecendo. Para analisar as relações discursivas, Goffman (1998a) desconstrói as noções polarizadas de falante/ouvinte que acentuam o caráter sonoro da comunicação; a visão, por exemplo, é tão importante nesta relação



Im. 159

quanto o som. Um olhar, uma postura, até mesmo o tato, contribuía no processo de conversação em curso. Por vezes, a gestualidade¹⁵¹ poderia contradizer o que estava sendo dito; portanto, numa conversação, importa tanto a atenção sonora quanto a visual para chegar-se à compreensão do processo comunicativo.

O “ouvinte” que - segundo a representação dos outros sobre a sociabilidade da casa - poderia “escutar de tudo”, pois ali *“dicen cualquier cosa”*, entretanto, sofria censuras sobre determinadas informações. A presença de ouvintes “intrometidos” ou ocasionais era controlada através de códigos verbais do grupo: por momentos poderiam acompanhar o que estava sendo dito, compreender fragmentos mas, se assim desejasse o grupo, poderiam ser totalmente excluídos do processo de compreensão da conversação - pelo uso de gírias locais, metáforas incompreensíveis ou mesmo pela falta de nomações. As histórias contadas, geralmente, não possuíam sujeito nominado; mais importantes que o sujeito da ação, traziam as ações como o fator preponderante para estabelecer as narrativas e conversações. *“Lo que importa son las acciones ... así me enseñaron”*, dizia Mabel.

O grupo demarcava-se não abrindo certas informações para determinadas pessoas, principalmente àquelas que “perguntavam demais”. *Hay cosas que no se preguntan*, dizem eles. Minha experiência em campo, caminhou da compreensão de que perguntando não obteria respostas, para a percepção de que obteria respostas se não houvesse perguntas, se observasse (olhasse)

¹⁵¹ Sobre as expressões e movimentos corporais como determinados culturalmente e a expressão gestual como aprendida pela experiência e não fruto de uma herança biológica do homem ver Mauss (1974a). Os gestos além de expressar sentimentos e emoções, representam também idéias, seu estudo - em um determinado contexto - abre um campo de estudo: a proxêmica, definido por Ana Cláudia de Oliveira como “o estudo da organização do espaço de gesticulação no processo comunicacional, como um sistema codificado” (Oliveira, 1992:81).

e interagisse com o grupo. *Allá abajo*, alguns atos interativos censuravam as informações para o próprio grupo. Ana Cláudia de Oliveira (1992) chama a atenção que nem todo o ato comunicativo é informativo e *allá abajo*, para saber das informações era preciso ser mais que um freqüentador da casa e participar da roda de conversa; havia um limite na divulgação de informações e na admissão de todos na roda de conversa. As informações eram severamente controladas no grupo. Quais (e como) notícias sobre pessoas do grupo eram veiculadas, dependia da situação, do contexto e dos participantes da interação.

A rede de amigos na casa - e aqueles que por ali passavam - mantinham um circuito de informações atualizadas e detalhadas sobre as pessoas conhecidas e as situações em que estavam envolvidas. Pode-se pensar, nos termos de Norbert Elias (2000), esta rede de informações como fofoca positiva [elogiosa] ou negativa, que aumentava a coesão do grupo e conformava a casa como o “centro de intrigas” que mantinha a circulação de informações. Ali a fofoca, realizada fundamentalmente por homens, assumia uma configuração diferenciada: agia como uma teia de informações preocupada com o caráter informativo dos acontecimentos. Em relação a *allá abajo*, circulavam as informações, e estas, ao circularem aumentavam a coesão do grupo, todos queriam saber como estava *la gente* e as notícias alegres ou tristes eram logo repassadas para o grupo mais próximo. Determinadas informações eram acessíveis à determinadas pessoas e a outras não, conforme os códigos de pertencimento e ética do grupo. Quando um comentário ou conversa era restrita a alguns do grupo, os interlocutores falavam em código ou retiravam-se do espaço físico para comentar a novidade reservadamente.

A rede de fofocas (elogiosas ou depreciativas) apresentam um alto valor como entretenimento, sugere Norbert Elias. Na casa, muitas das fofocas eram transformadas em histórias divertidas e de “interesse pessoal” para o grupo, cumprindo não só a função de apoiar e consolidar as relações entre os membros do grupo mas funcionando eficazmente como instrumento de crítica a determinadas pessoas pelas ações realizadas. Não expressavam seus conflitos através de censuras ou repreensões mas através *de la joda*, das zombarias que provocavam o riso.

Os falantes do grupo, desta forma, controlavam o processo de informações àqueles participantes que não eram ratificados¹⁵² pelo grupo. As ações e comportamentos determinavam a inclusão - ou não - de um determinado indivíduo nas conversações *de la gente*. Entre outras estratégias utilizadas, *la joda* era um destes artifícios que possibilitavam a entrada na sociabilidade do grupo e a participação - sempre parcial e incompleta - na conversação. *La joda* funcionava como “troles de iniciação”; aqueles que compartilhavam deste estilo comunicacional possuíam grande chance de interagir com o grupo. Aqueles que não compartilhavam de tais brincadeiras, não eram ratificados pelo grupo, poderiam compartilhar o espaço na calçada, mas não possuiriam as chaves de acesso às conversas do grupo. Ouvintes não ratificados poderiam ouvir o que estava

¹⁵² Goffman (1998b:77) considera as noções de ouvinte (ou interlocutor) “ratificado e não-ratificado” para dar conta da presença de participantes eventuais na dinâmica das conversações de uma determinada rede social.

sendo dito mas, dificilmente entenderiam o que estava sendo comunicado.

Entre *la gente de Ansina*, o ritmo da conversa era intenso e fragmentado, não permaneciam muito tempo em um mesmo assunto mas, a intensidade das declarações se fazia sentir. A superficialidade temporal com que tratavam diferentes temas, no entanto, não escondia mas, ao contrário, revelava a realidade imediata do grupo. Espaços de silêncio eram logo preenchidos com novas conversações e, se novos assuntos não surgissem, elementos ambientais poderiam ser comentados nas conversas, ou alguém que passava ou mesmo a falta de pessoas na rua. Mesmo nos breves momentos silenciosos, sem conversa, sem o uso da palavra, ainda permanecia o “estado de conversa” (Goffman, 1998b). As conversas eram, geralmente, centralizadas, todos participavam conjuntamente, embora houvessem momentos com sobreposição de assuntos, era raro formarem-se, na calçada, diferentes rodas de conversa simultaneamente. A movimentação corporal era intensa, sentavam-se, levantavam-se, entravam na casa e saiam dela, iam até a esquina e logo retornavam. A comunicação era direta, o que queriam dizer era dito, insinuado ou ironizado. *La joda*, neste sentido, através dos jogos de palavras, constituía-se na forma lúdica de expressarem-se: provocando o riso, jocosamente, diziam aquilo que deveria ser dito e que, feito de outra forma, poderia criar conflitos na interação.

O que era referido como contradições na fala - “*ellos te dicen cualquier cosa*”, eram recorrentes entre *la gente*. Por exemplo: o mesmo sujeito que afirmava “*me gusta el whisky, tomo vino porque es lo que hay, pero me gusta el whisky*”, tempos depois era enfático: “*me gusta el vino, tomo de todo, pero me gusta el vino*”. Contradição? Seriam palavras vãs? Ou estavam eles permissivos a uma convergência de possibilidades, em sua origem contraditórias mas, na prática, reavaliadas situacionalmente? Não havia eternidade nas afirmações ou, dito de outra forma, todas as afirmações, os ditos, eram reavaliados constante e diferentemente a cada momento. A coerência da fala era estritamente situacional, estava ligada ao momento vivido; e *allá abajo*, as situações inusitadas, não-planejadas, se sucediam ininterruptamente. Acordos para planos futuros - “amanhã passo na tua casa” ou coisas do gênero, amanhã... - geralmente eram abortados e não aconteciam. Certamente isto acontecia junto a temas que não lhes interessavam diretamente, contratos para tocar e horários de trabalho, por exemplo, eram situações em que mostravam-se em sintonia com o tempo futuro. A coerência como continuidade e manutenção de visões de mundo se mantinha, em Ansina, através das ações e não do discurso - este mostrava-se presenteísta, situacional e não permanente, cristalizado ou imutável.

A ética do grupo estava assentada sobre a prática do compartilhar (ações) e podia ser percebida em pequenos gestos que demarcavam as regras de conduta do estar na casa. A garrafa de vinho, colocada entre as cadeiras na calçada, era um indicio do compartilhar, raramente estava colocada entre as pernas de um, o que denotaria uma certa propriedade ou impossibilidade de tomar-se a garrafa. A cerveja dentro da jaqueta, a carteira de cigarros carregada dentro do bolso, sinalizava que a pessoa não queria/sabia compartilhar e, a isto, o grupo reagia com con-

flito: estar na casa encerrava um saber interagir. Beber o vinho na mesma garrafa era outro signo do compartilhar e do sistema afetivo envolvido nas interações; o beber junto não individualizava¹⁵³ mas integrava a todos, dividindo o líquido de forma supostamente igualitária. Norbert Elias sugere que a “economia afetiva” é diferente quando compartilha-se uma mesma taça de vinho, quando ainda não há “esta parede invisível de reações afetivas levantadas entre os corpos, afastando-os, isolando-os” (In: Heinich, 2001:14). Talvez o primeiro ato que tenha me chamado a atenção *allá abajo* foi o compartilhar o vinho no mesmo gargalo de garrafa: assim como o costume do chimarrão, onde em uma roda todos provam do mesmo mate sem constrangimentos, *allá abajo*, esta era a etiqueta usual. Quando o grupo era grande, duas ou três garrafas circulavam mas podia-se beber de qualquer uma delas.

A organização econômica da casa estava estruturada a partir do *manguear* e do *coletar*, ações dependentes e circunstanciais ao processo interacional presente. Nas relações *allá abajo*, a prática utilitária e presenteista norteava a sociabilidade: quem chegava deveria colaborar na compra do vinho, do cigarro, da carne para os assados: *mangueaban* - quando o chegado seria intimado a comprá-lo - ou *coletaban* - quando então havia a contribuição pessoal e voluntária para alcançar o montante necessário. Entretanto, reduzir as fortes e inclusivas interações na casa ao utilitarismo do sistema econômico vigente não é suficiente para explicar os interesses da associação. Apesar destes interesses objetivos - beber, fumar, comer - o sentimento de estar junto, de compartilhar, de *joder*, cimentava e assegurava a perdurância das associações. *Acá és así*, conformava-se enquanto espaço de ações/interações desenhando a ética própria *de la gente*.

¹⁵³ Sobre como o processo civilizatório transformou as relações dos homens com os alimentos e como o estar à mesa, o compartilhar um vinho, passaram a se configurar enquanto atos individuais ver Elias (1994).

PARTE IV

EPÍLOGO

Esta experiência etnográfica sobre o carnaval das Comparsas de Negros e Lubolos buscou trazer à tona a “teia de significados” (Geertz) do carnaval afro-uruguaio que entrelaça o modo de viver da cultura negra no contexto montevidense contemporâneo. Um contexto onde os acontecimentos sociais, a memória social e coletiva, os comportamentos e processos de identidade e identificação são construídos socialmente e implicam na produção de estruturas de significação distintas que contrastam com outras formas de viver e estar no mundo.

Seguindo Clifford Geertz, atentos para a questão do significado e do sentido das ações humanas, compreende-se cultura como sendo a unidade de produção de sentido no fluxo da interação cotidiana. Esta etnografia está sustentada nos estudos de performance valorizando a estética das formas de sociabilidade e o conhecimento dos sujeitos sociais de si. Esta perspectiva performativa é rebatida na problemática da tradução do oral para o escrito que nos estimulou a recorrer a Thompson - pela força dialética e conflitiva que este sugere entre o mundo oral e o mundo escrito, o dominante e o subordinado - a Geertz - que introduz o debate do texto antropológico como literal ou literário - e aos estudos antropológicos reflexivos - dedicados a discutir a textualização da experiência antropológica.

As estratégias de escrita adquiriram relevância no contexto teórico específico com base

em problemas concretos. A observação das performances de candombe, as entrevistas, a leitura de livros sobre o tema mostraram-se técnicas insuficientes para conhecer o grupo no seu cotidiano. Tornou-se necessário interagir, sentar-se *en la vereda*, compartilhar o vinho - em pequenos goles entremeados com *agua salus* - palpar, conversar, participar da vida cotidiana e *de la joda* - das pegações de pé - *jodiendo* também, brincando com as palavras, dizendo ou contando coisas engraçadas, trazendo o impensável e, portanto, o inesperado, provocador e risível, para os diálogos da roda. Para o diálogo se estabelecer busquei me adequar à posição “idealmente igualitária” própria das conversações, ingressando na sociabilidade *callejera*, assumindo uma posição equidistante dos meus interlocutores. A relação foi construída diariamente, eu visitava a casa e ali ficávamos conversando. Pesquisar a sociabilidade exigia interagir, entrar na roda, entrar na cadeia dialógica, provocando o envolvimento de nossos cotidianos. Se ali não tivesse estado, estou segura que muito menos iria conhecer sobre *la gente de Ansina* e sua cultura e, certamente, conheceria a partir de outro ponto de vista. Assumir esta postura interativa em campo implicou na busca de novas formas de textualização da etnografia, através de uma escritura que pudesse conter as descontinuidades experienciadas. Seguindo uma proposta sensível à reflexividade busquei reconstruir a ação vivida através de uma retórica que permitisse ao leitor não só reconhecer a ética e estética do grupo mas também estar liberado para imaginá-la, através de historietas que mais sugerem do que representam.

Certa de que este trabalho mais propõe questões do que encontra respostas - como sugere Geertz, a antropologia interpretativa busca menos a perfeição do consenso e mais o refinamento do debate, sempre sujeito a re-interpretações e contestações -, busquei, através de uma escrita ensaística, trazer a complexidade interpretativa que um estudo da performance do candombe propicia, abandonando posturas generalizantes e consensuais que não assinalassem as contradições sociais e culturais, as rupturas e oposições que envolvem esta manifestação artística e cultural. Compreendendo a cultura do candombe como um fato social total e interpretando-o como um hipertexto, construí esta etnografia através de múltiplas colagens narrativas, dialogando com as ambiguidades que constituem as estruturas de significado, que conferem acentuada importância à lógica informal da vida cotidiana. Este empreendimento etnográfico buscou explicitar a posição do investigador como parte constitutiva desta reconstrução e interpretação. Seguindo a literatura antropológica reflexiva, compreendo que o etnógrafo constrói uma realidade social junto com as pessoas do grupo as quais realiza a observação participante mas, não é menos verdade que, acaba por criar um outro mundo através das palavras enquanto escreve. Apoiando-me em Simmel que esboça sua preocupação com a questão da verdade/realidade dos fatos sociais analisados - para o qual seus exemplos eram “históricos e verossímeis” e não necessitavam ser “reais e verdadeiros” desde que se constituíssem em verossímeis e possíveis. As historietas etnográficas, neste sentido, tratam-se de “ficcionalizações” no sentido que são “algo construído”, “algo modelado” pela escrita do etnógrafo e não dados pela realidade.

