

LOS TAMBORES AFROURUGAYOS COMO CULTURA DE RESISTENCIA

Luis Ferreira *

La heterogeneidad cultural de América puede ser abordada desde la perspectiva de las estrategias de los actores sociales subalternizados, ya sean indios o afro-descendientes, en su lucha por la constitución de identidades y de espacios sociales autónomos. Históricamente, en muchas partes de América fechas tales como el Día de Reyes, Carnaval y Corpus Christi han sido momentos en que los esclavos africanos participaban en procesiones a las que fueron consiguiendo ganar como espacios y tiempos no controlados por los dominadores, a la vez que fueron transformando hacia maneras africanas.

Desde las ciudades-puerto de Montevideo hasta La Habana, de un extremo a otro del Atlántico Sur, han llegado las crónicas del siglo XIX de la Fiesta de Reyes, los 6 de enero, con el cortejo de los reyes del Congo; con el correr del siglo, el modelo de tal cortejo se desplazaría a *comparsas* de Carnaval con tambores y personajes danzantes. Durante el siglo XX son las orquestas de tambores, la celebración cultural afrouuguayaya por excelencia: ceremonia procesional, los *Tambores* 'salen' en Montevideo a la calle, todos los días festivos a lo largo de todo el año, culminando en las *Llamadas*, un gran desfile en el carnaval.

Introduciré esta temática mostrando el caso de Uruguay, desde la formación de la nación a la modernidad y el escenario de 1992, en que los *Tambores* aparecen centralmente en los contra-festejos a los "500 años del descubrimiento de América". Argumentaré cómo la continuidad de estas sociedades y la formación de grupos de tamboreo con sus

* Doctorando del Departamento de Antropología, UnB.

performances, corresponden a formas históricas de resistencia cultural y política.

1

Los africanos llegados forzosamente a América como esclavos construyeron, en espacios que lucharon y ganaron en los intersticios del sistema de dominación, algunas formas organizativas. Las organizaciones moldeadas en ejemplos africanos o al menos inspiradas en sus principios de organización – por parentesco y, mayormente, formas corporativas cuyo liderazgo era a menudo por elección – pudieron proveer una organización substituta al parentesco que les daría coherencia. En un comienzo, intentarían desenvolver estos principios, de alguna manera, en hermandades o Cofradías de la Iglesia Católica, para luego conseguir formas de organización con autonomía de la Iglesia en las denominadas *Naciones, Salas o Cabildos de Naciones* africanas en América, sobre las que se encuentra abundante documentación¹.

Los principios de producción de fenómenos como la música y la danza fueron, al parecer, los elementos culturales africanos que más resistieron en las Américas si se los compara con otros sistemas simbólicos como el lenguaje y la organización social. Recíprocamente, estas prácticas aparecen centrales a los rituales por los cuales las formas organizativas se construyen, se reproducen y se transforman. Se encuentra música y danza, basada en principios africanos tales como la complejidad poli-rítmica², en todas las regiones con presencia de africanos y sus descendientes. Estos principios subyacen a pesar de grandes diferencias de estilos y de modos de performance. Seguramente surgirían nuevos lenguajes musicales, análogamente a las lenguas francas, resultantes de las interacciones entre los actores de diversas culturas africanas³. Se conoce muy poco de este primer proceso en las Américas aunque en cualquiera de las grandes ciudades, especialmente en Iberoamérica, las *Naciones* acostumbraban a marchar en procesión, tocaban sus instrumentos y bailaban en varios festivales y días consagrados, especialmente en el día de Reyes y en el Carnaval, con el antecedente de las cofradías en el Corpus Christi.

¹ Cf. Thornton 1992, p. 220.

² Cf. Asante 1985, Ferreira 1997.

³ Cf. Thornton 1992:221, pp. 226-227.

