

Lisandro Lucas de Lima Moura<sup>1</sup>  
Claudia Turra Magni<sup>2</sup>

**A FABRICAÇÃO ARTESANAL DOS  
TAMBORES *PIANO, CHICO E REPIQUE* E  
SUA IMPORTÂNCIA PARA A CONSTRUÇÃO  
DE CONHECIMENTOS SOBRE A TRADIÇÃO  
MUSICAL E CULTURAL DO CANDOMBE  
AFRO-URUGUAIO**

***THE ARTISANAL MANUFACTURE OF THE  
PIANO, CHICO AND REPIQUE DRUMS AND  
ITS IMPORTANCE FOR THE CONSTRUCTION  
OF KNOWLEDGE ABOUT THE MUSICAL  
AND CULTURAL TRADITION OF THE AFRO-  
URUGUAYAN CANDOMBE***

---

<sup>1</sup> Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul Campus Bagé)

<sup>2</sup> Universidade Federal de Pelotas (UFPeL)

## RESUMO

O artigo apresenta os processos artesanais de fabricação dos tambores *piano*, *chico* e *repique* como partes importantes do sistema de conhecimentos que permeia a tradição musical e cultural do candombe afro-uruguaio. Inicialmente, o texto apresenta as propriedades materiais que compõem a estrutura dos tambores, das quais dependem o adequado entendimento da sua expressão sonora. Posteriormente, o texto destaca as técnicas tradicionais de feitura dos tambores, desde a escolha da madeira e do couro, passando pelas formas tradicionais de dar vida aos instrumentos, incluindo a troca dos couros e os reparos permanentes. Por fim, o artigo mostra que o conhecimento das técnicas de fabricação e manutenção dos tambores uruguaios, bem como as formas de lidar com suas propriedades materiais enquanto organismos vivos (INGOLD, 2015), possibilita a construção de afinidades entre pessoas e tambores. Essa afinidade se traduz na categoria analítica própria da cosmologia *candombera*, a “pessoa-tambor” (RAMÍREZ, 2008; FERREIRA, 1999; PLASTINO, 2013; MOURA, 2021). O entendimento dessa relação é indispensável para que a prática e a difusão do candombe estejam sintonizadas com os modos de saber-fazer das comunidades afro-uruguaias.

**PALAVRAS-CHAVE:** candombe; tambores afro-uruguaios; prática artesanal.

---

## ABSTRACT

The article presents the artisanal processes of making the *tambores piano*, *chico* and *repique* as important parts of the knowledge system that permeates the musical and cultural tradition of Afro-Uruguayan candombe. Initially, the text presents the material properties that make up the structure of the *tambores*, on which an adequate understanding of their sound expression depends. Afterwards, the text highlights the traditional techniques of making the drums, from the choice of wood and leather, to the traditional ways of giving life to the instruments, including the replacement of leather and permanent repairs. Finally, the article shows that knowledge of the techniques of making and maintaining Uruguayan drums, as well as the ways of dealing with their material properties as living organisms (INGOLD, 2015), enables the construction of affinities between people and drums. This affinity is translated into the analytical category proper to *candombera* cosmology, the “person-drum” (RAMÍREZ, 2008; FERREIRA, 1999; PLASTINO, 2013; MOURA, 2021). Understanding this relationship is indispensable for the practice and dissemination of candombe to be in tune with the ways of knowing how Afro-Uruguayan communities work.

**KEYWORDS:** candombe; afro-uruguayan drums; artisanal practice.

## INTRODUÇÃO

O candombe ocupa um lugar importante na memória e na formação da identidade cultural da população uruguaia. Em termos gerais, o candombe é um ritmo musical historicamente protagonizado pela população negra do Uruguai, cujas origens remetem às cerimônias realizadas nas Salas de Nação da Montevideo colonial, no século XVIII, local onde africanos escravizados, em sua maioria de origem bantu, “*ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen*” (FERREIRA, 1997, p. 36). Sendo parte de uma cultura afro-diaspórica, o candombe atua como prática de liberdade e resistência à discriminação racial e de reconstrução identitária ancorada na memória dos antepassados africanos vítimas da colonização escravista. Por isso, sua importância transcende o aspecto unicamente musical que lhe é característico, para tornar-se um modo de vida de grande parte da população uruguaia.

Atualmente, a prática social e musical do candombe acontece no ambiente da rua durante os eventos de bairro denominados de *llamadas* e nos desfiles de carnaval protagonizados por *comparsas* (agrupações) carnavalescas que se formam e se estruturam conforme núcleos familiares específicos e laços de convivência entre bairros. As estruturas rítmicas do candombe, denominadas de *toques-madres* de Cuareim, Ansina e Cordón, originam-se e configuram-se conforme as relações de parentesco e vizinhança nos bairros Sur, Palermo e Cordón, em Montevideo (FERREIRA, 1997 e 1999). A execução musical é marcada principalmente pela presença, em grandes quantidades, dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, os quais são acompanhados por um corpo de baile em marcha por ruas e avenidas.

Ainda que esses tradicionais tambores tenham passado por transformações materiais e sonoras ao longo da sua história, eles marcaram profundamente a música popular no país e o que hoje se entende por candombe. Tradicionalmente cercados por uma aura mítica, “*invento de los dioses*” (OLIVERA-CHIRIMINI e VARESE, 2008, p. 31), e dotado de um forte poder expressivo e ressonante, os tambores *piano*, *chico* e *repique* formam, assim, a tríade percussiva com sonoridades e ritmos próprios, inexistentes em outras regiões da América e África. Como disse com orgulho o *luthier* e tamborileiro uruguaio Lobo Nuñez, “*¡es de nosotros!*”:

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

Sendo considerados instrumentos autóctones do Uruguai, conforme Lobo Nuñez, os tambores de candombe se constituem, assim, como a mais legí-

<sup>1</sup> Depoimento extraído do documentário Negro (2016), dirigido por Pablo di Leva e produzido pela Bandido Cine. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jdQlrEpuBT8&t=958s>

tima e original expressão da cultura afro-uruguaia. Apesar de todas as evidências de sua importância no mundo *candombero*, a presença real e física dos tambores não tem sido suficientemente considerada na formulação dos termos da análise antropológica sobre a manifestação musical do candombe. Com exceção de alguns trabalhos<sup>2</sup>, a maior parte da produção acadêmica sobre o assunto tem dado destaque para outros elementos da cultura do candombe, sem que os tambores figurem como protagonistas na constituição dos modos de vida *candomberos*. Quando são reconhecidos, o foco da análise se restringe ao estudo das suas vozes particulares, seja no sentido estritamente musical ou no sentido daquilo que os tambores podem comunicar a respeito da memória ancestral do candombe e o que representam para as pessoas que o praticam. O foco é colocado, pois, na linguagem e nas histórias que os tambores contam, bem como na análise dos seus significados. Os instrumentos passam a ser tomados como signos indicativos de uma mensagem e dos sentidos da cultura *candombera*, ou seja, a forma como os sujeitos constroem, se organizam, demarcam, expressam e experimentam subjetivamente suas identidades, sejam elas sociais, raciais e/ou de gênero.