A descrição etnográfica é interpretativa no sentido que interpreta o fluxo do discurso social, tentando salvar o “dito” ao fixá-lo em formas pesquisáveis, e microscópica, no sentido de que está atenta aos pequenos assuntos e às conjunturas decisivas. O que encontra-se aqui é menos a realidade observada do que a recriação, através da memória dos cenários e interações, do vivido ao longo da experiência etnográfica. A recriação fragmentada das narrativas buscou não perder o fluxo das interações que contextualizavam a cena. O diálogo foi deslocado, não mais o próprio acontecimento mas a sua recriação no momento da escrita etnográfica. Das infinitas variedades de possibilidades narrativas, dialógicas, estéticas, performáticas nos encontros do grupo, presenciei algumas poucas, poderiam ter sido outras. Muitos filtros e imponderáveis estiveram envolvidos no encontro etnográfico. Recriar palavra por palavra dita não garantiria a recriação do *ethos* do grupo, pois ele é dinâmico, mutável. Quantos diálogos deixei de compreender, fosse por ainda desconhecer a música, a história uruguaia ou o idioma? Em nenhum momento consegui acompanhar mnemônicamente tudo o que se passava durante uma tarde/noite na casa. O fluxo dos diálogos era intenso e, quando dali saía eram os fragmentos que vinham à tona: determinadas piadas, histórias contadas, situações experienciadas. Querendo reter o fluxo das interações, em combinação com os da casa, registramos em cassete as conversações em uma tarde na calçada. A tentativa mostrou-se ineficaz: falavam ao mesmo tempo, diziam coisas incompreensíveis pela rapidez da fala, murmuravam, faziam gestos e movimentos incapturáveis pelo áudio. Novamente o que tinha eram registros parciais, frases soltas, pedaços de narrativas antes que se levantassem para buscar um vinho dentro da casa e terminassem o diálogo bem longe do gravador. Performáticos, os da casa comunicavam-se, sobretudo, corporalmente, movimentando-se, gestualizando. Olhares que significavam muito, entonações, expressões faciais que sintetizavam os pensamentos. Como trazer para os diálogos estes aspectos não-verbais senão incluindo comentários que os contextualizassem?

A coletânea de historietas apresentadas, portanto, fruto de uma edição, não retratam a realidade observada mas buscam evocar a paisagem etnográfica, *allá abajo*, a casa, os Tambores no bairro *Sur e Palermo*, as performances de carnaval a partir dos encontros sociais observados. Minha versão privilegiou as interações, os momentos compromissados com a sociabilidade, o estar-junto-com, marcados fortemente pelo riso. nas suas diferentes aparições e plenos de sentidos estéticos e poéticos. No processo de textualização espero ter tornado claro a perspectiva dialógica e contextualizada dos atores envolvidos, diminuindo a distância entre experiência e a escrita. Tentando afastar-me de um modelo realista de etnografia calcada em uma prática antropológica invisível, incorpórea e desprovida de afeto, pretendi mostrar como a relação de sociabilidade com o grupo passou pelo corpóreo, pela visibilidade e pela afetividade envolvidos no encontro etnográfico.

Esta etnografia teve a pretensão de trazer um estilo lúdico e jocoso para a escrita. A experiência lúdica, a prática do riso, os sustos, os inesperados acontecimentos, foram evocados

na escrita, privilegiando o vivido da experiência e evitando as generalizações. A narrativa etnográfica foi organizada a partir de fragmentos de histórias de campo (instantâneos) e outras tantas sínteses (montagens), na tentativa de compor uma trama narrativa utilizando, estrategicamente, os diferentes discursos que cruzavam-se na pesquisa de campo: narrativas orais, escritas, imagéticas, sonoras, tratando de apresentar um posicionamento interpretativo para cada personagem ou situação narrada. Foi realizado um trabalho de composição textual e imagético, através de inserções de historietas mais descritivas mescladas com casos fortes, como sugere Lucas (1998), tendo a “liberdade de usar expedientes narrativos” variados, de vinhetas a *flashbacks*, de fotonarrativas a registros de paisagens sonoras. Tratou-se de reconstruir-se, textualmente, uma dinâmica em curso pois a interação aciona expectativas de conduta mas, fundamentalmente, está acontecendo, é uma dinâmica do momento.

A opção por reconstruir alguns diálogos - emergentes através de performances culturais particulares - exigiu atenção a alguns elementos estéticos presentes nas cenas que foram inseridos na tradução/transcrição destas narrativas. O desafio de fixar na escrita algo que está sendo dito na ordem da vida cotidiana, no fluxo das interações, exigiu atenção à fidelidade do dito (a questão da literalidade da tradução) mas também ao contexto/cenário. A palavra escrita congela, cristaliza-se. O dito, o falado, é maleável, o que se fala é reforçado ou desmentido por sinais não-verbais. Os diálogos possuem uma configuração informal e tornam-se dependentes das interações. Passar o dito para o escrito endurece o conteúdo, recorta-o do fluxo do tempo e do contexto onde foi proferido. Fixa algo que é da ordem do fluxo, que é movente (Zumthor, 1997). As coisas ditas só foram ditas naquela situação, para aquelas pessoas, naquele tempo e espaço. Fora dali, reencontrei este dilema de como narrar o narrado performaticamente. Espero que o leitor compreenda que a realidade etnografada é relativa e não eterna, novas etnografias virão sobre o tema - ou com o mesmo universo de pesquisa - e outras questões serão debatidas, outras visões serão trazidas, novos diálogos virão à tona. Emergiu, portanto, a necessidade de uma certa qualidade literária na escrita para dar conta das sensações vivenciadas na cena: cheiros, olhares, ditos e não-ditos que acompanharam as narrativas. A multivocalidade dos símbolos buscou ser evocada assim como procurei estar atenta às diferentes vozes que cruzavam-se: sujeitos diferentes em tempos diferentes. Sensibilidades, afetos e emoções conectavam estas narrativas com a vida cotidiana compondo o conteúdo do dito; ao buscar evocar as palavras nos seus múltiplos matizes conotativos, nas suas associações de sentido, preenchidas de valores éticos e estéticos, expressões de emoções, tratei de reconstruir os pedaços do vivido através desta tecitura narrativa.

A possibilidade de comunicar e compartilhar esta experiência etnográfica - construída pela inserção, permanência e interação direta no mundo da vida de outrem - consistiu em emergir no mundo interpretativo e de atribuição de sentido dos *candomberos*, o que implicou no re-conhecimento das fronteiras culturais configuradas em suas narrativas e experiências sociais.

Estas fronteiras mapeiam essas diferenças da expressão do carnaval no mundo contemporâneo, na forma de conceber e executar a festa carnavalesca, e de seu estar cotidiano no mundo.

Tendo por objetivo conhecer os sujeitos *candomberos* na forma como cotidianamente entrelaçam suas vidas com o carnaval das *Comparsas de Negros y Lubolos*, no Uruguai, tratei relacionalmente a questão do pertencimento étnico e *ethos* do grupo: os eventos carnavalescos são situações sociais que falam sobre ser uruguaio, ser afrouruguaio, ser montevidiano, ser negro e, o que mais interessou aqui pontuar, ser *gente de Ansina*. Busquei, então, duas dimensões espaço-temporais - rituais e cotidianas - para falar sobre *la gente de Ansina* e de como este grupo, pela memória tecida coletivamente, expressa elementos de uma identidade singular e de uma trajetória ética particular, estetizadas nas dinâmicas cotidianas de viver socialmente que contempla as performances construídas nos jogos de interação social, sempre em movimento e transformação, trata-se, como o define Paul Ricoeur (2000) de uma “identidade narrativa”.

La gente de Ansina surge como uma auto-identificação associada à noção de comunidade no sentido em que traz a força da memória, das palavras, das práticas sociais e experiências afetivas e musicais compartilhadas através do *barrio Ansina* num tempo passado e reatualizadas contemporaneamente nas *salidas* dos *tambores de Ansina*, na *comparsa Sinfonía de Ansina* e *allá abajo*. O *ethos* masculino conformava a sociabilidade na casa, a corda de Tambores e o trabalho na *comparsa*, reforçando a socialização primária dos jovens nesta cultura. A tríade *Tambores – conventillos – Barrios Sur y Palermo* mostraram-se os pilares da cultura expressiva afrouruguaia, inserindo a performance do *candombe* num tempo e espaço que a abriga e a constitui. A rede *Ansina* conforma um sentimento de pertencimento e identidade social e coletiva. O *barrio Ansina* - hoje ruínas - exerce uma poderosa força de atração entre seus antigos moradores mas também entre a população em geral, que reconhece este espaço social enquanto um território do *candombe*. Percorrer as ruas dos bairros *Sur* e *Palermo* é adentrar às redes de relações *candomberas* - dos Tambores de Ansina, dos Tambores de Cuareim, entre outros - que conformam este território enquanto um espaço de congregação destas diferentes linhagens mas também de diferenciação entre elas.

A identificação *la gente de Ansina*, menos que algo fixo e permanente, mostrou-se um percurso desejante, encontrando nos processos de inclusão/exclusão as fronteiras deste pertencimento, construído através da memória coletiva e das experiências vividas mas também através das experiências com os Outros - os que estavam fora desta rede, “*os de Cuareim*”, “*os de Córdón*”, incluindo antropólogos e outros pesquisadores ou “estrangeiros” da cultura afrouruguaia e a própria literatura folclorista existente e que muitos deles tinham acesso. *La gente de Ansina* surge, *strictu sensu*, como uma categoria de identificação que contém os ex-moradores de Ansina, parentes e amigos dos que lá viveram; mas, em um plano mais abrangente, contém as novas gerações de moradores do bairro Palermo, vizinhos e simpatizantes que identificam-se com a atividade ou simpatia ao toque de Ansina, ao trabalho na *comparsa* ou à sociabilidade na casa.

A rede social Ansina mostrou-se, mais que nada, performática. Em período de carnaval estavam envolvidos com a comparsa *Sinfonía de Ansina* e, em períodos extra-carnavalescos, estavam acompanhando as *salidas* dos *Tambores de Ansina* ou mesmo na casa, *allá abajo*, interagindo performaticamente na calçada. Estes eventos coletivos - na rua rituais e festas, no palco espetáculos - estão em relação dialógica, são plenos de artisticidade, dispõem de padrões artísticos, narrativos e estilísticos singulares que envolvem a ação coletiva e configuram processos sociais específicos. A cultura do grupo desvela-se enquanto processo, permitindo entender como os conjuntos de significados são transmitidos e desenvolvidos - em suas ambiguidades - e como a ação humana está mediada por um projeto cultural no contexto das complexidades destes processos sociais.

Para além do mundo carnavalesco, “os de Ansina” estão encompassados pela cultura afrouruguaia dos *Tambores de Candombe* - que, se por um lado subverte o espaço e o tempo carnavalesco, por outro lado se harmoniza com este evento maior no projeto de configurarem um campo semântico de expressão da cultura afrouruguaia. Pertencer ao candombe, para os “de Ansina”, lhes aporta valores e sentimentos de forte identificação étnica (ser negro, ser afrouruguaio), estética (serem *candomberos de verdad*), espacial (ser *de Ansina*, *ser del barrio*) e interacional (*la gente de Ansina* ou *la gente de allá abajo* que constrói seu cotidiano interacionalmente através de fortes redes de sociabilidade, onde *la joda* e o riso estetizam a existência do grupo).

O candombe e as comparsas, para os seus participantes, mostram-se tradições culturais vivas, conscientemente elaboradas que singularizam os grupos que vivenciam suas regras de ação no tempo e no espaço. Estas tradições são transmitidas performaticamente, estão em constante recriação histórica constituindo-se em intertextos culturais vivos que transformam-se ao serem (re)narrados e interagirem com os diferentes contextos com os quais deparam-se. A tradição candombera liberta-se de certas determinações contextuais e perdura numa longa duração histórica, sedimentando sua significação, ao mesmo tempo que é afetada por contextos específicos, deflagrando a construção de novos significados e a conformando como plural e inesgotável simbolicamente.

A noção de tradição defendida por Ansina está filiada a de ancestralidade, à idéia de um saber fazer que atravessa gerações e é transmitido oralmente. Ansina traz à tona o debate sobre as tradições culturais - sua continuidade e autenticidade - e a transmissão desse patrimônio cultural através das suas performances. A autenticidade da transmissão é referendada pela atuação dos porta-vozes reconhecidos - reescritos no presente pelos representantes vivos da linhagem de Ansina: a família Oviedo, a família Garcia, entre outras - que trazem continuidade ao acervo de saberes através destes mestres que ensinam às novas gerações. Ansina está conformada por um modelo que personifica a própria tradição e as ações que estabelecem a aprendizagem estão baseadas no conhecimento desse “saber-fazer” que entrelaça histórias de vida. Entre *la gente*

Ansina a transmissão dá-se de forma pessoal e barrial, diferentemente das outras cordas e comparsas que, a cada ano, mais recebem “alunos de classes de tambor” e profissionais do campo artístico socializados tardiamente com a cultura do candombe. A transmissão da tradição do toque de *Ansina* dá-se pela convivência e sociabilidade no bairro, não estão descoladas deste contexto performático de estar na calçada, tocar nas *salidas* e fazer sua comparsa em meio à rua. Para eles, o candombe envolve um saber prático: aprende-se a tocar vivenciando-se - olhando e escutando -, por impregnação. Não são criadas situações explícitas de instrução mas situações de vivência prática conjunta e aperfeiçoamento mútuo; a experiência coletiva cria as situações de transmissão. As explicações tornam-se secundárias no processo de aprendizagem, a comunicação torna-se dependente da sincronia de movimentos acoplada à observação/audição.

O carnaval uruguaio contemporâneo - “o maior carnaval do mundo” - empreende um projeto de consumo turístico no qual as comparsas tornaram-se o produto mais nacional e tradicional a ser consumido. A cultura contemporânea do candombe e das comparsas tensiona as representações do Uruguai branco e europeu. Por um lado, remete à questão de uma conquista coletiva de auto-realização da cultura afro-uruguaia, mas por outro, permite perceber as agremiações *candomberas* como vítimas das estratégias de consumo e portanto de adesão às lógicas da globalização. Se em relação aos Tambores de candombe, *los de Ansina* são reconhecidos como aqueles que dominam a arte de fazer, em relação à comparsa, a partir do olhar comparativo dos apreciadores da festa competitiva - movida por novas ordens de consumo cultural - eles são os *outsiders*.

As inovações, “invenções”, “traduções” ou criações artísticas - as variantes performáticas - atingem o carnaval de palco com maior intensidade que os desfiles de rua que, seguem de forma mais intensa, o modelo prescrito pela tradição afrodescendente carnavalesca. *La gente de Ansina* questiona as performances atuais no *Teatro de Verano*, acusando que as comparsas vencedoras “não são mais comparsas”, romperam com as fronteiras estéticas do que entendem ser uma comparsa. As chamadas “inovações”, dizem respeito às modificações das comparsas na forma de planejarem e organizarem-se para as performances de carnaval e, especificamente, às alterações na própria execução das performances de palco. Questionada e discriminada por sua *desprolijidad* - desorganização - *Sinfonía* defende-se lembrando que a não mais do dez anos atrás, assim fazendo sua comparsa conquistavam boas colocações nas competições de palco sendo reconhecida como *experts* na disputa. Enquanto as comparsas vencedoras profissionalizaram-se contratando artistas de fora do mundo carnavalesco/candombero, *Ansina* segue pensando e executando de forma coletiva seu carnaval, dependendo da rede vicinal e dos amigos que a compõem. Enquanto as comparsas vitoriosas estão planejando e organizando-se com maior antecedência para o carnaval, *Sinfonía* depende de improvisações e de muita criatividade para levar a cabo suas apresentações.

Tais transformações das performances de palco - em especial, a primazia do visual frente

ao sonoro e a introdução do riso nas narrativas - vêm tensionando as comparsas em geral e, especialmente, *Sinfonía de Ansina*. Ela assimila outras inovações - como as cenográficas e coreográficas - embora, por motivos financeiros, não consiga incorporá-las. A introdução do riso e as misturas rítmicas do candombe são transformações não compartilhadas pelos “de Ansina” que resistem a estas mudanças reafirmando a percussão dos tambores de candombe e o gênero épico como elementos essenciais. *Ansina* dá ênfase ao musical/sonoro como aspectos cruciais e definidores das *Comparsas de Negros y Lubolos*, relegando os aspectos visuais para um segundo plano hierárquico: o visual, em relação ao sonoro recebe um menor prestígio entre os “de Ansina” mas não entre o público consumidor do *Teatro de Verano*. Contemporaneamente, o público aprova as inovações que trouxeram o riso e as misturas rítmicas ao espetáculo das comparsas. O convencional passa a ser referido como “*aburrido*” e o inovador, o diferente, aparece como a emergência de uma nova forma de apreciar o espetáculo.