Esta forma procesional de desfile ha sido conocida como cortejo de los Reyes Congo, Congados o Congos a lo largo de la América Atlántica⁴. Históricamente, señala José J. de Carvalho, se trata de la principal estructura alegórica de la pequeña parcela de poder temporario que en los centros urbanos conquistaban las poblaciones afrodescendientes⁵. El reinado mítico-histórico aparece creado por los esclavos en varios puntos de América desde inicios del siglo XVII con las primeras Cofradías. En los días de celebración, los Reyes Congo desfilaban en las calles con sus jerarquías y emblemas y elementos simbólicos: estandartes, íconos, banderas, bastones y sombrillas, así como la música que identificaba al grupo con sus toques de tambores y cánticos. Una interpretación que se ha dado de estos eventos es de que reescenificaban cortejos reales africanos; tolerados por el poder dominante, implicaban una forma de resistencia política y cultural. Rituales de danza y tambor, como en Montevideo los *candombes* en la primera mitad del siglo XIX, sufrieron decretos del gobierno que los prohibían o los limitaban en tiempo y espacio a ciertas fechas, hasta cierta hora y en ciertos puntos de la ciudad. La reiteración en el tiempo de estos decretos es significativa de la capacidad de los grupos de re-constituir sus espacios de prácticas sociales, manteniendo tácticas de ceder y de volver luego a ganarlos a lo largo del tiempo. Las lógicas de disimulación u ocultación en las organizaciones subalternas aparecen como productos de la necesidad política cuando la resistencia es confinada, por la vigilancia, a redes de vecindad, parentesco y comunidad⁶.

Con la constitución de los estados nacionales y la formación paulatina de una sociedad de clases, estas expresiones y formas societarias se transformarían y adaptarían como resultante de la continuidad de la resistencia en las nuevas condiciones sociales. Esto puede observarse, en el caso de Uruguay, con la imposición desde el Estado de una primera ola de modernización iniciada en la década de 1870. Los afrodescendientes se fueron reagrupando en nuevas formas sociales. Por un lado, surgen asociaciones de carácter recreativo que, manteniendo una

⁴ Cf. L. Ayestarán 1953, G. Goldman 1997, M. Alfaro 1998 para Uruguay; F. Ortiz 1992, A. León 1984 para Cuba; M.A.L. de Mello 1994, L. M. Martins 1997, J. R. Tinhorão 2000 para Brasil; S. Sterling, 1994, para Estados Unidos.

⁵ Carvalho 1993, p. 6.

⁶ Cf. Scott 1990, p. 201.

tradición de bailes y de comidas sociales, contribuyeron a una acción afirmativa de construcción de identidad y desarrollaron una prensa y literatura que vería su apogeo en las décadas de 1930-40, así como varios intentos de representación política parlamentaria. Por otro lado, continuarían agrupándose en cortejos y grupos de tamboreo que desfilarían como *comparsas* en el Carnaval y el Día de Reyes. Estas asociaciones serían conocidas primero como *Sociedades de Color* hacia 1865 y, luego, con el correr de la década de 1870, como *Sociedades de Negros*⁷. En estas asociaciones, diferentes formas de afirmación del propio valor – por medio de lenguajes de gestos, de música y de danza, de vestimenta y de íconos, el uso de símbolos de prestigio del dominante como inversión de simbolismos en el Carnaval – fueron constituyendo formas de declaración pública de identidad y dignidad.

Con la virada del siglo se consolidarían las *Sociedades de Negros* y *Lubolos* como conjuntos de integración vecinal numerosa y racialmente mixta. Sin llegar a ser prohibidas, a inicios del siglo XX, estas *comparsas* sufren la crítica segregacionista de la prensa de la élite dirigente a causa de su carácter de integración racial⁸. Especialmente en el aspecto musical pero también en el coreográfico, las *comparsas* de Carnaval constituyen el *candombe* afro-uruguayo. Comparativamente en el área hispanoamericana, el caso de Cuba muestra un proceso semejante de formación de *comparsas* de Carnaval como sucesoras de los desfiles de los *Cabildos de Nación* del Día de Reyes. Si los *Cabildos* de los afrodescendientes eran sociedades de ayuda y socorro mutuo, como las *Salas de Nación*, en Montevideo también lo eran, frente al Estado aparecían como ‘de recreo y esparcimiento’. Esto les autorizaba a dar bailes y a formar sus *comparsas* de Días de Reyes y, a fines del siglo XIX, de Carnaval. Sin embargo, las *comparsas* en Cuba son prohibidas hacia la década de 1920 y hasta 1937, en que se vuelven a organizar antiguas *comparsas* y aparecen otras nuevas. En el aspecto coreográfico y musical, estas *comparsas* de Carnaval constituyen la célebre *conga* afrocubana⁹.