Pensados dessa maneira, os tambores passam para o segundo plano da análise antropológica, desmaterializando-se em detrimento da tentativa de se extrair, por meio da interpretação, algo que antecede e ultrapassa a sua própria presença material no mundo, enquanto dispositivos ativos que organizam e engendram as relações sociais durante o ato de fazer música. Esse algo que está por trás dos tambores ou que vai além da sua materialidade corresponde, muitas vezes, às memórias, às mensagens e imagens ideais ou ainda aos conteúdos implícitos que os instrumentos vão representar, apresentar ou comunicar. Essa é a principal dificuldade que temos quando abordarmos as coisas enquanto signos, conforme já evidenciou Leitão e Pinheiro-Machado (2010)<sup>3</sup>.

Sem desconsiderar a importância dessa matriz teórico-metodológica e epistêmica, o propósito do presente artigo é mostrar que a força evocativa e o poder de ressonância dos tambores de candombe, incluindo o seu conteúdo espiritual, ancestral e simbólico, não está separado da sua expressão material. Em outras palavras, o poder de evocação, comunicação e de convocação (OLIVERA-CHIRIMINI, VARESE, 2008) característicos desses tradicionais tambores afro-uruguaios não advém apenas das inferências cognitivas, das representações mentais ou imaginações criativas projetadas sobre eles, mas também, e sobretudo, da

<sup>2</sup> Referimo-nos aqui ao trabalho pioneiro de Lauro Ayestarán e à riqueza de detalhes com que ele descreve a estrutura morfológica dos tambores, sob a influência metodológica dos registros de cunho folclorista, bastante comuns em sua época. Ver, por exemplo, Ayestarán (1967).

<sup>3</sup> Ao analisar o modo como a cultura material foi abordada na antropologia, as autoras Débora Leitão e Rosana Pinheiro-Machado apresentam três categorias distintas para análise dos objetos materiais, valendo-se da classificação de Laurier Turgeon e Fabian Johannes: o “objeto testemunha”, pensando como documento capaz de fornecer dados sobre a realidade das culturas longínquas; o objeto signo, dotado de uma função enunciativa semelhante a um texto ou linguagem, cuja análise se preocupa com os sentidos dos artefatos materiais, ou seja, com aquilo que ele representa e comunica; e, por fim, “objeto construtor”, que prioriza aquilo que os objetos fazem no mundo, ou seja, sua capacidade de atuação nas relações sociais (LEITÃO e PINHEIRO-MACHADO, 2010). As autoras deixam de fora a perspectiva ingoldiana que faz uma crítica a essas três abordagens distintas e propõe um novo modelo teórico-metodológico para análise dos materiais na antropologia. Ver Ingold (2012, 2015).

existência dos próprios materiais dos quais são feitos e dos modos de fabricá-los. Essas propriedades materiais confluem com as atividades humanas de *luthiers* e músicos tamborileiros, tanto no ato de sua feitura, quanto no fazer musical. Daí a nossa ênfase na matéria sonora destes instrumentos, feita de peles e madeiras que se transformam em tambores, e nos processos manuais e táteis de sua fabricação artesanal, sem as quais não se pode ter, a nosso ver, um conhecimento adequado das relações sociais e musicais que compõem o universo *candombero*.

Como se pode notar, essa abordagem está em consonância com as críticas de Ingold (2012, 2015) dirigidas aos estudos da cultura material, por meio dos quais os objetos e artefatos ganham relevância, segundo o autor, apenas como sistemas de significação simbólicas ou julgamentos, produtos das representações mentais que deles fazemos. Em sentido oposto a essa perspectiva que reduz os materiais ao que a mente humana, fechada e separada do mundo, constrói a partir deles, Ingold (2012) propõe “trazer as coisas de volta à vida”, revelando assim muito mais a potência mesma das coisas materiais, sempre ativas e vivas, do que as “preferências pessoais acerca das qualidades que [nelas] gostaríamos de ver” (INGOLD, 2015, p. 64).

Sendo assim, seguindo essa abordagem denominada de “ecológica”<sup>4</sup>, apresentamos, na primeira parte do texto, as propriedades materiais que dão forma à expressão sonora dos tambores de candombe, priorizando os processos artesanais de fabricação e as condições sociais que os caracterizam. Argumentamos, a seguir, que é justamente por meio do conhecimento da matéria sonora e dos modos de fabricação dos tambores que tem início um processo de construção de afinidades e intimidades entre pessoas e tambores. Esse conhecimento passa também por saber realizar a troca dos couros (saber *enlonjar* ou *emparchar*) e a restauração da madeira dos tambores, corroída pelo uso e pelo tempo. Por conseguinte, a partir de descrições etnográficas oriundas de pesquisa de doutorado<sup>5</sup>, mostramos que as habilidades artesanais que envolvem a feitura e conservação dos tambores afro-uruguaios jogam um papel preponderante na forma como pessoas e tambores se constituem de modo relacional. Entender essa relação equivale a acessar o conjunto de conhecimentos próprios do mundo *candombero*, cuja noção conceitual fundamental, já observada por Ramírez (2008), Ferreira (1999) e Plastino (2013), é a constituição da “pessoa-tambor”. Considerar isso é garantir que a transmissão dos saberes em torno do candombe esteja fundamentada no contexto histórico, social, cultural e simbólico da população afro-uruguia.

<sup>4</sup> Também denominado de “paradigma ecológico”, campo de estudos que remonta aos trabalhos de Gregory Bateson e foi adotado mais recentemente por Tim Ingold com o intuito de provocar mudanças significativas nas bases do conhecimento antropológico, conforme mostrou Velho (2001). Especialmente por reconhecer que as “formas de conhecimento não são uma prerrogativa dos humanos, mas se estendem a todos os organismos e materiais que fluem em interação e atravessamentos contínuos” (STEIL e CARVALHO, 2014, p. 174-175).

<sup>5</sup> A tese foi defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (PPGAnt-UFPel), sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Turra Magni, e consistiu no estudo das práticas de aprendizagem orientadas por tambores no contexto do candombe afro-uruguiaio. As reflexões trazidas para este texto são, pois, oriundas de um recorte específico dessa pesquisa.