Ansina, frente as concorrentes, caminha na contramão da competição: mantém seu ritmo percussivo, sua voz crítica às transformações que introduzem o riso, aparecendo como um contradiscurso à modernidade performática levado a cabo pelas comparsas vitoriosas. A competição pressupõe antagonistas e direitos iguais e *Ansina* não se encontra - e não quer estar - no mesmo nível que suas competidoras, que com maior suporte financeiro e, principalmente, com as parcerias com equipes do teatro e profissionais das artes cênicas e músicos, vem determinando uma nova forma das comparsas executarem suas apresentações. *Ansina* nas suas performances estéticas carnavalescas - e também através de algumas janelas do seu cotidiano - opta, e por outros momentos não encontra outra opção, a não ser enquadrar-se nas brechas e ficar na marginalidade, no momento em que são várias condições estruturais que fazem com que as outras comparsas organizem-se e entrem - façam a opção de entrar e se filiam - na modernidade. *Ansina* resiste na sua maneira de vivenciar sua cultura, dentro dos valores que eles acreditam ser os mais tradicionais, recusando filiar-se às formas modernas de carnavalizar. Como num jogo de inversões, *la gente de Ansina* traz a ambiguidade de viver risonhamente seu cotidiano e assim fazer a sua comparsa mas, na performance de palco execrar o riso como elemento estruturador do seu espetáculo.

Sinfonía de Ansina, neste jogo de espelhos, tensiona os contrastes e oposições com os outros grupos que também participam desta mesma moldura maior que é o carnaval, o carnaval afro-uruguaio, a cultura do candombe e o próprio estar no mundo. Cada comparsa apropria-se e faz a sua interpretação sobre este passado *candombero*, sobre a herança recebida, utilizando este patrimônio cultural, de memória social e coletiva, de valores e costumes ancestrais recebidos de forma diferenciada para se posicionar no Uruguai moderno.

A tradição de *Ansina*, transmitida oralmente, reifica os princípios básicos que se repetem a longo prazo compondo seu acervo que conforma um sistema de práticas e atitudes: saber-fazer comparsa, saber-tocar candombe, saber-estar nos encontros sociais. *Ansina* personifica a tradição

para os outros e para si mesmo, representando um tipo particular de experienciar o mundo baseado em um conjunto de saberes e constituindo-se como o elo de ligação com uma linhagem distante no tempo e no espaço.

A tradição que engloba Ansina é a interpretação que *la gente* faz da cultura do candombe, que apropria-se da história vivida, construindo as suas próprias interpretações e elas é que constituem a noção de tradição. Estas práticas corriqueiras, costumeiras, tradicionais, estão em contato, no contexto contemporâneo, com novas e diferentes formas, outras práticas exercidas por outros grupos de carnaval/candombe que demarcam novos campos de possibilidades, tensionando diferentes maneiras de performaticizar. Ansina manipula performaticamente e politicamente esta questão ao essencializar a tradição que representa. Ansina reconhece que há transformações constantes neste estoque de conhecimentos que é a cultura do candombe e das comparsas - sabe que a vedete é um personagem “recente”, que inovações cenográficas são recorrentes - entretanto parece optar por converter este acervo em um “texto” ordenado, unificado e delimitado e, assim, estrategicamente encontrar um caminho de identificação, diferenciação e sobrevivência do grupo dentro do carnaval e da própria sociedade uruguaia que sempre lhes reservou um lugar marginal. Os outros dizem que Sinfonía não consegue mais fazer boas performances de carnaval - *é desprolija estan siempre tomando y jodiendo* - ela, ao contrário, parece mostrar que não quer mudar sua forma de fazer carnaval. Os outros “escaparam da categoria”, Sinfonía mantém sua forma de fazer comparsa. Eles reiteram isso nas suas falas e ações, nas suas performances.

Ansina representa uma cultura costumeira, calcada nas redes de amizade e parentesco não só no seu fazer carnavalesco mas também, e principalmente, no seu cotidiano. Este estudo da performance do viver cotidiano *de la gente* apontou que estas pessoas estão motivadas por formas de sociabilidade (no sentido de Georg Simmel) que expressam um estilo de vida singular e uma estética desenhada pelo riso e pela *joda*. Estas performances cotidianas, igualmente, resenham os conflitos, as competições e as negociações que orientam sua arte de viver intensamente.

Allá abajo, chega-se ao conhecimento sem perguntar. “*Preguntar demasiado*” mostra-se um caminho estéril. *Ponete lentas* era a dica - eficaz - para o comportamento a ser assumido. A escuta (e portanto a fala) era fortemente controlada pelo grupo - as gírias e *la joda* apareciam como um artifício de controle das informações; o afastamento de alguns para conversas “particulares” impedia o livre acesso ao conteúdo das falas. Ao contrário do estigma sobre eles - *dicen cualquier cosa - la gente* circulava e debatia informações em determinados contextos e situações e para determinadas pessoas. De igual forma, a representação de que *los de allá abajo hacen cualquier cosa*, também desconstruía-se no cotidiano: eles, nas suas múltiplas variedades possíveis mantinham uma forma costumeira de encontrar-se e interagir, a ética do grupo estava assentada sobre a prática do compartilhar (“o que importa são as ações”) e podia ser percebida

em pequenos gestos que demarcavam as regras de conduta do estar na casa. “*Acá es así*” definia e informava as fronteiras éticas do grupo, calcadas nas ações - no compartilhar, na lógica do *manguiar* e do coletar. A coerência como continuidade e manutenção de visões de mundo se mantinha, em Ansina, através das ações e não do discurso - este mostrava-se presenteísta, situacional e não permanente, cristalizado ou imutável e, mais que nada risível. Palavras subvertem e corrompem mais que o olhar.

Na casa, não só as conversações mas também suas narrativas mostravam-se espaços de construção do riso. Ouvir e contar histórias, estórias, piadas, casos, eram os principais veículos de animação das reuniões sociais do grupo, revelando e construindo seu estar no mundo. A prática de *la joda*, confere um saber conversacional e narrativo singular entre o grupo, suas inúmeras repetições e reinvenções sobre um mesmo acontecimento, refinam a construção narrativa. A descontração interacional e a espirtuosidade na construção dos diálogos desenham a sociabilidade *allá abajo*, onde as pessoas estavam sempre de bom humor ou buscavam uma ambiência descontraída, risonha, fortemente narrativa e performática. Contavam histórias e estórias, passadas num tempo longínquo ou na noite anterior. Falavam de si e dos outros, *su gente* e *la gente conocida*.

La joda é um gênero de discurso, um artifício comunicativo de natureza verbal - e não-verbal - cuja gramática e eficácia são apreendidas na prática; uma atividade amistosa, prazerosa e criadora. *La joda* é brincadeira e seriedade, pura ambiguidade, fala-se brincando coisas sérias, fala-se seriamente grandes bobagens. Joga com a dúvida: mentira ou verdade? Não resolve esta ambiguidade, não trata como oposições, mas as integram no discurso. O espaço de *la joda* pode ser lido como um enquadre transgressor, um espaço de contestação onde, em dizendo qualquer coisa transgredem a regra de sempre dizer-se as mesmas coisas. *La joda*, neste sentido, através dos jogos de palavras, constitui-se na forma lúdica de expressarem-se: provocando o riso, jocosamente, diziam aquilo que deveria ser dito e que, feito de outra forma, poderia criar conflitos na interação.

A pequenina rua Ansina ainda existia nas *Llamadas* de 2002, a última vez que lá estive. As ruínas já estavam muito diferentes daquelas que Rafael Devos fotografou em 2000. Os dois quarteirões onde estiveram os casarios de Ansina continuavam totalmente cercados com tela de arame mas aumentaram os escombros. Diziam que os caminhões da prefeitura vinham derrubar as paredes que ameaçavam cair sozinhas. Não apenas isso mudou, na casa passou a morar apenas Palo. *Tambores* que estavam afastados retornaram assim como outros, por diferentes motivos - outras atividades, outras tensões - afastaram-se do grupo. A casa, entretanto, seguia como centro polarizador das interações daqueles que de alguma maneira tinham a ver com as comparsas, os *Tambores* de Ansina ou a sociabilidade na casa. *Los Tambores* seguiam desfilando ininterruptamente nos domingos e Gustavo Oviedo ainda chefe de cordas, parecia desafiar o

tempo mantendo-se de forma vigorosa.

Sinfonía de Ansina, no *Teatro de Verano*, apresentou uma trajetória descendente: foi a última colocada no carnaval de 2000, corpo desta etnografia, no ano seguinte, 2001, desistiu de competir no teatro e restringiu sua participação no desfile de *Llamadas*. Em 2002, sequer das *Llamadas* Sinfonía participou: *la gente* espalhou-se em outras comparsas, muitos deles, inclusive Gustavo e os principais tambores de Ansina, desfilaram como *tambores* de Mundo Afro. Em 2003 reestruturaram-se e, com a ajuda de conhecidos e amigos, voltaram a desfilarem nas *llamadas*, confirmando que para eles “*eso és que importa*”.

O que será de Sinfonía de Ansina? Se seguir o caminho apontado pela bailarina, deverá trocar de nome. Ressurgir renovada. Mas não será propriamente Sinfonía que se renovará mas a linhagem de Ansina, que já foi *Fantasía Negra*, *Concierto Lubolo* e *Sinfonía de Ansina*. Se seguir o caminho escolhido no carnaval de 2002, seus membros se dispersarão em várias comparsas e buscarão através da profissionalização - como *los mejores tambores de candombe* - espaço nas grandes comparsas. A trajetória *de la gente de Ansina*, apontará as soluções que encontrarão para manterem-se enquanto grupo, enquanto rede de relações, representantes de uma forma de tocar candombe, símbolo da tradição candombera: o toque de Ansina.

BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS CITADAS

- ACHUGAR, Hugo. *La Balsa e la Medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- ALFARO, Milita. *El sonido de la calle*. Montevideo: Ed. Trilce, 1987.
- _____. *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta (Primera Parte: 1800-1872)*, Montevideo: Trilce, 1991. - *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta (Segunda Parte: 1873-1904)*, Montevideo: Trilce, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. “O Território da Linha Cruzada: Rua Mirim versus Avenida Nilo Peçanha – Porto Alegre (1992-93)”. *Dissertação de mestrado*, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 1993.
- _____. “Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde: lutas de definição da identidade nacional”. *Tese de doutorado*, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 1998.
- ANTON, Danilo. *Nuestro Uruguay*. Piri, Mundo Afro: Montevideo, 1993.
- ARAÚJO, Orestes (comp.). *Nuestro país: cuadros descriptivos del Uruguay por autores nacionales y extranjeros*. Montevideo; Donaleche, 1895.
- ARGAÑARAZ, Nicteroy N. & otros. *Formas de la micropolítica en el Uruguay de fin del milenio*. Montevideo, Ediciones o dos, 1996.

- AROCENA, Fabián; ACOSTA, Federico. "Un secreto ancestral". Facultad de Ciencias y Comunicación. *Monografía*, (impreso), setiembre 2000.
- AYESTARÁN, Alejandro y otros. *El Tamboril y la Comparsa*. Montevideo: Ed. Arca, 1990.
- AYESTARÁN, Lauro. "La música negra". In: Ayeararán, L. *La música en el Uruguay*. Montevideo: Sodre, 1953.
- _____. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Ed. Arca, 1967a.
- _____. "La conversación de tamboriles". In: *Revista Musical Chilena*. N. 101, Santiago de Chile, 1967b.
- _____. "El tamboril afrouruguayo". In: *Boletín Interamericano de Música*, n. 68, Washington D.C., 1968a.
- _____. *Teoría y Práctica del Folklore*. Montevideo: Ed. Arca, 1968b.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BACHELARD, G. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas - Volume 6 Estudos Filosóficos)
- _____. *A formação do Espírito Científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: EDUNB, 1993.
- BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Tomo I e II, 1989-1990.
- BARTH, Fredrik (comp.). *Los grupos étnicos y sus fronteras - la organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- BARZ, G. "Confronting the field (note): in and out of the field". In: *Shadows in the field*. New York: Oxford University Press, 1997.
- BATESON, Gregory. "Uma teoria sobre brincadeira e fantasia". In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (orgs.). *Sociolinguística interacional - antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AE, 1998 [1972], p. 57-69.
- BAUMAN, R. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass: Newbury House, 1977.
- _____. *Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- _____. *Folklore, Cultural performances, and Popular Entertainments*. Oxford University Press, 1992.
- _____. "Disclaimers of Performance". In: HILL, J. & IRVINE, J. *Responsibility and evidence in oral discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 182-196.
- BAUMAN, R. & BRIGGS, C. "Poetics and Performance as critical perspectives on Language and Social Life". In: *Annual Review of Anthropology* 19. 1990, p. 59-88.
- _____. "Género, intertextualidade y poder social". *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Buenos Aires, v. 11, 1996, p. 78-108.
- BAYCE, Rafael. *Carnaval: fiesta, fantasia, catarsis, inversion de status, control*. Cuadernos de Marcha, Tercera Epoca. Año VII, n. 64. Montevideo, 1992.
- _____. "Afrouruguayos: el genocidio indirecto". In: *Nuestra Umbanda*, n. 3, VI, Ed. La República: Montevideo, 1994.
- BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: Free Press, 1963.

- BECKER, H. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo - Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas. v. III)
- _____. *Magia e técnica, arte e política - Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas. v. I)
- _____. *Rua de mão única - Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Escolhidas. v. II)
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade. Tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- BIÃO, Armindo. "Etnocenologia, uma introdução". In: GREINER, C. & BIÃO, A. (orgs.) *Etnocenologia - textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 15-21.
- BILBAO, Santiago. "Las comparsas del carnaval porteño". *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas 3*: 155-187, 1962.
- BIZERRIL NETO, José. "Retornar a raiz: tradição e experiência em uma linhagem taoísta no Brasil". Brasília: UnB, *Tese de Doutorado*, 2000.
- BORELLI, Silvia H. S. "Memória e Temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson". *Margem*. São Paulo, n. 1, p. 79-90, 1992.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. São Paulo, EDUSP, 1987.
- BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON; PASSERON. *El Ofício del Sociólogo*. Siglo XXI, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas: Papirus, 1989.
- BREMMER, J. & ROODENBURG, H. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRIGGS, Charles. *Learning how to ask*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BRITOS SERRAT, Alberto. *Glosario de Afronegrismos Uruguayos*. Montevideo: El Galeón, 1998.
- BUSHBINDER, Pablo. "La historiografía rioplatense y el problema de los orígenes de la nación." *Cuadernos del CLAEH*. n. 69, 2ª série, ano 19, 1994, p. 29-47.
- CANALDA, Edmundo (org.). "Histórias del carnaval. Reseña 1987-1988". Suplemento de *Mate Amargo*, Montevideo, 1988.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Ed. 34, 2001.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica - ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1993.
- CARÁNBULA, Rubén. *Negro y Tambor*. Editorial Folklórica Americana, 1952.
- _____. *El Candombe. Danza ritual pantomímica del folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1966.
- _____. *El Candombe*. Buenos Aires: El Sol, 1995.