En 1956, los desfiles de Carnaval, que en Montevideo realizaban anualmente las *Sociedades de Negros* y *Lubolos* en sus diferentes distritos urbanos, fueron unificados e incorporados al calendario estatal de turismo,

⁷ Cf. Alfaro 1998; Goldman 1997.

⁸ Alfaro 1998, pp. 150, 153.

⁹ Cf. Urfé 1978, p. 232.

en un único gran evento masivo. El evento puede entenderse como ‘invención’ en la noción de Hobsbawn de “un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por su referencia al pasado”¹⁰, en el cual se reúnen eventos antecedentes como el desafío y duelo entre comparsas en la calle, el desfile de comparsas por el ‘barrio’ en Carnaval (a veces desfile de Entierro del Carnaval) como transformación del cortejo festivo con el modelo de los Reyes Congo de los Días de Reyes, los 6 de enero. El desfile, denominado las *Llamadas*, constituye la culminación de las salidas de los *Tambores* durante el año, presentándose cada *Sociedad* una tras otra en la sociedad mayoritaria y frente a un jurado.

A lo largo del siglo XX, la visibilización e importancia del espacio ganado en el Carnaval por estas *Sociedades* – asociaciones tradicionales afrouuguayas – redundaron en la legitimación de sus prácticas culturales, hecho que permitió con el correr del siglo XX desfiles de orquestas de tambores cada vez más numerosas (hasta de ochenta integrantes) e instrumentos (comparables a las tumbadoras afrocubanas pero más livianas que éstas y de colgar) y formas de percutir cada vez más sonoras, en días festivos no-laborales durante todo el año.

En este proceso el tambor se constituye en símbolo central de una identidad afrouguaya que forma una constelación con la orquesta como colectivo, la unidad músico-instrumento como individuo, los diversos eventos performáticos y la música producida. En consecuencia, el tambor, su performance y su música, se constituyen en Montevideo en el elemento que une, en varias dimensiones representacionales, el pasado con el presente: África en América, la continuidad de linajes familiares afrodescendientes y, en un plano experiencial, la incorporación en el toque y la danza de antepasados familiares y arquetípicos – el ‘negro-viejo’, ‘gramillero’ o ‘rey del tambor’; la ‘negra-vieja’ o ‘mama-vieja’; el ‘tambor’ en sus distintas calidades y carácter ‘guerrero’¹¹.

2

A lo largo del siglo XX, el ritual de los *Tambores* promueve, socialmente, la constitución de una comunidad a partir de una localidad y, luego, de redes sociales dispersas en la ciudad. En el plano de las representaciones, el ritual posibilita una relación que va del actor a los

¹⁰ Hobsbawn 1984, p. 12.

¹¹ Cf. Ferreira 1999; Carvalho Neto 1963.

eventos y de los eventos a los espacios urbanos. Un entrelazado de locales y de memorias se forma con la yuxtaposición del pasado de lugares donde el ritual ocurre y ocurrió (la 'tradición del barrio' como valor) y la memoria (vivenciada e inscripta corporalmente en los actores). Interesa dejar claro aquí la relación entre el hombre que produce cultura – como expresión de su voluntad – y, recíprocamente, la producción de un hombre social – en tanto elaboración de identidad – como resultante de una praxis ritual específica. En consecuencia, la identidad del grupo no consiste de una esencia a ser representada sino la resultante de una praxis – ritualizada – por la que el grupo construye su identidad¹². En el caso de los *Tambores* en Uruguay, se trata de la praxis de actores que tocan en la calle durante el año y la de quienes bailan, junto a los primeros, el personaje que luego será investido. Es esta praxis la que aparece construyendo la identidad del 'barrio' y el núcleo social para la formación luego de una *Sociedad de Negros y Lubolos* en Carnaval¹³.