## PELE E MADEIRA

Quando falamos dos tambores afro-uruguaios, estamos nos referindo, pois, aos instrumentos musicais de madeira em formato de barrica, os quais são percutidos com mãos e *palos* (baquetas) sobre uma pele animal. São instrumentos denominados de membranofones, segundo classificação sistemática de Erich M. von Hornbostel e Curt Sachs, de 1914, ainda hoje adotada nos estudos antropológicos e etnomusicológicos. Os relatos de folcloristas, historiadores e antigos tamborileiros uruguaios apontam que os primeiros tambores de candombe eram feitos exclusivamente com couro e madeira reutilizada dos barris de erva-mate, whisky e outros insumos que chegavam ao Porto de Montevideo até meados do século XX (AYESTARÁN, 1967; FERREIRA, 1997). Atualmente, grande parte dos tambores fabricados para *comparsas* carnavalescas recebe materiais distintos, como tábuas de madeira em *duelas*, couro e metais (ferro e alumínio). Os couros, também chamados de *lonjas*, são geralmente provenientes da pele de vacas, mas também há tambores feitos com pele de cavalos (potros), especialmente para os tambores *piano*, dada a sua sonoridade mais grave. A escolha do tipo de madeira vai determinar o peso, o timbre e a durabilidade do instrumento. E a qualidade e espessura da *lonja* vão incidir diretamente nas características do som, com variações que vão do grave ao agudo. Se antes eram feitos com pesadas madeiras de roble extraídas de barris, atualmente a maioria deles é feita com tábuas planas de madeiras pinus e cedro, por serem mais leves e fáceis de manejar e dobrar durante o processo de construção dos instrumentos.



Figura 1. Peles e madeiras. Fotos: Lisandro Moura.

A tradicional sonoridade dos tambores *chico*, *repique* e *piano* é obtida, assim, pela justa combinação entre variados tipos de *lonjas* e *maderas*. A madeira reveste o corpo dos tambores, formando uma barriga ou casco levemente curvado, chamado de *panza* (barriga). Esse corpo corresponde à caixa de ressonância do tambor, feita com *duelas* (aduelas) côncavas que são fixadas umas às outras com cola apropriada para madeira. Para que a barriga de madeira não se desarme facilmente com o tempo, essa estrutura é sustentada tanto pela cola quanto pelos aros de metal (*flejes*) colocados ao redor do casco e fixados com *tachuelas* (tarraxinhas). Em uma das extremidades do tambor, na boca de cima, é colocada a *lonja* ou *parche* (couro), enquanto a outra, de baixo (*culata* ou base), permanece aberta para a saída do som. A boca deve sempre possuir dimensões maiores que a *culata*. Em alguns tambores, a *lonja* é esticada na boca,

através de aros de ferro ou alumínio que, por sua vez, permanecem presos por tensores metálicos, torres e parafusos. Outros tamborileiros ainda hoje optam por esticar e pregar a *lonja* diretamente na madeira do tambor, com tachinhas (*tachuelas*), sem o auxílio dos tensores e parafusos. Estes são denominados de tambores *clavados*.

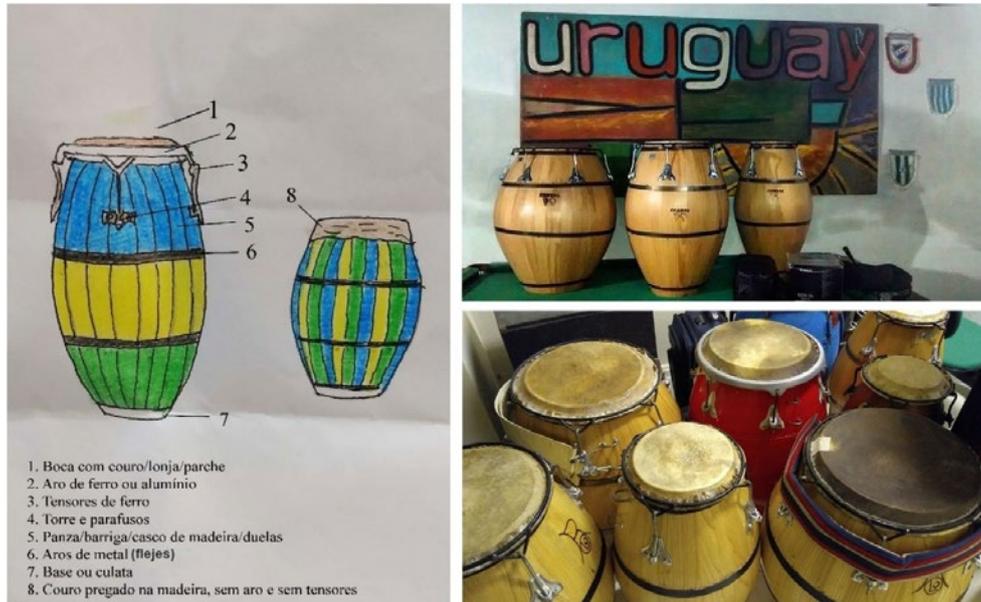


Figura 2. Estrutura dos tambores. Desenho e fotos de Lisandro Moura.

Essas informações de características morfológicas são partes constituintes de um saber e de um vocabulário (êmico e ético) próprio do universo *candombero*. Os tamborileiros dizem que a qualidade de um tambor não se mede pela aparência e sim pela composição interna de seus materiais, a qual informa o modo como a estrutura foi montada. Aqueles que, na hora de adquirir um tambor, examinam apenas a aparência externa do instrumento, são julgados por possuírem escasso conhecimento sobre o tema, ou seja, pessoas que não sabem “olhar corretamente”. Como disse Miguel, tamborileiro da *comparsa Kalema*, de Montevideo, “*hay que mirar adentro. Lo que importa es el interior*”.

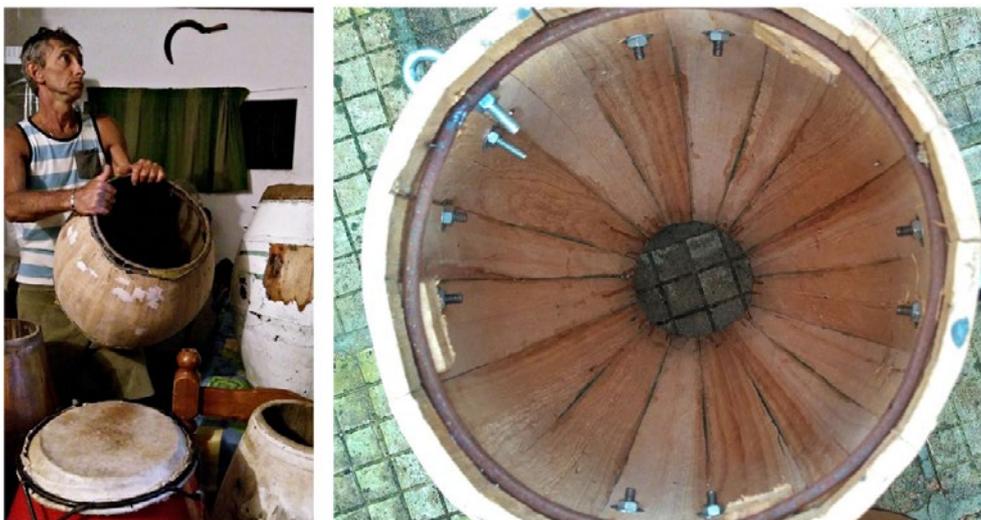


Figura 3. Hay que mirar adentro. Miguel e seus tambores. Foto: Lisandro Moura.