- CARVALHO, José Jorge. "O olhar etnográfico e a voz subalterna". *Horizontes Antropológicos - antropologia e política*. Porto Alegre, ano 7, n. 15, 2001, p. 107-147.
- CARVALHO, José Murillo de. *A formação das almas. O imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- CARVALHO NETO, Paulo de. *El Negro Uruguayo*. Quito: Editorial Universitaria, 1961.
- _____. "Investigaciones Sociológicas Afro-Uruguayas (1956-1957)". In: *Anales de la Universidad Central*. Quito: Editorial Universitaria, Tomo XCII, n. 347, marzo 1963a, p. 72-79.
- _____. "La comparsa lubola del carnaval montevideano". In: *Archivos venezolanos de folklore*, X-XI, n. 7, U.C.V., Caracas, 1963b.
- _____. *El Carnaval de Montevideo*. Sevilla: Publicaciones del Seminario de Antropología Americana, v. 9, 1967.
- CASTELLANOS, Alfredo. "Peripecias de nuestro candombe". In: *Marcha* n. 1295. Montevideo, 11 de marzo de 1966.
- CATAFESTO, José Otávio. "Aos fantasmas das brenhas: etnografia, invisibilidade e etnicidade de alteridades originárias no sul do Brasil (Rio Grande do Sul)". *Tese de doutorado*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "Onde a cidade se encontra: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro". *Tese de doutorado* Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- _____. "Os sentidos no espetáculo". *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v.45, n.1, 2002.
- CHIRIMINI, Tomás Olivera; VARESE, Juan Antonio. *El Candombe*. Montevideo: El Galeón, 1992.
- CHIRIMINI & VARESE. *Memorias del tamboril*. Montevideo: Editorial Latina, 1996.
- _____. *Los Candombes de Reyes – las llamadas*. Montevideo: El Galeón, 2000.
- _____. *Manifestaciones del folklore afrouruguayo*. Montevideo: Ed. Del Autor, s/d. (xerox).
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CLIFFORD, J. & MARCUS, G. (eds.) *Retóricas de la antropología*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.
- COHEN, Jorge; PELUSO, Leonardo. "Las llamadas". In: *Relaciones*, nº 104-105. Montevideo, enero-febrero de 1993.
- COMAROFF, Jean & John. "Naturalizando a nação: estrangeiros, apocalipse e o estado pós-colonial". *Horizontes Antropológicos - antropologia e política*. Porto Alegre, ano 7, n. 15, 2001, p. 57-106.
- COPPET, Daniel de. "Comparasion, a universal for anthropology. From representations to the comparison of hierarchies of values". In: KUPER, Adam. *Conceptualizing Society*. London, Routledge, 1992, p. 75-104.
- CORDONES-COOK, Juan María. *¿Teatro Negro Uruguayo?*. Montevideo: Graffiti, 1996.
- CUNARD, Nancy. *Antología del Negro*. Londres: Wishort, 1934.
- CUNHA, Manoela Carneiro da. "Etnicidade: Da Cultura Residual mas Irredutível." In: *Revista de Cultura e Política*. v. 1, n.1, 1979.
- _____. *Antropologia do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DA MATTA, Roberto. "O carnaval como rito de passagem". In: *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 121-168.
- _____. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

- DA MATTA, R. *A Casa e a Rua*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- _____. "History: science and fiction". In *Social Science as Moral Inquiry*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 125-152.
- _____. *A invenção do cotidiano 1 - artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DE CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. *A invenção do cotidiano 2 - morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DE MARIA, Isidoro. "El recinto y sus candombes". In: *Enciclopedia Uruguaya*, n. 9, VII, *cantos y bailes negros*. Ed. Arca, 1968.
- _____. *Montevideo Antigo: tradiciones y recuerdos*. Montevideo: Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos, v. 24, Tomo I e II, 1976.
- DAWSEY, John Cowart. "'Caindo na cana' com Marilyn Monroe: tempo, espaço e 'boias-frias'". *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 40, n. 1, 1997.
- _____. "Nossa senhora aparecida e a mulher lobisomem. Benjamin, Brecht e teatro dramático na antropologia. Florianópolis, *Revista Ilha* n. 1, v. 2, 2000.
- DICIONÁRIO de Espanhol-Português. ALMOYA, J. M. Porto: Porto Ed., 1979.
- DICIONÁRIO Espanhol-Português, Português-Espanhol. FLAVIAN, E. & FERNÁNDEZ, G. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- DIVERSO, Gustavo. *Murgas: la representación del Carnaval*. Montevideo, 1989.
- DIVERSO, Gustavo; FILGUEIRAS, Enrique (comp.) *Montevideo en Carnaval*. Montevideo: Editorial Monte Sexto, 1993.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (orgs.) *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DUMONT, Louis. *O Individualismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- _____. *Homo Hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.
- DURHAM, Eunice R. "A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna." In: *Ensaio de Opinião*, n.2-2, 1977, p. 33.
- DURKHEIM, E. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1995.
- ECKERT, Cornelia. "Memória e Identidade". In: *Cadernos de Antropologia*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, n. 11, p. 9-84, 1983.
- _____. "A antropologia na atualidade". In: Anos 90. Porto Alegre: CPG em História/UFRGS. n. 2, p. 7-36, maio de 1994.
- _____. (org.). *Horizontes Antropológicos - antropologia visual*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, 1995.
- ECKERT, Cornelia & MONTE-MÓR, Patrícia (orgs.). *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1999.
- ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza C. "A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica". *Revista de Antropologia*. São Paulo: v.41, n.2, p.107 - 135, 1998.

- ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza C. “Etnografia na rua e câmera na mão”. *Revista Studium*. Campinas: n.8, p.1 - 10, 2002.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador - volume I: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- _____. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- ELY, Margot et alii. *On writing qualitative research. Living by words*. London: Falmer Press, 1997.
- EMERSON, Robert M. et al. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995.
- ENCICLOPEDIA URUGUAYA. Vol. 9. Editorial Arca, julio 1968, p. 313-336.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. *Antropologia Social*. Lisboa: Ed. 70, 1972.
- FARACO, Carlos Alberto et al (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.
- FERRAN, Antonio. *La mala vida en el 900*. Montevideo: Arca, s/d. (xerox).
- FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.
- FELDMAN-BIANCO, Bela. “Introdução”. In: *Antropologia das Sociedades Contemporâneas - métodos*. Rio de Janeiro: Global Universitária.
- FERNANDES, Florestan (coord.). *Edmund Leach*. São Paulo, Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v, 38.
- FERREIRA, Luis. “La música de las llamadas de tambores afro-uruguayos: una aproximación a sus características estructurales formales”. In: RUIZ, Irma; GARCÍA, Miguel. A. (eds.). *Actas de las Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, Buenos Aires, 1993.
- _____. “Los tambores”. In: *VII Encuentro de Etnomusicología*. Escuela Nacional de Antropología e Historia, I.N.A.H., México D.F., 1994.
- _____. *Los Tambores del Candombe*. Montevideo, Ediciones Colihue-Sepé, 1997.
- _____. “Las llamadas de Tambores – comunidad e identidad de los afro-montevideanos.” *Dissertação de Mestrado*. Programa de Pós-Graduação do Departamento de Antropologia, UNB, 1999.
- FINNEGAN, Ruth. “Observing and Analysing Performance.” In: *Oral Traditions and the Verbal Arts*. Routledge, 1992. p. 91-111.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- FRIGERIO, Alejandro. “El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada”. In: *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8, Buenos Aires, 50-60, 1993.
- _____. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 17 (1996/97).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GALLOZA, Ruben D.; VARESE, Juan A. *Postales del Candombe*. Montevideo: Tradiciones Uruguayas, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Studio, 1989.

- GEERTZ, C. *Negara*. Lisboa: Difel, 1991.
- _____. *O saber local*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- GELLNER, Ernest. "El nacionalismo y las dos formas de la cohesión en las sociedades complejas". In: DELANNOI, Gil y TAGUIEFF, Pierre-André (comp.). *Teorías del nacionalismo*. Barcelona: Paidós, 1993a.
- GELLNER, Ernest. *Nações e Nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993b.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GIMÉNEZ, Gilberto. "Apuntes para una teoría de la identidad nacional." *Sociológica*, n. 21, enr./abr/1993, p. 13-29.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. "A situação negligenciada". In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (orgs.). *Sociolinguística interacional - antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AE, 1998a, p. 11-15.
- _____. "Footing". In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (orgs.). *Sociolinguística interacional - antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AE, 1998b, p. 70-97.
- GOÑI, Adriana. "El candombe en el imaginário uruguayo: una resistencia institucionalizada a la modernización". *Comunicação*. Misiones: III RAM; GT 5: El espacio urbano como campo antropológico, 1999. (<http://www.now.at/diverso>).
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. "Los tambores nunca mienten: reportage a Fernando "Lobo" Nuñez". In: *Brecha*, VI, n. 276, Montevideo, 1991.
- GOODWIN, C. & DURANTI, A. "Rethink Context: an introduction." In: *Rethink Context - Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 1-42.
- GREINER, C. & BIÃO, A. (orgs.) *Etnocologia - textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- GRENIER, L. & GUILBAULT, J. "'Authority' Revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular Music Studies". In: *Ethnomusicology*, v. 34, n. 3, 1990.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- GUMPERZ, J. "Convenções de contextualização". In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (orgs.). *Sociolinguística interacional - antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AE, 1998, p. 98-119.
- GUTERRES, Liliane S. "'Sou Imperador até morrer', um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre/RS". *Dissertação de mestrado*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social /UFRGS. Novembro de 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HANNERZ, Ulf. "Cosmopolitas e locais na cultura global". In: FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p. 251-266.
- HARTMANN, Luciana. "Oralidade, corpo e memória entre contadores e contadoras de causos gaúchos". *Horizontes Antropológicos - cultura oral e narrativas*. Porto Alegre, ano 5, n. 12, 1999, p. 267-277.

- HEINICH, Nathalie. *A Sociologia de Norbert Elias*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- HOBSBAWM, Eric. "Introdução: A invenção das Tradições". In: HOBSBAWM, E. & RANGER, T. *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- HOBSBAWM, Eric. "Bandeiras desfraldadas: nações e nacionalismo". In: *A era dos impérios - 1875 - 1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 203-232.
- _____. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HYMES, Dell H. "The Ethnography of speaking". In: GLADWIN, T. & STURTEVANT, William C. (eds.). *Anthropology and Human Behaviour*. Washington, D. C.: Anthropological Society of Washington, 1962, 13-53.
- HYMES, D. & GUMPERZ, J. (eds.) *Directions in sociolinguistics. The ethnography of communication*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- ISOLA, Ema. *La esclavitud en el Uruguay desde sus comienzos hasta su extinción*. Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, Montevideo, 1975.
- JACKSON, Michael. *Path toward a clearing. Radical empirism and ethnographic inquiry*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- JAUREGUI, Miguel Angel. *El carnaval de Montevideo en el siglo XIX*. Montevideo: Ed. Ceibo, 1944.
- KAPFERER, Bruce. "Performance and the structuring of meaning and experience." In: BRUNER, E. *Anthropology of Experience*. Turner, V. & Bruner, E. eds. Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 188-203.
- KENDON, Alan. "The Negotiation of Context in Face-to-Face Interaction." In: GOODWIN, C. & DURANTI, A. *Rethink Context - Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 323-334.
- LANGDON, E. Jean. "Performance e preocupações pós-modernas na antropologia". In: TEIXEIRA, J. G. (org.). *Performáticos, Performance & Sociedade*. Brasília, UNB, 1998, p. 23-28.
- _____. "A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral". *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS, IFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Ano 5, n. 12, dezembro de 1999. p. 13-36.
- LARRAÍN, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- LEACH, Edmund. *Cultura e Comunicação*. São Paulo: Zahar, 1978.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *L'Identité*. Quadrige, PUF, 1977.
- _____. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993
- LUCAS, Maria Elizabeth. "Pontos para uma escritura etnográfica". PPG Música/UFRGS, 1998 (*working paper*).
- MACALOON, John J. "Introduction: Cultural Performances, Culture Theory." In: *Rite, Drama, Festival, Spectacle Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984, p. 1-15.
- MACEDO, Carmen Cinira. *Tempo de Gênesis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre: Ed. da Universidade; São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1999.

- MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1995.
- MAGALHÃES, Raul F. *Crítica da razão ébria*. São Paulo: Annablume, 1994.
- MAGNANI, José G. *Festa no pedaço - cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGNANI, José G. & TORRES, Lilian. (orgs.) *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Fapesp, 2000.
- MARANHÃO, Tullio. "Recollections of fieldwork conversations, or authorial difficulties in anthropological writing. In: HILL, J. & IRVINE, J. *Responsability and evidence in oral discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 260-288.
- MARCUS, George. "Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial". In: *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, n. 34, 1991, p. 197-221.
- _____. *Ethnography through thick & thin*. Princeton University Press, 1998.
- MARSÍLIO, Horácio de. "Dos minorias étnicas: negros y judios en el Uruguay (hasta 1982)." Estocolmo, mayo de 1982. (© 1998. Centre for research in international migration and ethnic relations).
- MARTÍN, Alicia. *Fiesta en la calle*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997. Colección Signos y Cultura.
- MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU/EDUSP, v. 2, 1974a.
- _____. "Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU/EDUSP, v. 2, 1974b.
- MEINTEL, Deirdre. "Plural identities among youth of immigrant background in Montreal". In: *Horizontes Antropológicos - relações interétnicas*. Porto Alegre, ano 6, n. 14, novembro de 2000, p. 13-37.
- MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis Negros no Brasil Escravista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MERINO, Francisco M. *El negro en la sociedad montevideana*. Montevideo: Ed. Banda Oriental, 1982.
- MILLER, David. *Sobre la Nacionalidad. Autodeterminación y pluralismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- MITJAVILA, Myriam. "Identidad Social y Comunidad". *Cuadernos del CLAEH*, n. 69, Montevideo, junio 1994.
- MÜLLER, Regina Polo. "Ritual e performance artística contemporânea". In: TEIXEIRA, J. G. (org.). *Performáticos, Performance & Sociedade*. Brasília, UNB, 1998, p. 43-46.
- _____. "Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo". *Revista de Antropologia*. São Paulo, v.43, n.2, 2000.)
- MUNDO AFRO. *Desafíos de la integración social y cultural – una discusión para el fin del siglo*. Montevideo: Ediciones Mundo Afro, 1997a.
- _____. *Informe sobre la realidad de la colectividad afrouroguaya – una discusión para el fin del siglo*. Montevideo: Ediciones Mundo Afro, 1997b.
- _____. *Racismo y Discriminación en el Uruguay – una discusión para el fin del siglo*. Montevideo:

- Ediciones Mundo Afro, 1997c.
- NATALE, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña-Lillo, 1984.
- OCHS, Elinor. "Indexing gender". In: DURANTI, A. & GOODWIN, C. *Rethink context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 335-358.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Fala Gestual*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.
- _____. (org.) *Marcel Mauss - antropologia*. São Paulo: Ática, 1979. (Grandes Cientistas Sociais; 11).
- _____. "O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever". São Paulo: *Revista de Antropologia/USP* n. 39, 1996, p. 13-37.
- OLIVEN, Ruben G. *A Parte e o Todo. A diversidade Cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992a.
- _____. *Antropología de Grupos Urbanos*. Petrópolis: Vozes, 1992b.
- ORBÁN COELHO, Luis. "Música en la calle". *Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural*. Instituto Universitario de Altos Estudios, Universidad Nacional General San Martín, Buenos Aires, 2000.
- ORO, Ari Pedro. "A desterritorialização das religiões afro-brasileiras". In: *Horizontes Antropológicos - religiões afro-americanas*. Porto Alegre, ano 1, n. 3, 1995, p. 69-79.
- ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada - ensaios de cultura popular e religião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *Românticos e Folcloristas, cultura popular*. São Paulo: Editora Olho D'Água, 1992.
- OUTERELO SOUTO; RAMOS TERRA & MAGALLANES. *Carnaval, história de una fiesta*, Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1998.
- PATRÓN, Juan Carlos (red.). "200 carnavales montevidianos". Suplemento de *El País*, 19-III, Montevideo, 1975.
- PATAI, Daphne. "Introduction, Constructing a self". In: *Brazilian Women Speak - Contemporary Life Stories*. London: Rutgers University Press, 1988, p. 1-35.
- PEIRANO, Mariza. *A Favor da Etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso. *Raza negra*. Montevideo: Ed. Del Periódico Negro La Vanguardia, 1929.
- _____. *Línea de Color (Ensayos afroamericanos)*. Santiago de Chile: Ercilla, 1938.
- _____. *El Negro en el Uruguay. Pasado y presente*. Montevideo: Revista del Instituto Historico e Geografico del Uruguay, XXV, 1965.
- PEREIRA, Lucía. "El proceso de comunicación de la comunidad de afrodescendientes uruguayos, desde el paradigma de Lasswell". *Monografía*. Montevideo: Universidad del Trabajo del Uruguay, 2002.
- PETIT MUÑOZ, Eugenio; NARANCIO, M.; TRABEL, J. M. *La condición jurídica, social, económica y política de los negros durante el Coloniaje en la Banda Oriental*. Montevideo: Biblioteca de Publicaciones de la Facultad de Derecho, 1948.
- PI-HUGARTE, Renzo. "Umbanda, quimbanda y batuque: cambios recientes en la cultura de Uruguay". In: *Horizontes Antropológicos - religiões afro-americanas*. Porto Alegre, ano 1, n. 3, 1995, p. 85-97.
- _____. "Sobre la antropología en el Uruguay". In: *Horizontes Antropológicos - histórias da antropologia*. Porto Alegre, ano 3, n. 7, 1997, p. 36-61.