Las identidades, personajes, músicos y danzarinos, son inscriptas corporalmente en estas situaciones a lo largo del año. Durante los meses del verano, enero y febrero, el 'barrio' se organiza para el Carnaval y transforma a sus protagonistas, sumándoles indumentarias, intensificando símbolos, emblemas y combinaciones de colores diacríticos (estandarte, banderas, vestimenta uniforme de los músicos y de los instrumentos) en que el grupo se representa y se presenta a la sociedad mayoritaria en ciertas otras situaciones como el desfile de *Llamadas*. Las comparsas mayores se organizan para participar además en el desfile de inauguración del Carnaval y para presentar *cuadros de candombe* en escenarios de teatros en clubes de barrio y en la competencia en un teatro municipal – como sucesivos paréntesis del ritual del *candombe*¹⁴.

El carácter disciplinado y solemne del desfile de las *Sociedades de Negros* atraviesa en Montevideo el eje del tiempo, desde las crónicas de 1875 a la actualidad¹⁵. La performance en las orquestas de tambores es realizada con una actitud concentrada y muy codificada de comportamiento en tres clases de tambores y sus correspondientes funciones: movimientos muy precisos, la agresividad del impulso de la percusión, la intensidad y velocidad de la ejecución. Para los músicos constituyen valores la disciplina y el ethos guerreros – 'saber formar',

¹² Cf. Hughes-Freeland y Crain 1998, p. 15.

¹³ Cf. Ferreira 1999.

¹⁴ Cf. Goffman 1974.

¹⁵ Cf. Alfaro 1998, p. 36.

‘tocar para adelante’, ‘tocar con fuerza’. Estos valores guían la acción y son observables en la formación disciplinada de la orquesta, la agresividad de la forma de percutir y la intensidad sonora lograda.

Es sugestiva la exégesis de la formación de la ‘batería de tambores’ como formación de guerreros de la *Sociedad de Negros*. En un plano mítico, una profusión de nombres de comparsas hasta la primera mitad del siglo XX ponen en manifiesto esta interpretación, ya sea literalmente – ‘Guerreros Africanos’, ‘Guerreros de las Selvas Africanas’, ‘Guerreros del Congo’, ‘Guerreros del Sud’ – como metonímicamente – ‘Libertadores del África’, ‘Libertadores de La Habana’, ‘Negros Libertadores’, ‘Los Lanceros Africanos’. En un plano práctico, el sentido de formación guerrera se revela como acción social con la ocupación de la calle, suspendiendo la dominación y la vigilancia del Estado en la circulación pública y las relaciones interpersonales en el espacio-tiempo en que la procesión pasa. El grupo logra, en su movimiento y su penetración acústica, marcar un espacio geográfico en la urbe con un sentido cultural propio, ‘negro’ respecto a la sociedad envolvente, ‘barrial’ respecto a otros grupos de distritos vecinos.

Una referencia somera a los personajes de estas *Sociedades* – el *Gramillero*, la *Mama-vieja*, el *Escobero* y el *Tambor* – interesa a esta presentación en la medida que diversas camadas de significados, inscriptas como habla subalterna, se superponen en ellos. Algunas de estas camadas se refieren a las representaciones que la sociedad envolvente hacía de estos actores y por la cual los mismos conjurarían sus propias posiciones subalternas en la sociedad envolvente desde la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX: los vendedores y conocedores de yuyos y gramillas, la vendedora y cocinera de pasteles, el vendedor y artesano de escobas. Otras significaciones se refieren a la actualización de una memoria – el desfile de ‘los Reyes Congos’ (con el *Gramillero* y la *Mama-vieja* como pareja de *Negros-viejos*), el bastonero-exorcizador de la *Sala de Nación* que va ‘abriendo y limpiando el camino’ (el *Escobero*), la formación ordenada de ‘los guerreros’ (los *Tambores*) – que, in-corporados de una generación a otra a lo largo del siglo XX, mantienen el principio de la senioridad, la autoridad de los más antiguos expresada por el respeto a los *Mayores*, como valor central del grupo.