## A FABRICAÇÃO ARTESANAL DOS TAMBORES AFRO-URUGUAIOS

O processo de fabricação dos tambores de candombe é sempre um dado que conta muito na escolha do instrumento. Essa escolha depende, sobretudo, do estilo do artesão ou *luthier*, do seu grau de inserção e relação com a comunidade *candombera*, bem como de sua respectiva “marca”, ou seja, seu jeito particular de fazer. A origem do tambor e as formas de sua obtenção dizem muito sobre o próprio tamborileiro e seu grau de inserção na cultura do candombe. Pessoas que utilizam tambores de uma marca/*luthier* mais comercial e produzida em maior escala são logo percebidas como sendo “de fora”, ou seja, pessoas que não têm acesso aos canais “certos”. Sendo assim, podemos afirmar que a qualidade de um tambor não está dada de antemão, não é substancial: sua importância como instrumento musical depende do modo como ele foi produzido. Embora se tenha desenvolvido bastante nos últimos anos, o “*ofício popular de fabricante de tambores*”, nos termos de Ayestarán (1967, p. 25), ainda é bastante escasso e restrito à cidade de Montevideo – ao menos no que tange ao trabalho dos artesãos mais reconhecidos e que fabricam os tambores mais cobiçados por tamborileiros. Como disse Rodrigo Bordón, tamborileiro da Argentina, quando você compra um tambor, adquire também um compromisso. O compromisso de “*saber tocarlo bien (...) y que vas a dejar lo mejor de vos en él*”.

As pessoas que investem no ofício da construção de tambores como forma de trabalho e subsistência são, na maioria, homens, muitos deles tamborileiros que aprenderam com o pai, com o tio, com o irmão ou com o vizinho. Alguns artesãos são mais disputados que outros, e suas marcas – sempre registradas à ferro e fogo no casco do tambor – são sinônimos de maior ou menor prestígio entre tamborileiros, porque nem todos realizam o trabalho do mesmo jeito. Assim, o valor afetivo de cada tambor depende da autoridade das mãos que o fabricam. A escolha do tambor obedece a uma certa hierarquia de valores próprios do mundo *candombero*, de modo que os tamborileiros passam a ser avaliados, num primeiro momento, pelo tipo de tambor que possuem.

As razões disso envolvem discussões centrais sobre as formas de conhecimento e aprendizagem que perpassam a cultura do candombe, relacionadas não apenas às habilidades para tocar, mas também àquelas necessárias para dar forma e vida aos tambores, conforme recomenda a tradição. Justamente por estar associado a um saber pouco institucionalizado e raramente difundido como política pública, seus “segredos” precisam ser “roubados”, como dizem os próprios artesãos: “*De repente, para todos los que tocábamos el tambor, había uno tipo solo que sabía, y ese tipo no te enseñaba nada. Había que robarle el oficio*”<sup>6</sup>. Roubar o ofício significa, tanto prestar a atenção ao que o outro está fazendo, quanto experimentar na prática: “*Si te gusta el oficio, robamelo, que es la mejor manera de aprender. Siéntate ahí, tomate un mate y mira...*”. Esses mestres do ofício, verdadeiros artífices, reconhecem a im-

<sup>6</sup> Depoimento extraído do documentário Negro (2016), dirigido por Pablo di Leva e produzido pela Bandido Cine.

portância de seu trabalho e se orgulham dele, pois sabem que seu conhecimento é indispensável, seja para a salvaguarda do candombe como patrimônio material e imaterial, seja para a continuidade do modo de vida das pessoas que o praticam. Entretanto, como em todo trabalho artesanal, as habilidades praticadas na construção de tambores, apesar da sua inegável importância, nem sempre são reconhecidas e valorizadas pela sociedade mais ampla e pelo poder público<sup>7</sup>.

O processo artesanal de fabricação dos tambores envolve habilidades práticas de alto nível e grande exigência técnica, além de requerer um conhecimento especial sobre suas particularidades sonoras e rítmicas. A construção depende também do tipo de material e de suas formas de obtenção, bem como das ferramentas que se tem em mãos<sup>8</sup>. De maneira geral, o processo envolve várias fases, com diferentes procedimentos técnicos manuais, intercalados com o auxílio de ferramentas apropriadas, como, por exemplo, as lixas, as serras, as plainas manuais ou elétricas (*garlopa*), os polidores e os *bastidores* (moldes) que dão forma às *duelas* de madeira. Algumas etapas gerais do processo, sugeridas pelos artesãos e *luthiers*, são as seguintes: desenho do perfil, corte da madeira bruta, marcação e corte de aduelas, umedecimento da madeira, dobra da madeira por meio do *bastidor*, secagem, definição de ângulos, colagem, lixamento, adição de serragem na parte interna para evitar aberturas e, por fim, a pintura realizada antes dos *Desfiles de Llamadas* do carnaval uruguaio.



Figura 4. Duelas no bastidor. Jovens integrantes da comparsa Kamunda. Foto: Lisandro Moura.

<sup>7</sup> Richard Sennet (2008/2013), por exemplo, mostra como a sociedade criou obstáculos ao trabalho artesanal em diferentes momentos da história ocidental.

<sup>8</sup> Não poderíamos deixar de fazer referência ao importante legado de André Leroi-Gourhan para o estudo das técnicas e dos gestos que possibilitam a fabricação e os usos de artefatos no longo processo histórico da evolução humana. Ver Leroi-Gourhan (1971).

Na fotografia acima, podemos observar o momento em que as aduelas de madeiras vão, aos poucos, ganhando a forma curvada de cada tambor em formação<sup>9</sup>. A forma como cada tambor *suená* depende, assim, tanto das características da pele (*lonja*), oriunda do descarte de vaca e/ou potro, como já mencionado, como da qualidade da madeira e das medidas relativas ao diâmetro da boca e da barriga (*panza* ou casco) do tambor. Quanto maior é a boca e mais larga e curvada é a barriga, mais grave soará o instrumento. Tambores com dimensões mais finas, a exemplo dos *chicos*, possuem um som mais agudo, tanto pelo seu desenho, quanto pelo couro mais fino. Os tamborileiros dizem que um tambor com barriga maior é capaz de soar com maior intensidade e potência, porque o som permanece por mais tempo em seu interior. A mesma coisa acontece quando o diâmetro da base (*culata*) é menor, o que reduz a saída do som, fazendo-o permanecer por mais tempo dentro do tambor. Além da largura e da espessura do couro, o comprimento da altura também gera implicações na intensidade sonora. Quanto mais alto é o tambor, maior será o volume de som emitido. Sendo assim, as medidas de espessura do couro, do formato do tambor, sua altura e largura, ou diâmetro da boca e da base, correspondem às diferenças de qualidade sonora e de capacidade de repercussão, ou seja, de sua potência sonora.