- PIETTE, Albert. "La Photographie comme mode de connaissance anthropologique". In: *Terrain 18*, 1992, p. 129-136.
- PLÁCIDO, Antonio D. *Carnaval: evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Montevideo: Letras, 1966.
- POUTIGNAT, Philippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMA, Carlos M. *Los afrouruguayos*. Montevideo: El Siglo ilustrado, 1967.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- REID ANDREWS, George. *Los afroargentinos del Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAI. *Encuesta continua de Hogares – Modulo de Raza, Area Urbana 1996/1997*. Instituto Nacional de Estadística; Montevideo, 1998.
- RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (orgs.). *Sociolinguística interacional - antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa - Tomo II*. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- _____. *Tempo e narrativa - Tomo III*. Campinas: Papirus Editora, 1997.
- _____. *O si mesmo como outro*. Campinas: Papirus, 2000.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. "Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos". In: *Horizontes Antropológicos - antropologia visual*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, 1995, p. 85-92.
- _____. "Antropologia visual: um convite à exploração de encruzilhadas conceituais". In: ECKERT, C. & MONTE-MÓR, P. (orgs.) *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1999. p. 55-83.
- ROCHA, Everardo. *Magia e Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RODOLPHO, A.; ECKERT, C.; GODOLPHIN, N.; ROSA, R. "A experiência do Núcleo de Antropologia Visual - UFRGS". In: *Horizontes Antropológicos - antropologia visual*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, 1995, p. 167-173.
- RODOLPHO, A.; BARROS, A.; ECKERT, C.; GASTALDO, E.; GUTERRES, L. "Inventariando a grafia da luz nas dissertações de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFRGS". In: *Horizontes Antropológicos - histórias da antropologia*. Porto Alegre, ano 3, n. 7, 1997, p. 316-348.
- RODRÍGUEZ, Romero Jorge. "Racismo y discriminación en Uruguay. Una discusión para el fin de siglo". In: CARÁMBULA, A.; FERRANDO, J. (coords.). *Uruguay marginado*. Montevideo: Ed. Trilce, 1995.
- ROSE, Dan. *Black American Street Life. South Philadelphia, 1969-1971*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987, Cap. I e II.
- _____. *Living the ethnographic Life*. Newbury Park: Sage, 1990, p. 9-37.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958. Coleção El Pasado Argentino.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- SAMAIN, Etienne. “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. In: *Horizontes Antropológicos - antropologia visual*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, 1995, p. 19-48.
- SANS, Monica. “Genética e História: hacia una revisión de nuestra identidad como ‘país de inmigrantes’” e “Bases para el estudio de la población uruguaya: aspectos generales”. Xexox, s.d.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.
- SCHERZER, J. & BAUMAN, R. (eds.). “Introduction”. In: *Explorations in the ethnography of speaking*. Cambridge University Press, 1994, p. 6-12.
- SCHIEFFELIN, Edward. “Performance and the cultural construction of reality”. In: *American Ethnologist*, 1985, p. 707-723.
- SCHULZ, C. Norberg. *Nuevos caminos de la arquitectura – existência, espacio y arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975.
- SCHUTZ, Alfred. In: WAGNER, Helmut R. (org.) *Fenomenologia e relações sociais. Textos escolhidos de Alfred Schutz*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora - sobre Walter Benjamin e a escritura da memória”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (orgs.) *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 364-380.
- SILVA, Hélio. *Travesti, a invenção do feminino – etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ISER, 1993.
- SILVA, Juremir Machado da. *A miséria do cotidiano - energias utópicas em um espaço urbano moderno e pós-moderno*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.
- SILVA, Maria Carneira da (org.). *Ethnologia - Trabalho de Campo*. Lisboa: Revista do Departamento de Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Nova Série, n. 6-8, 1997.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SIMMEL, G. *Sociologia*. Organizador Evaristo de MORAES FILHO. São Paulo: Ática, 1983.
- SMITH, Anthony D. *La identidad nacional*. Madrid: Trama Editorial, 1997.
- SOARES, Luiz Eduardo. *O rigor da indisciplina: ensaios de antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- SOUTO, Eduardo O.; TERRA, Maria C.R.; MAGALLANES, Victor. *Carnaval, historias de una fiesta*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1998.
- SOUZA, Célia Ferraz de & PESAVENTO, Sandra J. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1997.
- STEWART, John. *Drinkers, Drummers, and Decent Folk. Ethnographic narratives of Village Trinidad*. Albany: Suny Press, 1989. p. 1-24.
- SUAREZ PEÑA, Lino. *La raza negra en el Uruguay*. Montevideo: Ed. Del Autor, 1933.
- TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem. Um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- TEIXEIRA, Carla Costa (org.). *Em busca da experiência mundana e seus significados - Georg Simmel, Alfred Schutz e a antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- TEIXEIRA, João Gabriel (org.). *Performáticos, Performance & Sociedade*. Brasília, UNB, 1998.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- _____. *From Ritual to Theatre*. New York City, PAJ Publications, 1982.
- TURNER, V. *The Anthropology of Performance*. New York City: PAJ Publications, 1987.
- TYLER, Stephen. "Ethnography, intertextuality, and the end of description" & "Postmodern Ethnography - from document of the occult to occult document". In: *The unspeakable: discourse, dialogue, and rhetoric in the postmodern world*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987. Caps. 3 e 7.
- _____. "Etnografia pós-moderna: do documento do oculto ao oculto documento". In: CLIFFORD, J. y MARCUS, G. E. *Retóricas de la Antropología*. Madrid: Júcar Universidad, Série Antropología, 1991, p. 183-204.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978.
- VELHO, Gilberto. *O Desafio da Cidade*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- _____. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1981.
- _____. *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- _____. "O proximo e o distante". In: *Antropologia Social Comunicações do PPGAS. Museu Nacional, UFRJ*, n. 6, junho 1995.
- _____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- VELHO, Gilberto & MACHADO, Luís Antonio. "A organização social do meio urbano". In: *Anuário Antropológico 76*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- VIDART, Daniel. *El Espíritu del Carnaval*. Montevideo: Ed. De la Banda Oriental, 1997.
- VIDART, Daniel; PI-HUGARTE, Renzo. *El Legado de los Inmigrantes*. Montevideo: Col. Nuestra Tierra, 29 y 30, 1969.
- VILLADARY, Agnès. *Fête et vie quotidienne*. Paris: Les Éditions Ouvrières, 1968.
- WEBER, Max. "A nação". In: GERTH, H. H. & WRIGHT MILLS, C. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- WINKIN, Yves. *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. Campinas, São Paulo: Papius, 1998.
- WRIGHT, Pablo. "The experience of the world. Histories and ethnographies of the Chaco". *Inédito. Capítulos da tese de doutorado*, 1999. (xerox)
- YELVINGTON, Kevin A. "THE ANTHROPOLOGY OF AFRO-LATIN AMERICA AND THE CARIBBEAN: Diasporic Dimensions". *Annual Review Anthropology* 30, 2001, p. 227-260.
- ZALUAR, Alba. (org.) *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed., 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, EDUC, 1997.
- _____. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

JORNAIS

EL PAÍS, seção "Información". 5 de febrero de 1999, p. 19.

EL PAÍS, seção "Información". 13 de febrero de 1999, p. 18.

EL PAÍS, Segunda Sección, Espectáculos. 3 de marzo de 2000, p. 3-4.

LA REPÚBLICA. Caderno Sociedad. 11 febrero de 2001, p. 19.

LA REPÚBLICA. Caderno Sociedad. 10 febrero de 2001, p. 16-17.

SITES NA INTERNET

<http://www.web2mil.com>

<http://www3.diarioelpais.com>

<http://www.judithcorsino.com/carnaval.htm>

<http://www.elcarnaval.com>

<http://www.discoveruruguay.com>

<http://www.turismo.gub.uy>

REVISTAS

AZUL MARINO. Publicação gratuita da zona Sur de Montevideo. Redactor responsable: Ileana Poloni. s/d.

REVISTA DEL SOCIO ESPECTACULAR. Enero 1999. Distribuição aos associados.

PRODUÇÃO VIDEOGRÁFICA

COMPARSA KANELA Y SU BARAKUTANGA (campeã do carnaval de 1997 com a participação do *escobero* Pedro Ferreira, atualmente participando de Sinfonía de Ansina). Gravação caseira em vídeo; Canal 4, Montevideo.

ENTREVISTA com o Chefe de Cordas de Ansina Gustavo Oviedo. Montevideo, Televisão Canal 4, 1999.

DESFILE LLAMADAS 1999. Canal 4, Montevideo.

DESFILE INAUGURAL 1999. Canal 4, Montevideo.

FILME *CARNAVAL EN MONTEVIDEO*, 1959. (reproduzido em vídeo; com a participação de Pedro Ferreira, então com 7 anos de idade, gravado no *conventillo de Ansina*).

GRAVAÇÕES EM ÁUDIO

Apresentações de SINFONÍA DE ANSINA NO *TEATRO DE VERANO* nos carnavais de 1995, 1997, 1998, 1999 e 2000.

CONVERSAS NA CALÇADA DA CASA. 2 horas de gravação, 15.08.2000.

ENTREVISTA COM *LA SUB-20*. Diego Paredes, Dario Terán, Damián e Nicolás Benitez, 07.06.2000.

TAMBORES DE ANSINA EM DESFILE. Rua *Isla de Flores*, 2 horas de gravação, 22.10.2000.

TAMBORES E CANÇÕES executadas por participantes da casa. Miguel, Gabriel, Mabel, Gonzalo,

Toco, Nico, Cabeza e Gustavo, 10.05.2000

TAMBORES E CANÇÕES executadas por participantes da casa. Mabel, Bembela, Sérgio Silva, Marcelo, Palo e Gustavo, 03.11.2000.

DISCOGRAFIA

Tambores de Ansina: registro da Corda de Tambores

“Lonjas de Ansina”. *Antología del Candombe*. Colección Canciones de Oro, vol. 1, faixa 5; Gustavo Oviedo (Tambor Piano), Fernando Silva, *Hurón* (Tambor Repique) e Édison Oviedo, *Palo* (Tambor Chico). EMI Orfeo, CD 8235602, Montevideo, 1991.

“Introducción de Repique”; “Apurando poco a poco”; “Toques Repicados”. *Musique du Monde – Music from the world. Candombe*. Collection Dominique Buscail, dirigée par Gilles Fruchaux. Participação dos Tambores de Ansina nos temas 2, 7 e 11. José Ramon Garcia (Tambor Chico), Miguel Angel García (Tambor Piano) e Sergio Ortuño (Tambor Repique). BUDA Records, 92745-2 AD 765, France, 1999.

Candombes:

Antología del Candombe. Colección Canciones de Oro, vol. 1. Intérpretes vários, EMI Orfeo CD 8235602, Montevideo, 1991.

Candombe Puro. Eduardo da Luz y su conjunto. Disco Compacto Lilites S.^a L2159-2, Montevideo, 1999.

Ruben Rada Montevideo Dos. Ruben Rada. Big World Music, CD BW 2018, New York.

Gustavo Oviedo – Chefe de Cordas dos Tambores de Ansina

Jaime Ross – Disco Doble. Jaime Ross. Participação de Gustavo Oviedo nos temas 15 e 19 (“Siempre a las cuatro”, “Mediocampo”), CD 010-2 e nos temas 1 e 11 (“7y 33”, “Sur”), CD 024-2, Montevideo, 1984.

A las 3 de la mañana. Jorge Scheleberg. Participação de Gustavo Oviedo nos temas 10 e 17, CD A/E 136, Montevideo.

Angelitos. Jorge Carbajal. Participação de Gustavo Oviedo nos temas 8, 10, 11, 13 e 14, Montevideo.

Rodolfo Morandi. Participação de Gustavo Oviedo (Tambor Piano), Fernando Silva, *Hurón* (Tambor Repique) e Édison Oviedo (Tambor Chico), Montevideo.

PARTE IV

EPÍLOGO

Esta experiência etnográfica sobre o carnaval das Comparsas de Negros e Lubolos buscou trazer à tona a "teia de significados" (Geertz) do carnaval afro-uruguaio que entrelaça o modo de viver da cultura negra no contexto montevideano contemporâneo. Um contexto onde os acontecimentos sociais, a memória social e coletiva, os comportamentos e processos de identidade e identificação são construídos socialmente e implicam na produção de estruturas de significação distintivas que contrastam com outras formas de viver e estar no mundo.

Seguindo Clifford Geertz, atentos para a questão do significado e do sentido das ações humanas, compreende-se cultura como sendo a unidade de produção de sentido no fluxo da interação cotidiana. Esta etnografia está sustentada nos estudos de performance valorizando a estética das formas de sociabilidade e o conhecimento dos sujeitos sociais de si. Esta perspectiva performativa é rebatida na problemática da tradução do oral para o escrito que nos estimulou a recorrer a Thompson - pela força dialética e conflitiva que este sugere entre o mundo oral e o mundo escrito, o dominante e o subordinado - a Geertz - que introduz o debate do texto antropológico como literal ou literário - e aos estudos antropológicos reflexivos - dedicados a discutir a textualização da experiência antropológica.

As estratégias de escrita adquiriram relevância no contexto teórico específico com base

em problemas concretos. A observação das performances de candombe, as entrevistas, a leitura de livros sobre o tema mostraram-se técnicas insuficientes para conhecer o grupo no seu cotidiano. Tornou-se necessário interagir, sentar-se *en la vereda*, compartilhar o vinho - em pequenos goles entremeados com *agua salus* - palpitar, conversar, participar da vida cotidiana e de *la joda* - das pegações de pé - *jodiendo* também, brincando com as palavras, dizendo ou contando coisas engraçadas, trazendo o impensável e, portanto, o inesperado, provocador e risível, para os diálogos da roda. Para o diálogo se estabelecer busquei me adequar à posição "idealmente igualitária" própria das conversações, ingressando na sociabilidade *callejera*, assumindo uma posição equidistante dos meus interlocutores. A relação foi construída diariamente, eu visitava a casa e ali ficávamos conversando. Pesquisar a sociabilidade exigia interagir, entrar na roda, entrar na cadeia dialógica, provocando o envolvimento de nossos cotidianos. Se ali não tivesse estado, estou segura que muito menos iria conhecer sobre *la gente de Ansina* e sua cultura e, certamente, conheceria a partir de outro ponto de vista. Assumir esta postura interativa em campo implicou na busca de novas formas de textualização da etnografia, através de uma escritura que pudesse conter as descontinuidades experienciadas. Seguindo uma proposta sensível à reflexividade busquei reconstruir a ação vivida através de uma retórica que permitisse ao leitor não só reconhecer a ética e estética do grupo mas também estar liberado para imaginá-la, através de historietas que mais sugerem do que representam.