Desde una lectura alternativa, argumentable, colocando el marco histórico de la constitución de categorías relacionales en la formación urbana moderna, los personajes de las *Sociedades de Negros* pueden ser

considerados como mimesis de las posiciones de autoridad ‘blanca’ públicamente visibles – el presidente, el juez, el doctor, la ‘señora’ – así como representaciones de la propia élite afro-descendiente en formación en el último cuarto del siglo XIX y sus sociedades. Un carácter de formación militar del grupo de tambores recuerda en tanto que, a lo largo del siglo XIX, el ejército no sólo era un lugar de autoridad muy visible en un período con sucesivos gobiernos militares y de guerras civiles, sino que la leva de afro-descendientes era un recurso común del Estado uruguayo. En este sentido, el carácter mimético del *Escobero* correspondería al bastonero al frente de la banda militar, así como la formación de los *Tambores* correspondería a la propia banda o formación militar en marcha¹⁶. En todos estos casos importa señalar que, a través de la mimesis, los actores conseguirían conocer el poder, volverlo inteligible para sí mismos por medio del drama y, de esta manera, conjurarlo.

Los actores ganan protagonismo en el ritual con la euforia individual y generan ciclos de efervescencia colectiva (‘subidas’). En este marco es que se desarrolla el proceso de inscripción corporal de contra-memorias como forma de conocimiento a través de representaciones corporales. Evalúan los protagonistas: fulana ‘es *mama-vieja de verdad*’, zutano ‘es *piano*’ (tambor grave). Como señala M. Sodré para *o samba* en Brasil, se trata de un conocimiento expuesto a la experiencia del cuerpo propio de cada uno. Al mismo tiempo, se trata de un acervo de conocimiento colectivo en que se representa la experiencia de un conjunto articulado de toques de *tambor*, de una multiplicidad de movimientos y de cuerpos del *candombe*. En este proceso, en locales y tiempos que criban el mundo del cotidiano urbano, es constituida y producida una cultura afrouriaguaya como una dimensi3n de alteridad en la escena nacional.

3

En la década de 1980 surgieron en Uruguay, al igual que en la generalidad de los países latinoamericanos, los denominados nuevos movimientos sociales¹⁷. En Montevideo, varios activistas afro-

¹⁶Cf. Alfaro 1998:81, pp. 148-49.

¹⁷Canel 1992.

descendientes, independientemente de las *comparsas*, constituyen el grupo *Amandla* cuyas performances de tambores ganaron una forma nueva de presencia pública e inclusive represión policial. El grupo tocaba frente a la embajada de Sudáfrica marchando con carteles que pedían por el fin del apartheid y la liberación de Nelson Mandela. En el centro de Montevideo reclamaban, frente a la Cancillería, el cese de las relaciones diplomáticas de Uruguay con Sudáfrica¹⁸ en 1988. Un movimiento social reúne este grupo más activo con integrantes y disidentes de una antigua asociación voluntaria y recreativa, surgida en 1941, y se consolida en 1989 en la organización no gubernamental *Mundo Afro*.

En 1992, *Mundo Afro* es uno de los impulsores y coordinadores de la organización de los contra-festejos del descubrimiento de América. Con el eslogan “500 Años AHORA BASTA” lanza una campaña en Montevideo. Los panfletos – “500 Años: el Tambor es Rebelde y no Olvida” – convocaban para el día 11 de octubre, “en que se conmemora el último día de la libertad americana”, para un punto de encuentro en que “los tambores afrouruguayos se concentran” y realizan una marcha por el centro de la ciudad hasta el acto final de oratoria. Los folletos y la oratoria trazan un nexo con los pueblos indios y una re-escritura del pasado, intentando una mediación entre el pasado y el presente. Al referente confrontado por el evento – los 500 años de la conquista – se le opone ahora el referente central afro-descendiente en Uruguay – *los tambores* y el *candombe* – revalorizado como elemento de resistencia visible en la interface pública con la sociedad uruguaya mayoritaria.