A maioria das *comparsas* adquire seus tambores diretamente dos artesãos de Montevideo, quando não se aventura na fabricação caseira dos seus próprios instrumentos. No interior do país são poucos os artesãos que vivem exclusivamente do ofício, ao contrário dos de Montevideo, que hoje produzem tambores em maior quantidade para *comparsas* da capital e do interior, bem como para músicos de outros países. Recentemente, devido à crescente popularização do candombe no interior do Uruguai, os grupos *candomberos* têm investido em oficinas e *talleres* de construção de tambores, com o objetivo de sanar os problemas relativos ao restauro, manutenção e compra dos instrumentos para o período de carnaval.

Como exemplo disso, temos a recente *Escuela de Tambores* localizada em Rivera, no bairro *Cerro del Marco*, inaugurada em 2019. Trata-se de uma escola de carpintaria voltada para a formação de artesãos e de um mercado local de produção de tambores. A escola funciona nas dependências do *Cerro Atlético Club*, na cidade de Rivera, Uruguai, e foi idealizada por Carlos Maria Dutra, diretor da *comparsa Biricunyamba* de Rivera, com o apoio e fomento do projeto *Afro Fronterizo (Identidad Palanca de Desarrollo Económico Territorial<sup>10</sup>)*. Trata-se, em última instância, da busca por maior autonomia dos grupos locais, de modo a não mais

<sup>9</sup> A fotografia dos bastidores lembra o exemplo da escada do escultor David Nash, utilizado por Ingold (2015, p. 61) para se referir aos materiais como “componentes ativos de um mundo-em-formação”. Parafrazeando o autor, poderíamos dizer que, na imagem, vemos a madeira se transformando em tambor ao invés de um tambor feito de madeira. Essa sentença remete à ideia de que a madeira é concebida como substância viva que se reconfigura permanentemente. Em nada lembra, pois, uma matéria morta e inerte. Falaremos dos tambores como organismos vivos mais adiante.

<sup>10</sup> Segundo consta no projeto, o objetivo é “*buscar la transformación de un activo cultural en un activo económico, que tendrá un impacto en la formalización así como en el perfeccionamiento (incorporación de tecnología) del proceso de construcción, venta y mercadeo del tambor, así como de otras actividades que el colectivo afro fronterizo quiera impulsar para su desarrollo*”.

dependerem de um mercado exclusivo de tambores, localizado no sul do país, em Montevideo. O estilo dos tambores, seu perfil, desenho, tamanho e peso, passam a ser previamente planejados, conforme as necessidades próprias dos tamborileiros que integram as *comparsas* da região.



Figura 5. Escuela de Tambores, Rivera. Fotos do acervo da Escuela de Tambores.

A regionalização da fabricação dos tambores traz grandes benefícios para os grupos *candomberos*, não só em termos de autonomia, como também de geração de renda para ativistas afro-uruguaios. Para Carlos Dutra, por exemplo, a consolidação de uma escola de carpintaria direcionada à produção de tambores é fruto de um longo trabalho coletivo de fortalecimento do que ele chama de “*candombe de la frontera*”, cuja manifestação não está restrita à lógica do candombe montevidiano, posto que se desenvolve com características próprias marcadas pelo diálogo com ritmos e instrumentos afro-brasileiros. Além disso, a *Escuela de Tambores* de Rivera é concebida como estratégica para as pessoas que hoje praticam o candombe uruguaio no Brasil, a exemplo dos grupos que se formaram no Rio Grande do Sul, nas cidades de Bagé (RS), Porto Alegre (RS) e Pelotas (RS)<sup>11</sup>. Esses grupos vêem na *Escuela de Tambores* de Rivera uma forma de solucionar os problemas relativos à compra de instrumentos, antes limitada por longas distâncias geográficas e pelo alto custo dos tambores vindos de Montevideo. Embora seja muito cedo para avaliar os frutos desse projeto, certamente ele contribui para o fortalecimento do candombe praticado no Brasil, principalmente nas zonas de fronteira com o Uruguai, ou seja, um candombe uruguaio compartilhado com brasileiros.

De todo modo, os tamborileiros consideram importante ter um mínimo de conhecimento sobre os elementos materiais que compõem os tambores, o que vai além do saber estritamente musical. Os cuidados necessários para a conservação e manutenção dos instrumentos se colocam, portanto, como centrais para a própria condição de realização dos ensaios e apresentações periódicas dos coletivos *candomberos*. Com frequência, é preciso fazer pequenos e grandes reparos na madeira, que aos poucos, com os usos, vai se desgastando e se abrindo, bem como realizar as trocas de *lonjas*, que também se rompem com o tempo e com a força dos golpes de *palos* e mãos. Saber *enlonjar* e *enparchar*, como se diz, é tão importante como saber tocar.

<sup>11</sup> A respeito da presença do candombe uruguaio no extremo sul do Brasil, ver Moura (2022).

## SABER ENLONJAR

As trocas de *lonja* são práticas permanentes na vida de quem vive às voltas com tambores, participando de uma *llamada* e outra. Esse processo envolve algumas operações práticas, a saber: retirar os parafusos, tensores e aros; recortar, amaciar e tratar o couro; fazer os pequenos furos nas extremidades; passar a linha de modo cruzado (costura); *emparchar*; deixar secar ao sol e, por fim, aparar as franjas que sobraram.

Geralmente, no processo de inserção ou troca da *lonja (parche)*, os tamborileiros recomendam deixar o couro de molho por algumas horas, totalmente submerso num tanque, bacia ou pia, até que fique macio e fácil de manejar. Assim que o couro é retirado da água, é preciso cortá-lo conforme o tamanho da boca do instrumento. Para isso, risca-se o couro, com lápis ou caneta, no local exato a ser recortado, valendo-se da medida aproximada do aro interno de ferro ao qual o couro será posteriormente enlaçado. Antes é preciso fazer os pequenos furos na circunferência da pele, por meio dos quais passará a linha de náilon ou barbante. Os furos podem ser feitos com prego e martelo a uma distância de mais ou menos 2cm da borda da *lonja*. Entre um furinho e outro, deve haver uma distância de, mais ou menos, 8cm. Com o auxílio de uma agulha de crochê, costura-se as linhas de uma extremidade à outra do couro, puxando-o de modo que encubra o aro interno. Depois que a *lonja* estiver totalmente esticada, chega o momento de colocá-la no aro exterior do tambor, a partir do qual os tensores serão enganchados para tensionar a *lonja*. Depois basta deixar a *lonja* secar e, por fim, cortar as franjas restantes com um estilete. Essa parte final exige muito cuidado e atenção para que o couro novo não seja perfurado.



Figura 6. Saber enlonjar. Trocas de lonjas. Fotos: Lisandro Moura e Adriana Gonçalves.