Certa de que este trabalho mais propõe questões do que encontra respostas - como sugere Geertz, a antropologia interpretativa busca menos a perfeição do consenso e mais o refinamento do debate, sempre sujeito a re-interpretações e contestações -, busquei, através de uma escrita ensaística, trazer a complexidade interpretativa que um estudo da performance do candombe propicia, abandonando posturas generalizantes e consensuais que não assinalassem as contradições sociais e culturais, as rupturas e oposições que envolvem esta manifestação artística e cultural. Compreendendo a cultura do candombe como um fato social total e interpretando-o como um hipertexto, construí esta etnografia através de múltiplas colagens narrativas, dialogando com as ambiguidades que constituem as estruturas de significado, que conferem acentuada importância à lógica informal da vida cotidiana. Este empreendimento etnográfico buscou explicitar a posição do investigador como parte constitutiva desta reconstrução e interpretação. Seguindo a literatura antropológica reflexiva, compreendo que o etnógrafo constrói uma realidade social junto com as pessoas do grupo as quais realiza a observação participante mas, não é menos verdade que, acaba por criar um outro mundo através das palavras enquanto escreve. Apoiando-me em Simmel que esboça sua preocupação com a questão da verdade/realidade dos fatos sociais analisados - para o qual seus exemplos eram "históricos e verossímeis" e não necessitavam ser "reais e verdadeiros" desde que se constituíssem em verossímeis e possíveis. As historietas etnográficas, neste sentido, tratam-se de "ficcionalizações" no sentido que são "algo construído", "algo modelado" pela escrita do etnógrafo e não dados pela realidade.

A descrição etnográfica é interpretativa no sentido que interpreta o fluxo do discurso social, tentando salvar o "dito" ao fixá-lo em formas pesquisáveis, e microscópica, no sentido de que está atenta aos pequenos assuntos e às conjunturas decisivas. O que encontra-se aqui é menos a realidade observada do que a recriação, através da memória dos cenários e interações, do vivido ao longo da experiência etnográfica. A recriação fragmentada das narrativas buscou não perder o fluxo das interações que contextualizavam a cena. O diálogo foi deslocado, não mais o próprio acontecimento mas a sua recriação no momento da escrita etnográfica. Das infinitas variedades de possibilidades narrativas, dialógicas, estéticas, performáticas nos encontros do grupo, presenciei algumas poucas, poderiam ter sido outras. Muitos filtros e imponderáveis estiveram envolvidos no encontro etnográfico. Recriar palavra por palavra dita não garantiria a recriação do *ethos* do grupo, pois ele é dinâmico, mutável. Quantos diálogos deixei de compreender, fosse por ainda desconhecer a música, a história uruguaia ou o idioma? Em nenhum momento consegui acompanhar mnemônicamente tudo o que se passava durante uma tarde/noite na casa. O fluxo dos diálogos era intenso e, quando dali saía eram os fragmentos que vinham à tona: determinadas piadas, histórias contadas, situações experienciadas. Querendo reter o fluxo das interações, em combinação com os da casa, registramos em cassete as conversações em uma tarde na calçada. A tentativa mostrou-se ineficaz: falavam ao mesmo tempo, diziam coisas incompreensíveis pela rapidez da fala, murmuravam, faziam gestos e movimentos incapturáveis pelo áudio. Novamente o que tinha eram registros parciais, frases soltas, pedaços de narrativas antes que se levantassem para buscar um vinho dentro da casa e terminassem o diálogo bem longe do gravador. Performáticos, os da casa comunicavam-se, sobretudo, corporalmente, movimentando-se, gestualizando. Olhares que significavam muito, entonações, expressões faciais que sintetizavam os pensamentos. Como trazer para os diálogos estes aspectos não-verbais senão incluindo comentários que os contextualizassem?

A coletânea de historietas apresentadas, portanto, fruto de uma edição, não retratam a realidade observada mas buscam evocar a paisagem etnográfica, *allá abajo*, a casa, os Tambores no bairro *Sur* e *Palermo*, as performances de carnaval a partir dos encontros sociais observados. Minha versão privilegiou as interações, os momentos comprometidos com a sociabilidade, o estar-junto-com, marcados fortemente pelo riso, nas suas diferentes aparições e plenos de sentidos estéticos e poéticos. No processo de textualização espero ter tomado claro a perspectiva dialógica e contextualizada dos atores envolvidos, diminuindo a distância entre experiência e a escrita. Tentando afastar-me de um modelo realista de etnografia calcada em uma prática antropológica invisível, incorpórea e desprovida de afeto, pretendi mostrar como a relação de sociabilidade com o grupo passou pelo corpóreo, pela visibilidade e pela afetividade envolvidos no encontro etnográfico.

Esta etnografia teve a pretensão de trazer um estilo lúdico e jocoso para a escrita. A experiência lúdica, a prática do riso, os sustos, os inesperados acontecimentos, foram evocados

na escrita, privilegiando o vivido da experiência e evitando as generalizações. A narrativa etnográfica foi organizada a partir de fragmentos de histórias de campo (instantâneos) e outras tantas sínteses (montagens), na tentativa de compor uma trama narrativa utilizando, estrategicamente, os diferentes discursos que cruzavam-se na pesquisa de campo: narrativas orais, escritas, imagéticas, sonoras, tratando de apresentar um posicionamento interpretativo para cada personagem ou situação narrada. Foi realizado um trabalho de composição textual e imagético, através de inserções de historietas mais descritivas mescladas com casos fortes, como sugere Lucas (1998), tendo a "liberdade de usar expedientes narrativos" variados, de vinhetas a *flashbacks*, de fotonarrativas a registros de paisagens sonoras. Tratou-se de reconstruir-se, textualmente, uma dinâmica em curso pois a interação aciona expectativas de conduta mas, fundamentalmente, está acontecendo, é uma dinâmica do momento.

A opção por reconstruir alguns diálogos - emergentes através de performances culturais particulares - exigiu atenção a alguns elementos estéticos presentes nas cenas que foram inseridos na tradução/transcrição destas narrativas. O desafio de fixar na escrita algo que está sendo dito na ordem da vida cotidiana, no fluxo das interações, exigiu atenção à fidelidade do dito (a questão da literalidade da tradução) mas também ao contexto/cenário. A palavra escrita congela, cristaliza-se. O dito, o falado, é maleável, o que se fala é reforçado ou desmentido por sinais não-verbais. Os diálogos possuem uma configuração informal e tornam-se dependentes das interações. Passar o dito para o escrito endurece o conteúdo, recorta-o do fluxo do tempo e do contexto onde foi proferido. Fixa algo que é da ordem do fluxo, que é movente (Zunthor, 1997). As coisas ditas só foram ditas naquela situação, para aquelas pessoas, naquele tempo e espaço. Fora dali, reencontrei este dilema de como narrar o narrado performaticamente. Espero que o leitor compreenda que a realidade etnografada é relativa e não eterna, novas etnografias virão sobre o terra - ou com o mesmo universo de pesquisa - e outras questões serão debatidas, outras visões serão trazidas, novos diálogos virão à tona. Emergiu, portanto, a necessidade de uma certa qualidade literária na escrita para dar conta das sensações vivenciadas na cena: cheiros, olhares, ditos e não-ditos que acompanharam as narrativas. A multivocalidade dos símbolos buscou ser evocada assim como procurei estar atenta às diferentes vozes que cruzavam-se: sujeitos diferentes em tempos diferentes. Sensibilidades, afetos e emoções conectavam estas narrativas com a vida cotidiana compondo o conteúdo do dito; ao buscar evocar as palavras nos seus múltiplos matizes conotativos, nas suas associações de sentido, preenchidas de valores éticos e estéticos, expressões de emoções, tratei de reconstruir os pedaços do vivido através desta tecitura narrativa.

A possibilidade de comunicar e compartilhar esta experiência etnográfica - construída pela inserção, permanência e interação direta no mundo da vida de outrem - consistiu em emergir no mundo interpretativo e de atribuição de sentido dos *candomberos*, o que implicou no re-conhecimento das fronteiras culturais configuradas em suas narrativas e experiências sociais.

Estas fronteiras mapeiam essas diferenças da expressão do carnaval no mundo contemporâneo, na forma de conceber e executar a festa carnavalesca, e de seu estar cotidiano no mundo.

Tendo por objetivo conhecer os sujeitos *candomberos* na forma como cotidianamente entrelaçam suas vidas com o carnaval das *Comparsas de Negros y Lubolos*, no Uruguai, tratei relacionalmente a questão do pertencimento étnico e *ethos* do grupo: os eventos camavalescos são situações sociais que falam sobre ser uruguaio, ser afrouruguaio, ser montevidense, ser negro e, o que mais interessou aqui pontuar, ser *gente de Ansina*. Busquei, então, duas dimensões espaço-temporais - rituais e cotidianas - para falar sobre *la gente de Ansina* e de como este grupo, pela memória tecida coletivamente, expressa elementos de uma identidade singular e de uma trajetória ética particular, estetizadas nas dinâmicas cotidianas de viver socialmente que contempla as performances construídas nos jogos de interação social, sempre em movimento e transformação, trata-se, como o define Paul Ricoeur (2000) de uma "identidade narrativa".

La gente de Ansina surge como uma auto-identificação associada à noção de comunidade no sentido em que traz a força da memória, das palavras, das práticas sociais e experiências afetivas e musicais compartilhadas através do *barrio Ansina* num tempo passado e reatualizadas contemporaneamente nas *salidas* dos *tanbores de Ansina*, na *comparsa Sinfonía de Ansina* e *allá abajo*. O *ethos* masculino conformava a sociabilidade na casa, a corda de Tanbores e o trabalho na *comparsa*, reforçando a socialização primária dos jovens nesta cultura. A tríade *Tanbores - conventillos - Barrios Sur y Palermo* mostraram-se os pilares da cultura expressiva afrouruguaia, inserindo a performance do *candombe* num tempo e espaço que a abriga e a constitui. A rede *Ansina* conforma um sentimento de pertencimento e identidade social e coletiva. O *bairro Ansina* - hoje ruínas - exerce uma poderosa força de atração entre seus antigos moradores mas também entre a população em geral, que reconhece este espaço social enquanto um território do *candombe*. Percorrer as ruas dos bairros *Sur* e *Palermo* é adentrar às redes de relações *candomberas* - dos *Tanbores de Ansina*, dos *Tanbores de Cuareim*, entre outros - que conformam este território enquanto um espaço de congregação destas diferentes linhagens mas também de diferenciação entre elas.

A identificação *la gente de Ansina*, menos que algo fixo e permanente, mostrou-se um percurso desejante, encontrando nos processos de inclusão/exclusão as fronteiras deste pertencimento, construído através da memória coletiva e das experiências vividas mas também através das experiências com os Outros - os que estavam fora desta rede, "os de *Cuareim*", "os de *Cordón*", incluindo antropólogos e outros pesquisadores ou "estrangeiros" da cultura afrouruguaia e a própria literatura folclorista existente e que muitos deles tinham acesso. *La gente de Ansina* surge, *strictu sensu*, como uma categoria de identificação que contém os ex-moradores de *Ansina*, parentes e amigos dos que lá viveram; mas, em um plano mais abrangente, contém as novas gerações de moradores do bairro *Palermo*, vizinhos e simpatizantes que identificam-se com a atividade ou simpatia ao toque de *Ansina*, ao trabalho na *comparsa* ou à sociabilidade na casa.

A rede social Ansina mostrou-se, mais que nada, performática. Em período de carnaval estavam envolvidos com a comparsa *Sinfonía de Ansina* e, em períodos extra-carnavalescos, estavam acompanhando as *salidas* dos *Tambores de Ansina* ou mesmo na casa, *allá abajo*, interagindo performaticamente na calçada. Estes eventos coletivos - na rua rituais e festas, no palco espetáculos - estão em relação dialógica, são plenos de artisticidade, dispõem de padrões artísticos, narrativos e estilísticos singulares que envolvem a ação coletiva e configuram processos sociais específicos. A cultura do grupo desvela-se enquanto processo, permitindo entender como os conjuntos de significados são transmitidos e desenvolvidos - em suas ambiguidades - e como a ação humana está mediada por um projeto cultural no contexto das complexidades destes processos sociais.

Para além do mundo carnavalesco, "os de Ansina" estão encompassados pela cultura afrouruguaia dos *Tambores de Candambe* - que, se por um lado subverte o espaço e o tempo carnavalesco, por outro lado se harmoniza com este evento maior no projeto de configurarem um campo semiótico de expressão da cultura afrouruguaia. Pertencer ao candambe, para os "de Ansina", lhes aporta valores e sentimentos de forte identificação étnica (ser negro, ser afrouruguaio), estética (serem *candabmeros de verdad*), espacial (ser *de Ansina*, *ser del barrio*) e interacional (*la gente de Ansina* ou *la gente de allá abajo* que constrói seu cotidiano interacionalmente através de fortes redes de sociabilidade, onde *la joda* e o riso estetizam a existência do grupo).

O candambe e as comparsas, para os seus participantes, mostram-se tradições culturais vivas, conscientemente elaboradas que singularizam os grupos que vivenciam suas regras de ação no tempo e no espaço. Estas tradições são transmitidas performaticamente, estão em constante recriação histórica constituindo-se em intertextos culturais vivos que transformam-se ao serem (re)narrados e interagem com os diferentes contextos com os quais deparam-se. A tradição candambera liberta-se de certas determinações contextuais e perdura numa longa duração histórica, sedimentando sua significação, ao mesmo tempo que é afetada por contextos específicos, deflagrando a construção de novos significados e a conformando como plural e inesgotável simbolicamente.

A noção de tradição defendida por Ansina está filiada a de ancestralidade, à ideia de um saber fazer que atravessa gerações e é transmitido oralmente. Ansina traz à tona o debate sobre as tradições culturais - sua continuidade e autenticidade - e a transmissão desse patrimônio cultural através das suas performances. A autenticidade da transmissão é referenciada pela atuação dos porta-vozes reconhecidos - reescritos no presente pelos representantes vivos da linhagem de Ansina: a família Oviedo, a família Garcia, entre outras - que trazem continuidade ao acervo de saberes através destes mestres que ensinam às novas gerações. Ansina está conformada por um modelo que personifica a própria tradição e as ações que estabelecem a aprendizagem estão baseadas no conhecimento desse "saber-fazer" que entrelaça histórias de vida. Entre *la gente*

Ansina a transmissão dá-se de forma pessoal e barrial, diferentemente das outras cordas e comparsas que, a cada ano, mais recebem "alunos de classes de tambor" e profissionais do campo artístico socializados tardiamente com a cultura do candombe. A transmissão da tradição do toque de *Ansina* dá-se pela convivência e sociabilidade no bairro, não estão descoladas deste contexto performático de estar na calçada, tocar nas *salidas* e fazer sua comparsa em meio à rua. Para eles, o candombe envolve um saber prático: aprende-se a tocar vivenciando-se - olhando e escutando -, por impregnação. Não são criadas situações explícitas de instrução nas situações de vivência prática conjunta e aperfeiçoamento mútuo; a experiência coletiva cria as situações de transmissão. As explicações tomam-se secundárias no processo de aprendizagem, a comunicação torna-se dependente da sincronia de movimentos acoplada à observação/audição.

O carnaval uruguaio contemporâneo - "o maior carnaval do mundo" - empreende um projeto de consumo turístico no qual as comparsas tomaram-se o produto mais nacional e tradicional a ser consumido. A cultura contemporânea do candombe e das comparsas tensiona as representações do Uruguai branco e europeu. Por um lado, remete à questão de uma conquista coletiva de auto-realização da cultura afro-uruguaia, mas por outro, permite perceber as agremiações *candomberas* como vítimas das estratégias de consumo e portanto de adesão às lógicas da globalização. Se em relação aos Tambores de candombe, *Los de Ansina* são reconhecidos como aqueles que dominam a arte de fazer, em relação à comparsa, a partir do olhar comparativo dos apreciadores da festa competitiva - movida por novas ordens de consumo cultural - eles são os *outsiders*.

As inovações, "invenções", "traduções" ou criações artísticas - as variantes performáticas - atingem o carnaval de palco com maior intensidade que os desfiles de rua que, seguem de forma mais intensa, o modelo prescrito pela tradição afrodescendente carnavalesca. *La gente de Ansina* questiona as performances atuais no *Teatro de Verano*, acusando que as comparsas vencedoras "não são mais comparsas", romperam com as fronteiras estéticas do que entendem ser uma comparsa. As chamadas "inovações", dizem respeito às modificações das comparsas na forma de planejarem e organizarem-se para as performances de carnaval e, especificamente, às alterações na própria execução das performances de palco. Questionada e discriminada por sua *desprolijidad* - desorganização - *Sinfonía* defende-se lembrando que a não mais do dez anos atrás, assim fazendo sua comparsa conquistavam boas colocações nas competições de palco sendo reconhecida como *experts* na disputa. Enquanto as comparsas vencedoras profissionalizaram-se contratando artistas de fora do mundo carnavalesco/candombero, *Ansina* segue pensando e executando de forma coletiva seu carnaval, dependendo da rede vicinal e dos amigos que a compõem. Enquanto as comparsas vitoriosas estão planejando e organizando-se com maior antecedência para o carnaval, *Sinfonía* depende de improvisações e de muita criatividade para levar a cabo suas apresentações.