La convocatoria reunió una masiva participación, consiguiendo la movilización de sectores juveniles de la izquierda uruguaya de la sociedad mayoritaria blanca y la participación de muchos de los más grandes grupos de tambores de Montevideo. Un capital cultural como los cortejos de los grupos de tambores – que, como ya fue expuesto, es resemantización histórica en el ‘registro público’¹⁹ del santoral católico en el siglo XIX y de los desfiles de carnaval en el XX, despolitizados en el proceso de modernización de la nación – había sido transformado en capital político durante el acto. Una imagen de nación en que la presencia de los afrouruguayos no sólo se visibilizaba sino constituía un valor social y cultural que impactaba, en alguna medida, en ciertos sectores de la

¹⁸*Brecha* 1988 [26-viii].

¹⁹Scott 1990, p. 123.

sociedad envolvente – especialmente los jóvenes – y conseguía emerger en la consciencia de los actores de la minoría afro-descendiente. A partir de 1992 surge un nuevo ritual con el desfile anual masivo de tambores los días 11 de octubre por la avenida central de Montevideo, contra-festejando el ‘descubrimiento de América’ y marchando con un pasacalle con el eslogan ‘valorar lo diferente’. El desfile convoca a afro-descendientes y a numerosos grupos de jóvenes de la sociedad envolvente que han adherido a estas prácticas culturales históricamente subalternas.

La constitución de espacios relativamente autónomos implica no sólo formas abiertas de enfrentamiento sino, más generalmente, formas de resistencia que han sido analíticamente categorizadas por J. Scott en un continuo entre “registros públicos” y “registros ocultados” (velados y disimulados) de acuerdo a su audiencia. La frontera entre los registros público y ocultado es una zona de constante lucha entre dominantes y subordinados, y nunca una sólida pared. Esta frontera se define entre los espacios en que los dominadores no tienen autoridad directa y los espacios compartidos sólo por los dominados²⁰. Si las rebeliones de esclavos y sus descendientes en América – la confrontación de cimarrones, quilombos, cumbes y palenques – han tenido un sueño, una utopía, cabe preguntarse cuál es el sueño de los *tambores* – forma de resistencia entre los registros ocultados y el público. Desde los *candombes* que desafiaban prohibiciones en el siglo XIX a las *comparsas* como formas de resistencia al proyecto de invisibilización de los afro-descendientes en Uruguay desde la virada al siglo XX, el evento de 1992 efectivizaba performáticamente, a 500 años de la conquista, una re-escritura de la historia americana y la re-lectura del *tambor* como forma de resistencia históricamente constituida.

En el final de la década del 90, el ritual de *los tambores* se ha venido diseminando a otros momentos y lugares de la ciudad. No sólo ha ganado una dimensión política para los afro-descendientes, sino que, sugestivamente, viene constituyéndose en una forma proto-política de nuevos agentes: los jóvenes frente al proceso de creciente marginalización en el escenario local del impacto del “ajuste estructural”²¹. Por fuera de los lugares de reunión, centros comerciales y hamburguerías, promovidos

²⁰ Cf. Scott 1990, pp. 2-5, 13-14, 26.

²¹ Cf. Jelin 1998.

por el consumo como valor central, surgen y proliferan lugares de encuentro y recorridos en que se produce colectivamente música, requiriendo cada protagonista solamente de un tambor y del conocimiento para tocarlo – herramienta y habilidad localmente adquiridos.

En el ritual de *los tambores* se afirma como valor la participación en la acción colectiva – tocar como forma de *play* – manifestándose como motivantes el disfrute de tocar y el bienestar psico-somático resultante. En algunos barrios, el ritual aparece en un marco cultural que abarca a la clase baja y trabajadora y a la clase media, afirmándose como valor la familia en el encuentro comunitario, con la reapropiación del espacio público de la calle, sin rejas ni sistemas de vigilancia. En otros barrios, el ritual emerge como práctica social que continúa o es alternativa al lugar de la esquina y de la cantina del barrio.