As técnicas artesanais para “*cambiar las lonjas*” não são regras estabelecidas e seguidas uniformemente por todos. Tampouco podem ser entendidas como sequências operacionais lineares. Cada tamborileiro encontra sua maneira de fazê-lo, o que depende também das ferramentas à sua disposição. Uns utilizam linhas de pesca, outros barbantes e linhas de artesanato em macramê; uns preferem costurar a linha de modo cruzado, outros passam apenas na borda da cir-

cunferência, sem cruzar; alguns deixam a *lonja* de molho de um dia para o outro, outros não esperam tanto tempo, e assim por diante. De todo modo, a troca de couros é considerada por muitos um ritual a ser preservado em suas características habituais, tal como faziam os antigos. Eduardo Gimenez, tamborileiro referente da tradição de Ansina, comenta como esse trabalho se traduz em momentos especiais constituintes de uma socialidade *candombera*:

*Cuando le poníamos lonja a los tambores en carnaval o en el barrio (...) formábamos un grupo y al otro día en la mañana comenzábamos a enlonjar mientras compartíamos algunas anécdotas, algún trago, caían amistades, salía casi siempre un rico asado o, si había poca moneda, un guisito y allí pasábamos el día entero entre tachuelas, retocar algunos aros, tapar con aserrín algunos agujeros y mirando la lonja que quedara. Cada tambor, todos por igual, porque después tenían que sonar y no pinchar... Era algo muy lindo, era algo especial, era como un ritual, porque después veías a todos esos tambores brindando su alegría.<sup>12</sup>*

## O TAMBORES COMO ORGANISMOS VIVOS

Cada um dos três tambores exige espessura determinada de couro, cuja implicação está nas características timbrísticas, ou seja, na sua voz particular. Como mencionei anteriormente, quanto mais espesso é o couro, mais grave soará as notas. Além disso, a qualidade sonora do couro depende, não só das etapas de processamento, mas também do tipo de animal e do modo como foi criado. A busca pelo couro ideal requer uma atenção direcionada às características específicas do animal, se é novo ou velho, pequeno ou grande, além da avaliação sobre de qual parte do corpo será extraída a pele, ou seja, qual dará um bom *parche*, dependendo do tambor em questão. Muitas *comparsas* encomendam o couro pronto, já recortado conforme a espessura e tamanho apropriado para cada um dos três tambores. Pois, como sabemos, há no Uruguai uma forte cadeia produtiva nacional destinada às atividades coureiras (FERREIRA, 1997)<sup>13</sup>, sendo que o mercado de couros para tambores já ocupa um lugar significativo. Outros tamborileiros preferem conseguir os couros diretamente nos curtumes espalhados por diversas regiões do interior do Uruguai. Nesse caso, o nível de conhecimento exigido é maior, pois é preciso saber escolher com atenção, já que algumas vezes são oferecidos couros de descarte que se rompem facilmente; outros até duram por mais tempo, mas não soam bem.

Durante os quatro anos de trabalho etnográfico, percorrendo as estradas uruguaias de cidade em cidade, na companhia de tamborileiros, tornou-se comum olharmos para uma vaca no campo e logo fazermos algum tipo de comentário sobre suas características sonoras. O animal é visto não em suas propriedades intrínsecas ou mesmo como parte de uma cadeia alimentar destinada a humanos, mas em termos de suas qualidades ressonantes: “aquela vaca daria

<sup>12</sup>Comentário público de Eduardo Gimenez postado em sua rede social no dia 14 de agosto de 2019.

<sup>13</sup>“*Los parches de lonja uruguayos son de excelente calidad ya que Uruguay se destaca internacionalmente como productor de cueros*” (FERREIRA, 1997, p. 82).

um bom *piano*". Cada animal encontrado morto na beira das estradas uruguaias suscita dúvidas sobre a particularidade sonora do seu couro: "*che*, será que *suena bem*?".

Foi possível presenciar também algumas situações curiosas nas quais os tamborileiros eram questionados por defensores da causa animal sobre a procedência dos couros que compunham seus tambores. Os questionamentos suscitavam dúvidas de natureza ética quanto às reais necessidades de se utilizar peles de vaca na medida em que, hoje em dia, há alternativas disponíveis no mercado da música percussiva, como as peles sintéticas. As objeções dirigidas aos tamborileiros pressupunham, assim, que suas práticas reproduziam um conjunto de ações humanas depredadoras das demais espécies, uma vez que se utilizam do sacrifício animal para fins unicamente utilitários, destinados ao gozo e ao prazer musicais de grupos humanos específicos. Entretanto, os tamborileiros não percebiam suas práticas nesses termos hedonistas e tampouco suas justificativas podiam ser lidas desde a perspectiva jurídica dos direitos dos animais formulada por humanos que desconhecem, muitas vezes, a lógica milenar implícita nas tradições culturais de matriz africana. Eles respondiam aos críticos valendo-se de argumentos próprios que perpassam o universo *candombero*, em que a importância dos tambores passa a ser avaliada justamente pelas propriedades materiais que advém da força dos organismos vivos: vegetais (madeira das árvores) e animais (peles de vacas e cavalos). Mesmo que tenham sido sacrificados, estes seres passam a ter uma existência nova, na medida em que começam a habitar o corpo dos tambores, ainda que esta existência passe a se manifestar por novas aparências, permitindo encontros para além da música e da dança, e dando vida, assim, ao conjunto de práticas que denominamos de candombe.

Se repararmos bem, essa maneira de lidar e conceber os materiais que confluem na fabricação dos tambores contrapõe-se à clássica divisão entre natureza e cultura, o que está de acordo com a "cosmologia multiversa dos povos *bantus*", como mostrou muito bem Santana (2020): "o tambor, enquanto entidade negra em comunidade, é, a um só tempo, pessoa e natureza; acontecimento e buraco; artifício e substrato orgânico". Encontramos na percepção dos tamborileiros afro-uruguaios esse mesmo princípio da inseparabilidade entre natureza e cultura, já que as origens do candombe remetem aos povos vindos, em sua maioria, da África Central. Nessa cosmologia, ainda conforme Santana, a vida está presente em tudo o que existe, independentemente se sua dimensão é material ou espiritual. Pois ela se manifesta, para os bantus, em sua energia vital (*Ntu*), cujo comportamento é

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

A continuidade das práticas *candomberas* e do modo de vida das comunidades afro-uruguayas parecem depender, assim, dessa relação com seres que habitam os tambores. Se “as pessoas nem sempre concordam acerca do que é vivo e do que não é”, conforme as palavras de Ingold (2015, p. 115), no candombe estamos diante de uma racionalidade outra que amplia o conceito de vida herdado da cultura ocidental moderna. Aqui os seres que estão mortos nem sempre deixam de existir. Isso vale tanto para a presença viva dos ancestrais que já não estão mais e que se manifestam no momento das *llamadas*<sup>14</sup>, como também para a presença viva dos tambores, uma presença que pode ser encontrada na sua própria composição e decomposição material e orgânica.