Tais transformações das performances de palco - em especial, a primazia do visual frente

ao sonoro e a introdução do riso nas narrativas - vêm tensionando as comparsas em geral e, especialmente, *Sinfonía de Ansina*. Ela assimila outras inovações - como as cenográficas e coreográficas - embora, por motivos financeiros, não consiga incorporá-las. A introdução do riso e as misturas rítmicas do candombe são transformações não compartilhadas pelos "de Ansina" que resistem a estas mudanças reafirmando a percussão dos tambores de candombe e o gênero épico como elementos essenciais. *Ansina* dá ênfase ao musical/sonoro como aspectos cruciais e definidores das *Comparsas de Negros y Lubolos*, relegando os aspectos visuais para um segundo plano hierárquico: o visual, em relação ao sonoro recebe um menor prestígio entre os "de Ansina" mas não entre o público consumidor do *Teatro de Verano*. Contemporaneamente, o público aprova as inovações que trouxeram o riso e as misturas rítmicas ao espetáculo das comparsas. O convencional passa a ser referido como "aburrido" e o inovador, o diferente, aparece como a emergência de uma nova forma de apreciar o espetáculo.

Ansina, frente as concorrentes, caminha na contramão da competição: mantém seu ritmo percussivo, sua voz crítica às transformações que introduzem o riso, aparecendo como um contradiscurso à modernidade performática levado a cabo pelas comparsas vitoriosas. A competição pressupõe antagonistas e direitos iguais e *Ansina* não se encontra - e não quer estar - no mesmo nível que suas competidoras, que com maior suporte financeiro e, principalmente, com as parcerias com equipes do teatro e profissionais das artes cênicas e músicos, vem determinando uma nova forma das comparsas executarem suas apresentações. *Ansina* nas suas performances estéticas carnavalescas - e também através de algumas janelas do seu cotidiano - opta, e por outros momentos não encontra outra opção, a não ser enquadrar-se nas brechas e ficar na marginalidade, no momento em que são várias condições estruturais que fazem com que as outras comparsas organizem-se e entrem - façam a opção de entrar e se filiam - na modernidade. *Ansina* resiste na sua maneira de vivenciar sua cultura, dentro dos valores que eles acreditam ser os mais tradicionais, recusando filiar-se às formas modernas de carnavalizar. Como num jogo de inversões, *la gente de Ansina* traz a ambiguidade de viver risosamente seu cotidiano e assim fazer a sua comparsa mas, na performance de palco execrar o riso como elemento estruturador do seu espetáculo.

Sinfonía de Ansina, neste jogo de espelhos, tensiona os contrastes e oposições com os outros grupos que também participam desta mesma moldura maior que é o carnaval, o carnaval afro-uruguaio, a cultura do candombe e o próprio estar no mundo. Cada comparsa apropria-se e faz a sua interpretação sobre este passado *candombero*, sobre a herança recebida, utilizando este patrimônio cultural, de memória social e coletiva, de valores e costumes ancestrais recebidos de forma diferenciada para se posicionar no Uruguai moderno.

A tradição de *Ansina*, transmitida oralmente, reifica os princípios básicos que se repetem a longo prazo compondo seu acervo que conforma um sistema de práticas e atitudes: saber-fazer comparsa, saber-tocar candombe, saber-estar nos encontros sociais. *Ansina* personifica a tradição

para os outros e para si mesmo, representando um tipo particular de experienciar o mundo baseado em um conjunto de saberes e constituindo-se como o elo de ligação com uma linhagem distante no tempo e no espaço.

A tradição que encompasses Ansina é a interpretação que *la gente* faz da cultura do candorbe, que apropria-se da história vivida, construindo as suas próprias interpretações e elas é que constituem a noção de tradição. Estas práticas corriqueiras, costumeiras, tradicionais, estão em contato, no contexto contemporâneo, com novas e diferentes formas, outras práticas exercidas por outros grupos de carnaval/candorbe que demarcam novos campos de possibilidades, tensionando diferentes maneiras de performatizar. Ansina manipula performativamente e politicamente esta questão ao essencializar a tradição que representa. Ansina reconhece que há transformações constantes neste estoque de conhecimentos que é a cultura do candorbe e das comparsas - sabe que a vedete é um personagem "recente", que inovações cenográficas são recorrentes - entretanto parece optar por converter este acervo em um "texto" ordenado, unificado e delimitado e, assim, estrategicamente encontrar um caminho de identificação, diferenciação e sobrevivência do grupo dentro do carnaval e da própria sociedade uruguaia que sempre lhes reservou um lugar marginal. Os outros dizem que Sinfonía não consegue mais fazer boas performances de carnaval - *é desprolija estan siempre tarando y jodiendo* - ela, ao contrário, parece mostrar que não quer mudar sua forma de fazer carnaval. Os outros "escaparam da categoria", Sinfonía mantém sua forma de fazer comparsa. Eles reiteram isso nas suas falas e ações, nas suas performances.

Ansina representa uma cultura costumeira, calcada nas redes de amizade e parentesco não só no seu fazer carnavalesco mas também, e principalmente, no seu cotidiano. Este estudo da performance do viver cotidiano de *la gente* apontou que estas pessoas estão motivadas por formas de sociabilidade (no sentido de Georg Simmel) que expressam um estilo de vida singular e uma estética desenhada pelo riso e pela *joda*. Estas performances cotidianas, igualmente, resenham os conflitos, as competições e as negociações que orientam sua arte de viver intensamente.

Allá abajo, chega-se ao conhecimento sem perguntar. "*Preguntar demasiado*" mostra-se um caminho estéril. *Enete lentes* era a dica - eficaz - para o comportamento a ser assumido. A escuta (e portanto a fala) era fortemente controlada pelo grupo - as gírias e *la joda* apareciam como um artifício de controle das informações; o afastamento de alguns para conversas "particulares" impedia o livre acesso ao conteúdo das falas. Ao contrário do estigma sobre eles - *dicen cualquier cosa* - *la gente* circulava e debatia informações em determinados contextos e situações e para determinadas pessoas. De igual forma, a representação de que *los de allá abajo hacen cualquier cosa*, também desconstruía-se no cotidiano: eles, nas suas múltiplas variedades possíveis mantinham uma forma costumeira de encontrar-se e interagir, a ética do grupo estava assentada sobre a prática do compartilhar ("o que importa são as ações") e podia ser percebida

em pequenos gestos que demarcavam as regras de conduta do estar na casa. "Acá es así" definia e informava as fronteiras éticas do grupo, calcadas nas ações - no compartilhar, na lógica do *manguiar* e do coletar. A coerência como continuidade e manutenção de visões de mundo se mantinha, em Ansina, através das ações e não do discurso - este mostrava-se presenteísta, situacional e não permanente, cristalizado ou imutável e, mais que nada, risível. Palavras subvertem e corrompem mais que o olhar.

Na casa, não só as conversações mas também suas narrativas mostravam-se espaços de construção do riso. Ouvir e contar histórias, estórias, piadas, casos, eram os principais veículos de animação das reuniões sociais do grupo, revelando e construindo seu estar no mundo. A prática de *la joda*, confere um saber conversacional e narrativo singular entre o grupo, suas inúmeras repetições e reinvenções sobre um mesmo acontecimento, refinam a construção narrativa. A descontração interacional e a espirituosidade na construção dos diálogos desenhavam a sociabilidade *allá abajo*, onde as pessoas estavam sempre de bom humor ou buscavam uma ambiência descontraída, risonha, fortemente narrativa e performática. Contavam histórias e estórias, passadas num tempo longínquo ou na noite anterior. Falavam de si e dos outros, *su gente e la gente conocida*.

La joda é um gênero de discurso, um artifício comunicativo de natureza verbal - e não-verbal - cuja gramática e eficácia são apreendidas na prática; uma atividade amistosa, prazerosa e criadora. *La joda* é brincadeira e seriedade, pura ambiguidade, fala-se brincando coisas sérias, fala-se seriamente grandes bobagens. Joga com a dúvida: mentira ou verdade? Não resolve esta ambiguidade, não trata como oposições, mas as integra no discurso. O espaço de *la joda* pode ser lido como um enquadre transgressor, um espaço de contestação onde, em dizendo qualquer coisa transgredem a regra de sempre dizer-se as mesmas coisas. *La joda*, neste sentido, através dos jogos de palavras, constitui-se na forma lúdica de expressarem-se: provocando o riso, jocosamente, diziam aquilo que deveria ser dito e que, feito de outra forma, poderia criar conflitos na interação.

A pequenina rua Ansina ainda existia nas *Llamadas* de 2002, a última vez que lá estive. As ruínas já estavam muito diferentes daquelas que Rafael Devos fotografou em 2000. Os dois quarteirões onde estiveram os casarões de Ansina continuavam totalmente cercados com tela de arame mas aumentaram os escombros. Diziam que os caminhões da prefeitura vinham derrubar as paredes que ameaçavam cair sozinhas. Não apenas isso mudou, na casa passou a morar apenas Palo. *Tambores* que estavam afastados retomaram assim como outros, por diferentes motivos - outras atividades, outras tensões - afastaram-se do grupo. A casa, entretanto, seguia como centro polarizador das interações daqueles que de alguma maneira tinham a ver com as comparsas, os *Tambores* de Ansina ou a sociabilidade na casa. *Los Tambores* seguiam desfilando ininterruptamente nos domingos e Gustavo Oviedo ainda chefe de cordas, parecia desafiar o

tempo mantendo-se de forma vigorosa.

Sinfonía de Ansina, no *Teatro de Verano*, apresentou uma trajetória descendente: foi a última colocada no carnaval de 2000, corpo desta etnografia, no ano seguinte, 2001, desistiu de competir no teatro e restringiu sua participação no desfile de *Llanadas*. Em 2002, sequer das *Llanadas* Sinfonía participou: *la gente* espalhou-se em outras comparsas, muitos deles, inclusive Gustavo e os principais tambores de Ansina, desfilaram como *tambores* de Mundo Afro. Em 2003 reestruturaram-se e, com a ajuda de conhecidos e amigos, voltaram a desfilarem nas *Llanadas*, confirmando que para eles "*eso és que importa*".

O que será de Sinfonía de Ansina? Se seguir o caminho apontado pela bailarina, deverá trocar de nome. Ressurgir renovada. Mas não será propriamente Sinfonía que se renovará mas a linhagem de Ansina, que já foi *Fantasía Negra*, *Concierto Lubolo* e *Sinfonía de Ansina*. Se seguir o caminho escolhido no carnaval de 2002, seus membros se dispersarão em várias comparsas e buscarão através da profissionalização - como *los mejores tambores de candombe* - espaço nas grandes comparsas. A trajetória de *la gente de Ansina*, apontará as soluções que encontrarão para manterem-se enquanto grupo, enquanto rede de relações, representantes de uma forma de tocar candombe, símbolo da tradição candombera: o toque de Ansina.

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem da capa interna anterior - *La silla entre tambores*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.

Imagem da capa interna posterior - *El Tambor*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.

Imagem da folha de rosto - Sem título. Ilustração de Guillermo E. Clulow. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952, p. 52-53.

Imagem dos subtítulos Parte I - fragmento de Ilustração de Guillermo E. Clulow. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952

Im. 1 (p.35) - Ruínas de Ansina. Imagem digitalizada enviada pelo pesquisador José Luís Petrucelli, IBGE/RJ, em dezembro de 1997. Sem dados.

Im. 2 (p.36) - Mapa Mundi. Fonte: <http://www.discoveruruguay.com>

Im. 3 (p.39) - Sem título. Desenho de homem com tambores. Ilustração de Guillermo E. Clulow. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952, p. 211.

Im. 4 (p.48) - Atuação da Murga *Falta y Resto* no concurso do *Teatro de Verano* em 2001. Fotografia de R. Camacho. Jornal *La República*, Montevideo, 11 de fevereiro de 2001, p. 19.

Im. 5 (p.49) - Atuação do grupo Humorista *Los Buby's* no concurso do *Teatro de Verano* em 1999. Fotografia de Hector Devia. Jornal *El País*, Montevideo, 13 de fevereiro de 1999, p. 18.

Im. 6 (p.51) - Atuação da Revista *Milenio* no concurso do *Teatro de Verano* em 1999. Fotografia de Hector Devia. Jornal *El País*, Montevideo, 5 de fevereiro de 1999, p. 19.

Im. 7 (p.52) - Desenho do *Tablado 1 de Mayo*. Diário de Campo 1, fevereiro de 1998.

Im. 8 (p.55) - Sem título. *Tambor*. Ilustração de Guillermo E. Clulow. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952, p.33.

- Im. 9 (p.56) - Sequência dos *Tambores* de Sinfonia de Ansina preparando-se para a apresentação no *Teatro de Verano*. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 10 (p.57) - Sem título. Ilustração de Guillermo E. Clulow. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952, p. 52-53.
- Imagem 11 (p.58) - *Gramillero*. Artesanato, imã de geladeira feito em madeira. *Mercado de los Artesanos, Plaza Cagancha*, Montevideo. Novembro de 2000.
- Im. 12 (p.59) - *Mama Vieja*. Artesanato, imã de geladeira feito em madeira. *Mercado de los Artesanos, Plaza Cagancha*, Montevideo. Novembro de 2000.
- Im. 13 (p.60) - Montagem. Apresentação do escobero Pedro Ferreira na atuação de Sinfonia de Ansina no concurso do *Teatro de Verano* em 2000. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000. No detalhe, Figura do *Escobero*. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952, p. 52.
- Im. 14 (p.61) - *Tambor*. Artesanato, imã de geladeira feito em madeira. Mercado de los Artesanos, Plaza Cagancha, Montevideo. Novembro de 2000.
- Im. 15 (p.61) - Montagem. Candomberas, *bailarinas de relleno* de Sinfonia nas *llamadas* 2000. Fotografia de Liliane S. Guterres. 11 de fevereiro de 2000. No detalhe, Figura da *bailarina candombera*. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952, p. 38.
- Im. 16 (p.62) - Vedete de Sinfonia de Ansina no Desfile de Abertura em 2000. Fotografia de Liliane S. Guterres. 04 de fevereiro de 2000.
- Im. 17 (p.67) - *Bandera* de Sinfonia de Ansina. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 18 (p.67) - Estandartes e *trofeus* de Sinfonia de Ansina para o Desfile de Abertura em 2000. Fotografia de Liliane S. Guterres. 04 de fevereiro de 2000.
- Im. 19 (p.68) - Sem título. Dança de negros na beira do *Rio de la Plata*. Ilustração de Guillermo E. Clulow. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952, sobrecapa.
- Im. 20 (p.69) - Sem título. Celebração de *Corpus Christie*. Óleo de Pérez Molinari. In: Chirimini, T. O. & Varese, J. A. *Los Candombes de Reyes, las llamadas*. Montevideo: Ediciones El Galeón, 2000, p. 17.
- Im. 21 (p.70) - “Candombes en el sur de la ciudad”. Ilustração de Ruben D. Galloza. In: Galloza, R. D. & Varese, J. A. *Postales del Candombe*. Montevideo: Tradiciones Uruguayas, 1998.
- Im. 22 (p.70) - “Una sala de candombe”. Ilustração de Ruben D. Galloza. In: Galloza, R. D. & Varese, J. A. *Postales del Candombe*. Montevideo: Tradiciones Uruguayas, 1998.
- Im. 23 (p.71) - “Coronación de los Reyes”. Ilustração de Ruben D. Galloza. In: Galloza, R. D. & Varese, J. A. *Postales del Candombe*. Montevideo: Tradiciones Uruguayas, 1998.
- Im. 24 (p.78) - Montagem. Tambor de candombe, “La Marimba”, “Mazacallas”. Ilustrações de Guillermo E. Clulow. In: Carámbula, Rubén. *Negro y Tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952, capa. p. 183 e 191.
- Im. 25 (p.81) - “La Comparsa”. Óleo de Pérez Molinari. In: Chirimini, T. O. & Varese, J. A. *Los Candombes de Reyes, las llamadas*. Montevideo: Ediciones El Galeón, 2000, p. 224.
- Im. 26 (p.87) - *Tambores de Ansina*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 27 (p.87) - *Tambores acompañantes de Ansina: repique, chico y piano*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 28 (p.88) - Os *Tambores de Ansina*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.