La importancia de la cantina, el bar y la esquina como sitios de discurso anti-hegemónico, asevera J. Scott, más allá de lugar de bebida aislado de la vigilancia, radica en el hecho de que han sido históricamente el principal punto de asamblea no autorizado para las vecindades de clase baja y trabajadores²². Para los jóvenes que hoy se encuentran en una esquina, ‘salir tocando los tambores por el barrio’ se constituye en una práctica que les da voz: “hay una situación de marginación social detrás que quiere hacerse oír [...] por eso suenan fuertes y violentos esos tambores [...] voces de quienes se sienten otra vez marginados” reflexiona un participante. Señala R. Williams que la existencia de prácticas ‘residuales’ y ‘emergentes’ con un decisivo carácter colectivo es capaz de proveer una base diferente para la resistencia y la acción colectiva²³. Tal es el caso que presentan, a mi juicio, *los Tambores* en Montevideo: una práctica de carácter colectivo de un sector históricamente subalternizado que emerge, diseminándose a otros sectores sociales en el marco del proceso de globalización, en el panorama geográfico y cultural urbano.

²²Scott 1990, p. 122.

²³Cit. en Escobar 1992, p. 76.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, M. Carnaval. *Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte: Carnaval y modernización – Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce, 1998.
- ASANTE, M. K. & WELSH ASANTE, K. *African Culture – The Rhythms of Unity*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985.
- AYESTARÁN, L. *La música en el Uruguay*. Montevideo: SODRE, 1953.
- BRECHA 1988 [26-viii]. “El tambor protesta”. Montevideo.
- CANEL, E. “Democratization and the Decline of Urban Social Movements in Uruguay: A Political-Institutional Account”. In: Escobar, A. & Alvarez, S. *The Making of Social Movements in Latin America – Identity, Strategy, and Democracy*, pp. 276-290. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press, 1992.
- CARVALHO, J. J. de. “Black Music of all Colors. The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brazilian Music.” *Série Antropologia*, n° 145. Brasília: UnB, 1993.
- CARVALHO NETO, P. de: “La comparsa lubola del carnaval montevidiano”. En: *Archivos Venezolanos de Folklore*, X y XI, n° 7. Caracas: UCV, 1963.
- ESCOBAR, A. “Culture, Economics, and Politics in Latin American Social Movements - Theory and Research”. In: Escobar, A. & Alvarez, S.E. *The Making of Social Movements in Latin America - Identity, Strategy, and Democracy*, pp. 62-85. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press, 1992.
- FERREIRA, L. *Las Llamadas de Tambores - Comunidad e identidad de los afro-montevideanos*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB/DAN, 1999.
- FERREIRA, L. *Los tambores del Candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé, 1997.
- GARCÍA, J. A. *Afroamericano soy*. Caracas: La espada rota - TIDCAV, 1987.
- GOFFMAN, E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper and Row, 1974.
- GOLDMAN, G. *Salve Baltasar!* Montevideo: ed. del autor, 1997.
- HOBSBAWN, E. & RANGER, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

- HUGHES-FREELAND, F. & CRAIN, M. M. *Recasting Ritual – Performance, Media, Identity* (Introduction). London: Routledge, 1998.
- JELIN, E. “Toward a Culture of Participation and Citizenship: Challenges for a More Equitable World”. In: Alvarez, S., Dagnino, E., & Escobar, A., *Cultures of Politics – Politics of Cultures*. Boulder & Oxford: Westview, 1998.
- LEÓN, A. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da memória – O reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MELLO, M. A. L. de. *Reviras, batuques e carnavais: A cultura de resistencia dos escravos em Pelotas*. Pelotas: UFP, 1994.
- ORTIZ, F. “Los cabildos afrocubanos” [1921]. En: *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*. La Habana: Edit. de Ciencias Sociales, 1992.
- SCOTT, J. C. *Domination and the Arts of Resistance – Hidden Transcripts*. New Haven: Yale U.P., 1990.
- SODRÉ, M. *Samba - O dono do corpo*. CODECRI, Rio, 1979.
- STERLING, S. *Going Through the Storm: The Influence of African-American Art in History*. NY: Oxford University Press, 1994.
- TINHORÃO, J. R. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Edit. 34, 2000.
- THORNTON, J. *Africa and African in the Making of the Atlantic World, 1400-1680*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- URFÉ, O. “La música y la danza en Cuba”. In: UNESCO, *Africa en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI, 1977.