Isso explica, muitas vezes, as críticas ferrenhas que os tamborileiros de candombe tecem aos tambores usados no carnaval do Brasil, “*todos hechos de plástico*”. A crítica não se restringe às escolas e blocos carnavalescos brasileiros, mas também a algumas *comparsas* uruguayas que, ao buscarem soluções mais práticas e econômicas, passaram a *emparchar* seus tambores com peles de náilon. Essa prática, considerada uma heresia para os tamborileiros mais referentes, é encontrada em algumas *comparsas* do interior do Uruguai, sobretudo entre tamborileiros que não sabem afinar ou trocar a *lonja*: “*son un recurso de aquel que no sabe afinar, de aquel que no sabe cambiar la lonja y de aquel que entiende que el tambor es un instrumento que se puede afinar una vez y dejarlo ahí, que no se rompe, o sea: es una mentalidad muy mediocre*”<sup>15</sup>. Para a maioria dos tamborileiros, os tambores feitos de plásticos “*suenan espantoso*” e são considerados tambores sem força vital, pois não soam como os originais, feitos de *lonja* e *madera*, ou seja, materiais oriundos de seres vivos. As propriedades e qualidades dos materiais vão influenciar, assim, o grau de legitimidade de suas práticas e a qualidade dos vínculos que surgem daí. A legitimidade não pode ser entendida aqui no sentido de sua autenticidade, medida por parâmetros relativos ao falso e ao verdadeiro, mas no sentido da intensidade e da força que provém da experiência sonora – atributos das coisas que estão vivas.

## SIMBIOSE ENTRE PESSOA E TAMBOR

Dado que a forma que o tambor adquire origina-se da manipulação e da interação de materiais considerados vivos – *lonja* e *madera* –, cuja potência vital se manifesta na sonoridade diferenciada, o grau de proximidade e intimidade que cada um estabelece com o seu instrumento depende também dos cuidados relativos à fabricação, à manutenção, à pintura e à prática musical. Ramiro Gonzalez, tamborileiro da *Biricunyamba*, usou a expressão “simbiose” para explicar a

<sup>14</sup>Lembremos que, em suas origens, o candombe era realizado como forma de cultuar os mortos. De acordo com as dimensões afrocêntricas da cultura performática afro-uruguia, os tambores realizam uma ponte com o mundo sobrenatural dos mortos por meio do efeito sinestésico decorrente da relação entre corpo, movimento e música (FERREIRA, 2008).

<sup>15</sup>Depoimento de Lobo Nuñez extraído de Brena (2015, p. 104).

relação que existe entre a pessoa e seu tambor. Essa relação define como cada pessoa vai lidar com os materiais que compõem o tambor e as formas de *arreglarlo*. Isso depende, segundo ele, de um envolvimento temporal mais duradouro com o instrumento, a ponto de haver uma fusão entre os dois: “*el tambor es tuyo, vos lo conocéis como nadie, ya sabes lo que necesita el y cómo debe tratarlo, hay una simbiosis ahí*” (Ramiro Gonzalez, *comparsa Biricunyamba*).

Carlos Dutra, da mesma *comparsa*, tem opinião semelhante à de Ramiro. Ele comenta que a técnica musical dos tambores não pode ser devidamente apreendida sem a relação de cuidado e afeto com o tambor. Não num sentido metafórico, mas na própria disposição prática que se deve ter para poder manter o instrumento funcionando adequadamente: saber carregar e transportar o tambor, manter os aros sempre ajustados, a *lonja tirante* e bem hidratada, além de manter a madeira lixada e sem aberturas. Mais ainda, como recomenda Carlos, é preciso dar-lhe atenção, afeto e nunca o deixar jogado em qualquer canto, de modo a privar o instrumento de tomar um sol de vez em quando, de receber o agrado das mãos ou mesmo de ouvir histórias sussurradas pelo seu dono e parceiro. Isso faz com que muitos tamborileiros sejam levados a batizar e dar nomes a seus tambores, além de dedicar-lhes longos momentos de prosa, como se fossem membros da família. Ficou conhecido o gesto de Perico Gularte, um referente de Ansina, ao conversar com seu tambor *repique* como se fosse um amigo, *saludando* e perguntando-lhe: “¿cómo te vas hoy?”<sup>16</sup>. O gesto afetivo de falar com o tambor remete a outros exemplos dados por diferentes tamborileiros que não suportam ver um tambor maltratado. É comum, por exemplo, alguém ser repreendido e xingado demasiadamente quando usa o tambor de mesa como apoio de copos ou como cabide para estender roupas.

Fred Parreño, tamborileiro da *comparsa Sarabanda*, de Montevideo, comenta sobre a necessidade de se permanecer bastante tempo tocando um único tambor, sem mudar para outro, sob pena de não se conseguir atingir uma relação mais atenta de cumplicidade e fidelidade com ele. Aprender a tocar *chico*, conforme Fred, requer, no mínimo, uns dez anos de relação com o mesmo tipo de tambor, para que a pessoa possa, de fato, aprender seus segredos e adquirir o justo movimento do braço e das mãos, enfim, para ir ajustando o corpo conforme as demandas do instrumento. Isso quer dizer que a relação entre pessoa e tambor se constrói com o tempo, de modo que aqueles tamborileiros que vivem passando de tambor a tambor, gabando-se de uma suposta habilidade para com os três tipos, nem sempre terão o reconhecimento do grupo. Fred observa, inclusive, que cada pessoa vai adquirindo aos poucos a característica e a “personalidade” do seu tambor. Para ele, quem toca *chico* aprende a ser uma pessoa mais disciplinada e organizada, chega cedo nos ensaios, tem chave para afinar, não esquece o *talín* (talabarte) e não vive perdendo o *palo* (baqueta). Já quem toca *piano* demonstra ser uma pessoa calma, lenta e “arrastada”, diz ele. E o *repique* é a pessoa “folgada” que chega atrasada para os ensaios e ainda esquece de quase tudo.

<sup>16</sup>Essa cena está no documentário *Semillas de Ansina* (2019), dirigida por Diego Paredes, ainda não disponível publicamente.

De fato, se repararmos bem, essas características correspondem à própria função rítmica dos tambores, respectivamente: a métrica, a base e a liberdade de improviso. Dizem, assim, que o sujeito acaba se tornando parecido com o seu tambor e adquirindo certas afinidades, o que poderíamos chamar de um processo de “tamborização do humano”. Os gestos com o braço e com a mão, no momento do toque, vão se tornando mais precisos e, durante a caminhada pelas ruas, o instrumento vai se ajustando ao corpo, e o seu peso vai, gradualmente, deixando de ser um obstáculo. A forma física do tambor vai, aos poucos, ficando impregnada no corpo da pessoa – o corpo-tambor – fazendo-a adquirir movimentos e gestos habilidosos. O tambor, portanto, é responsável por fabricar um tipo de corpo físico e musical, e de conduta pessoal.<sup>17</sup>

Esse dado indica que uma eventual separação entre pessoa e tambor, ou entre corpo e tambor, não pode ser aplicada com contornos nítidos no caso específico do candombe afro-uruguaio. Pois a concepção deste corpo-tambor corresponde a um processo de *afectação* mútua, em que a relação com o tambor não acontece por meio da separação substantiva entre duas identidades distintas, o sujeito tamborileiro e o mundo material do tambor. Daí é que podemos falar também em “pessoas-tambores”, conforme categoria analítica própria da cosmologia *candombera* (FERREIRA, 1999; PLASTINO, 2013). A esse respeito, Plastino (2013, p. 273), por exemplo, concorda que “a pessoa *candombera* é definida na interface entre o corpo e o tambor”. Partindo das reflexões da pensadora, artista e ativista afro-uruguaia Chabela Ramírez, examinadas em sua pesquisa, Plastino mostra que existe uma coextensão e uma constituição mútua “entre corpo, artefato e ancestrais no candombe, dada pela relação de escuta a partir da qual se constitui a ‘pessoa-tambor’” (PLASTINO, 2013, p. 273). Essa simbiose entre pessoa e tambor se realiza, conforme Plastino, na transmutação da dor do passado em alegria do presente: “Ao tocar o tambor, o *tamborilero* transforma o seu corpo em um som de “integração”, de “dever cumprido”, de “êxtase” e de “alegria” – tambor e *tamborilero* se fazem um ao outro” (*ibidem*).