- Im. 29 (p.93) - Montagem Mapa de Montevideo e Fotografias. Intendencia Municipal de Montevideo. Departamento de Cultura, División Turismo y Recreación. Uruguay, 1992. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 30 (p.97) - “Conventillo Medio Mundo”. Ilustração de Ruben D. Galloza. In: Galloza, R. D. & Varese, J. A. *Postales del Candombe*. Montevideo: Tradiciones Uruguayas, 1998.
- Im. 31 (p.100) - “Barrio Reus al sur”. Ilustração de Ruben D. Galloza. In: Galloza, R. D. & Varese, J. A. *Postales del Candombe*. Montevideo: Tradiciones Uruguayas, 1998.
- Im. 32 (p.101) - Sequência. Tambores na rua Ansina. Fotografias. Sem indicação autoral. In: Chirimini, T. O. & Varese, J. A. *Los Candombes de Reyes, las llamadas*. Montevideo: Ediciones El Galeón, 2000, p. 198.
- Im. 33 (p.102) - Derrubada de Ansina. Fotografia. Sem indicação autoral. In: Chirimini, T. O. & Varese, J. A. *Los Candombes de Reyes, las llamadas*. Montevideo: Ediciones El Galeón, 2000, p. 202.
- Im. 34 (p.103) - Sequência. *As ruínas de Ansina*. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 35 (p.105) - A casa de Gustavo. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 36 (p.106) - A *parrilla* em frente a casa de Gustavo. Fotografia de Liliane S. Guterres. Março de 2000.
- Im. 37 (p.107) - Conversas na calçada da casa de Gustavo. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 38 (p.108) - Pelé em frente à casa, ao fundo as cadeiras na calçada. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 39 (p.109) - Conversa durante um ensaio na casa de Gustavo. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 40 (p.111) - Gustavo Oviedo no *trono*, ao lado de Pedro, *escobero* de Ansina. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 41 (p.115) - Diagrama temporal do carnaval uruguaio. Representação gráfica em PowerPoint. Liliane S. Guterres. 2001.
- Im. 42 (p.117) - Diagrama temporal com os eventos carnavalescos de palco e de rua. Representação gráfica em PowerPoint. Liliane S. Guterres. 2001.
- Im. 43 (p.121) - Os *tambores acompañantes* no ensaio da Comparsa Sinfonía de Ansina no Mundo Afro. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 44 (p.122) - Sequência. Público, casais de *Mamas Viejas* e *Gramilleros* e o *escobero* Pedro Ferreira no ensaio da Comparsa Sinfonía de Ansina no Mundo Afro. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 45 (p.123) - Sequência. Urbano Moraes ensaia com o coro de vozes e os *tambores acompañantes* da Comparsa Sinfonía de Ansina no Mundo Afro. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 46 (p.123) - Os *chiquelines de la sub-20*. Ao fundo Damian, Nico, Diego e Marito no ensaio da Comparsa Sinfonía de Ansina no Mundo Afro. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 47 (p.124) - Sequência. Comparsa Sinfonía de Ansina no Tablado do *Club Peñarol*. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 48 (p.125) - Corda de Tambores da Comparsa Sinfonía de Ansina no Tablado do *Club Peñarol*. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 49 (p.128) - Urbano Moares, diretor musical, no ensaio da Comparsa Sinfonía de Ansina no *Club Mar de Fondo*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.

- Im. 50 (p.131) - Sequência. *Tambores acompañantes* e coro de vozes no ensaio da Comparsa Sinfonía de Ansina no *Club Mar de Fondo*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 51 (p.132) - Sequência. Público do ensaio da Comparsa Sinfonía de Ansina no *Club Mar de Fondo*. Fotografias de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 52 (p.135) - *Chiquelines de Ansina*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 53 (p.136) - Os tambores sendo *templados*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 54 (p.136) - Os *Tambores de Ansina*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 55 (p.137) - Diagrama do percurso dos *Tambores de Ansina*. Representação gráfica em PowerPoint. Liliane S. Guterres. 2001.
- Im. 56 (p.140) - Marquito tocando seu repique com os *Tambores de Ansina*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 57 (p.141) - Os *chiquelines* de Ansina em uma parada de Tambores. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 58 (p.142) - O templar dos tambores. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 59 (p.144) - Às tardes, antes dos ensaios. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 60 (p.145) - Antes dos ensaios. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1998.
- Im. 61 (p.162) - Ensaio da Comparsa Sinfonía de Ansina desde o terraço da casa de Gustavo. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 62 (p.163) - Os *chiquelines* na calçada em frente à casa. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 63 (p.163) - Sequência. Os *Tambores acompañantes* no ensaio da Comparsa Sinfonía de Ansina na casa de Gustavo. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 64 (p.164) - Sequência: os músicos, o coro de vozes e solista da Comparsa Sinfonía de Ansina. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 65 (p.165) - Sequência. Coreógrafo ensaia bailarinas da Comparsa Sinfonía de Ansina no *Club Mar de Fondo*. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 66 (p.165) - Sequência: os músicos e o coro de vozes da Comparsa Sinfonía de Ansina em frente à casa. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 67 (p.166) - Ensaio do corpo de baile da Comparsa Sinfonía de Ansina em frente à casa de Gustavo. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 68 (p.169) - *La Sub-20* posa para fotografias em frente à casa de Gustavo. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 69 (p.169) - *La Sub-20*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 70 (p.170) - Sequência: *La Sub-20* *templa* os tambores. *Tambor* protege os dedos para tocar. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 71 (p.171) - Sequência: os *chiquelines de la Sub-20* *salen con los tambores* sob o olhar de Gustavo Oviedo. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 72 (p.172) - Os *Tambores de Ansina* em desfile. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 73 (p.173) - Sequência. *Sub-20* *templa* os tambores. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 74 (p.183) - Pipo pinta os tambores. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 75 (p.183) - Sequência: Tiburón, Pipo e Palo preparam os tambores. Fotografias de Liliane S.

Guterres. Janeiro de 2000.

Im. 76 (p.184) - Pipo desenha à mão livre. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.

Im. 77 (p.184) - Sequência: Pipo e sua obra. Fotografias de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.

Im. 78 (p.185) - Palo acompanha a pintura dos tambores. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.

Im. 79 (p.191) - Sinfonia de Ansina no Desfile Inaugural em 2000. Fotografia de Liliane S. Guterres. 04 de fevereiro de 2000.

Im. 80 (p.194) - Na noite do Desfile Inaugural, Sinfonía pinta seus chapéus. Fotografia de Liliane S. Guterres. 04 de Fevereiro de 2000.

Im. 81 (p.195) - Sequência: últimos ajustes para o Desfile Inaugural. Fotografias de Liliane S. Guterres. 04 de Fevereiro de 2000.

Im. 82 (p.196) - Sequência: Sinfonía de Ansina no Desfile Inaugural: bandeiras, o *escobero* Pedro e a corda de tambores acompanhada da vedete. Fotografias de Liliane S. Guterres. 04 de Fevereiro de 2000.

Im. 83 (p.197) - Sequência: a corda de tambores de Sinfonía de Ansina e o calor intenso. Fotografias de Liliane S. Guterres. 04 de Fevereiro de 2000.

Im. 84 (p.202) - A turma da esquina. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.

Im. 85 (p.207) - Sequência: *Allá abajo*, armação de Sinfonía de Ansina para o desfile de *Llamadas* em 1999. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.

Im. 86 (p.208) - Sequência: Componentes partem em direção ao início das *Llamadas* e Isla de Flores, a rua das *Llamadas*, vista desde a casa de Gustavo. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.

Im. 87 (p.209) - Rua Carlos Gardel, no bairro Sur, a ponta inicial das *Llamadas*. Fotografia de Liliane S. Guterres. 11 de fevereiro de 2000.

Im. 88 (p.212) - Desenho gráfico do percurso das *Llamadas* realizado em por Liliane S. Guterres em Power Point. 2001.

Im. 89 (p.213) - Faixa de Abertura da Comparsa Sinfonía de Ansina do desfile de *Llamadas* em 2000. Fotografia de Liliane S. Guterres. 11 de fevereiro de 2000.

Im. 90 (p.214) - Sequência: Sinfonia de Ansina em desfile nas *Llamadas*. Fotografias de Liliane S. Guterres. 11 de fevereiro de 2000.

Im. 91 (p.215) - Sequência: Sinfonia de Ansina em desfile: casal de *mama vieja e gramillero*, *bailarinas candomberas* e *tambores*. Fotografias de Liliane S. Guterres. 11 de fevereiro de 2000.

Im. 92 (p.216) - *Performers* e público durante o desfile de *llamadas* estão face a face. Fotografia de Liliane S. Guterres. 11 de fevereiro de 2000.

Im. 93 (p.217) - Imagem digitalizada do ingresso do *desfile de llamadas* de 2000.

Im. 94 (p.218) - As cadeiras nas calçadas para as *Llamadas*. Fotografia de Andrea Quadrelli. Fevereiro de 1999.

Im. 95 (p.219) - A *mama* Líber também é público nas *Llamadas*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.

Im. 96 (p.220) - Sequência. O público nas *Llamadas* e o incentivo de Pelado. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.

Im. 97 (p.223) - A concha acústica do *Teatro de Verano*. Fotografia sem autoria. Jornal *El País*, Segunda seccion, p. 3. 3 de março de 2000.

- Im. 98 (p.224) - Detalhe do Folder do Concurso Oficial del Carnaval contendo o cronograma da primeira etapa. Intendencia Municipal de Montevideo. Departamento de Cultura, División Turismo y Recreación. Uruguay, 2000.
- Im. 99 (p.225) - Digitalização de ingresso para o Teatro de Verano em 1999.
- Im. 100 (p.225) - Sequência. Digitalização de ingressos para o Teatro de Verano em 2000.
- Im. 101 (p.227) - Entrada para público pagante do *Teatro de Verano*. Ao fundo as arquibancadas da concha acústica. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 102(p.228) - Desenho gráfico do *Teatro de Verano* realizado por Liliane S. Guterres em Power Point. 2001.
- Im. 103 (p.229) - Sequência: Sinfonia de Ansina na área de concentração *templa* seus tambores para a apresentação do teatro. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 104 (p.230) - *El Bollero*, o Mestre de Cerimônias da competição no *Teatro de Verano*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 105 (p.236) - Ensaio geral de Sinfonia de Ansina no *Teatro de Verano*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im 106 (p.237) - Sequência. Em frente à casa de Gustavo, a preparação de Sinfonia de Ansina para a competição no *Teatro de Verano*. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 107 (p.237) - Sequência. Cenografia da comparsa Sinfonia de Ansina, em frente à casa de Gustavo. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 108 (p.238) - Sequência: trabalho no *Club Mar de Fondo*. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 109 (p.239) - Sequência. O caminhão parte da casa de Gustavo com a cenografia, os *trofeus* e os tambores, rumo ao *Teatro de Verano*. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 110 (p.240) - Sequência. A técnica para trançar as fitas brancas sobre as meias de nylon negras. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 111 (p.240) - Sequência. Hora de começar a performance. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 112 (p.241) - Cena de abertura da performance de Sinfonia de Ansina no *Teatro de Verano*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 113 a 117 (p.242 a 245) - Série: Sinfonia de Ansina em performance. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 118 (p.246) - Sequência. A performance do *escobero* Pedro Ferreira em Sinfonia de Ansina. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 119 (p.247) - Sequência. A performance da corda de tambores de Sinfonia de Ansina no teatro. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 120 (p.248) - Sequência. *En la retirada*, a saída da comparsa do palco, cantam *la despedida*, a última canção que se repete todos os anos. Fotografias de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 121 (p.256) - Comparsa Sarabanda. Detalhe: a verticalização da cenografia. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 122 (p.257) - Sequência. O *escobero* Pedro exhibe sua performance para a câmera. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 123 (p.267) - Rosa Luna. Fotografia sem autoria. Diario El Pais, 22 de fevereiro de 1998.

- Im. 124 (p.272) - Detalhe: anúncios com a programação de carnaval dos tablados, publicados em jornal. *Diário El País*, fevereiro de 2001.
- Im. 125 (p.275) - *Allá abajo*, a *bañadera* busca a comparsa para uma apresentação em um tablado. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 126 (p.276) - Sinfonía de Ansina no tablado. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 1999.
- Im. 127 (p.281) - A casa de Gustavo à noite. À esquerda as chamas da *parrilla*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 128 (p.291) - Sequência. Palo com sua filha Verônica, *la Vero*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Março de 2000.
- Im. 129 (p.303) - Conversas na calçada. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 130 (p.305) - Corda de Tambores do Mundo Afro em desfile na Av. *18 de Julio* por ocasião da comemoração de Independência do Uruguai. Fotografia de Liliane S. Guterres. 18 de Julho de 2000.
- Im. 131 (p.305) - O *templado* dos tambores na *Plaza Yaguarón*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 132 (p.305) - Uma *salida de tambores*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 133 (p.306) - Os Tambores de Ansina. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 134 (p.315) - As cercanias da casa de Gustavo. Rua *Yaro*, bairro Palermo. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 135 (p.320) - Adrian *templa* os tambores para a aula em *Tamborilarte*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Março de 2000.
- Im. 136 (p.320) - Uma *clase de tambor*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Março de 2000.
- Im. 137 (p.321) - Sequência. O aprendizado do toque exige a atenção ao gesto no tocar. Fotografia de Liliane S. Guterres. Março de 2000.
- Im. 138 (p.329) - Um beijo, a saudação usual entre *la gente*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 139 (p.343) - Toco e Titi *en la vereda*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Junho de 2000.
- Im. 140 (p.344) - *La Sub-20 en la calle Isla de Flores*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Junho de 2000.
- Im. 141 (p.246) - Folder Turístico. Detalhe: ao alto imagem de uma comparsa. Intendencia Municipal de Montevideo. Ano 2000.
- Im. 142 (p.353) - Em frente a casa de Gustavo. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 143 (p.366) - Aprontando-se para o teatro. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 144 (p.367) - Amigos fazem a comparsa. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 145 (p.368) - A comparsa em meio à rua. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 146 (p.370) - Gustavo e seu tambor. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 147 (p.374) - Marito. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 148 (p.376) - Couto *en las llamadas*. Fotografia de Liliane S. Guterres. Fevereiro de 2000.
- Im. 149 (p.380) - Os Tambores de Ansina. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 150 (p.381) - *Los Tambores de Ansina*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 151 (p.382) - Sequência. *Tambores templando*. Fotografias de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 152 (p.385) - Quiche e Toco *en la puerta*. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.

- Im. 153 (p.386) - José. Fotografia de Liliane Guterres. Março de 2000.
- Im. 154 (p.388) - (da esq. para a direita) Hugo, Toco, Pipo e Tiburón. Fotografia de Liliane Guterres. Março de 2000.
- Im. 155 (p.392) - Placa "*Escuela de Tambores*" na porta da casa. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.
- Im. 156 (p.394) - Palo. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 157 (p.397) - Palo e sua filha Verónica. Fotografia de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 158 (p.399) - Sequência. Gustavo Oviedo. Fotografias de Liliane S. Guterres. Janeiro de 2000.
- Im. 159 (p.403) - Olhares. Fotografia de Rafael Devos. Janeiro de 2000.