Santana (2020), ao analisar a “fenomenologia cósmico-criativa” dos povos bantu, escreveu esse mesmo princípio de outro modo. A presença do tambor nas comunidades negro-africanas produz acontecimentos e agenciamentos complexos que se manifestam nas “relações estabelecidas entre *ntu*-pessoa e *ntu*-tambor; *ntu*-tambor e *ntu*-corpo-flutuando-sobre-o-chão; *ntu*-cântico e *ntu*-performance-da-presença.” (SANTANA, 2020, p. 154). Isso é assim “porque pessoa toca tambor e tambor toca pessoa” (*ibidem*). As relações entre corpo-pessoa-tambor se configuram de tal modo que um é a condição de existência do outro.

<sup>17</sup>A adaptação do corpo do músico ao corpo do instrumento musical foi observada também por Hikiji (2006) em seu estudo sobre o aprendizado de instrumentos musicais de uma orquestra formada por jovens de baixa renda. Segundo a autora, essa adaptação se manifesta por uma espécie de “encaixe” ou de “combinação”: “o instrumento terá que se ajustar ao corpo do instrumentista e vice-versa, um será a continuidade do outro”. Tanto o instrumento adquire características humanas como também a pessoa passa a adquirir o “*ethos* do instrumento” (HIKIJ, 2006, p. 117 e 119).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos ver, os exemplos que dão consistência à noção conceitual da pessoa-tambor se manifestaram de diferentes maneiras na etnografia junto aos tamborileiros dos grupos de candombe. O que tentamos mostrar ao longo do texto é que essa premissa, tão fundamental para a construção do conhecimento sobre o candombe afro-uruguaio, está inicialmente relacionada às práticas artesanais de fabricação dos tambores, bem como à afinidade necessária com os materiais vivos e ativos que compõem o processo de produção e a forma dos instrumentos.

As afinidades construídas entre pessoas e tambores envolve tanto o sentido material, relacionado à identificação do corpo físico da pessoa com o tamanho do seu tambor, como no sentido mais abstrato, relacionado às condutas sociais de cada tamborileiro, as quais se relacionam também com as características materiais e sonoras de cada tambor (a base, a métrica e a liberdade de improviso), assunto para ser desenvolvido em outro artigo. De todo modo, é assim que a forma do tambor vai aos poucos ficando impregnada no corpo do tamborileiro, de tal modo que podemos falar de um “corpo tamborizado” ou de um “corpo-tambor”, sem distinções entre uma coisa e outra.

Portanto, com a ampla difusão do candombe nos últimos anos, impulsionada pelos processos de patrimonialização outorgados pela UNESCO<sup>18</sup>, a importância de entender os processos artesanais da fabricação de tambores, que até então estava restrita ao âmbito informal e cotidiano das famílias e *comparsas* afro-montevideanas, passa a ser reivindicada e compartilhada por grupos *candomberos* por meio de “*escuelas de tambores*”, oficinas e cursos direcionados a públicos diversos. Por outro lado, para minimizar os riscos de uma provável profissionalização e apropriação indevida das práticas e, conseqüentemente, de uma possível perda de autoridade das comunidades afro-uruguaias, é de vital importância que a transmissão dos conhecimentos em torno do candombe esteja fundamentada no conjunto de conhecimentos próprios da população afro-uruguaia. É certo que a importância dos coletivos negros e afrodescendentes no Uruguai não se limita à cultura dos tambores, pois seus valores se manifestam para além do candombe. Entretanto, como procuramos evidenciar, os tambores *chico*, *piano* e *repique* podem muito bem reivindicar um lugar especial na construção de uma outra perspectiva sobre a presença negra no Uruguai.

---

<sup>18</sup>Em 30 de setembro de 2009 a UNESCO declara o candombe como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Esse feito impulsionou ainda mais sua popularização e o consolidou como símbolo da identidade nacional uruguaia.

## REFERÊNCIAS

AYESTARÁN, Lauro. El tamboril afro-uruguayo. Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada en la Universidad de Indiana, en 1965. In: George List y Juan Orrego-Salas (comp.): *Music in the Americas*, Indiana, Estados Unidos, Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, Bloomington, Estados Unidos, & Ed. Mouton & Co., La Haya, Países Bajos, 1967, pp. 23-40.

BRENA, Valentina. Una mirada antropológica: historias de lucha entre la resistencia, la dominación y la liberación candombe es “todo, mi vida... un sentir”. In.: *Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento de Candombe*. Montevideo: MEC, 2015.

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

FERREIRA, Luis. *Las llamadas de tambores: comunidad y identidad de los afro-montevideanos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. UnB, 1999.

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

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HIKIJ, Rose Satiko G. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical*. 1. ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006.

LEITÃO, Débora; PINHEIRO-MACHADO, Rosana. *Tratar as coisas como fatos sociais: metamorfoses nos estudos sobre cultura material*. In: *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, v. 15, n. 2, pp. 231-247, ano 2010.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*. 2. Lisboa: Edições 70, 1971.

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

MOURA, Lisandro L. L. *Tambor sem fronteiras: ressonâncias da presença do candombe afro-uruguaio no sul do Brasil*. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura*, Niterói/RJ, Ano 12, n. 22, p. 163-190, mar. 2022.

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

PLASTINO, Virna Virgínia. *¡FUERZA! Os tambores de candombe e suas pessoas*, em Ansina, Montevideu. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2013.

RAMÍREZ, Chabela. “La resiliencia es la mejor apuesta”. In: Ortuño, S. (org.). *El tam-*

bor y sus voces. Montevideo. Editorial Rumbo, 2008. pp. 67-71.

SANTANA, Tiganá. Ensaio inclinado ao tambor. In. Revista Claves, volume 9, número 14, João Pessoa-PB, UFPB, 2020.

SENNETT, Richard. O Artífice. 4ª ed. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2013.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel C. Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito. Mana, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 163-183, ano 2014.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. Mana, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 133-140, Oct. 2001.