

NAGY MARCEL

BOROCOTÓ, BOROCOTÓ, CHÁS, CHÁS. AZ URUGUAYI CANDOMBE VIRÁGZÁSA, HANYATLÁSA ÉS ÚJJÁSZÜLETÉSE

December közepe táján a mai Montevideóban vasárnaponként dobszóra vonuló csoportok és a hozzájuk csapódó helyi lakosok foglalnak el utcákat. A különböző dobok más-más ritmust diktálnak, de erőteljes zenévé egyesülnek táncra bírva a vonulókat, akik a legkülönbözőbb társadalmi rétegeket képviselik. Évszázados hagyományról van szó, ami átmentett a mai embereknek valamit a XIX. század elejéből. Ez a *candombe*, egy afrikai származású zene és tánc, ami mára az uruguayi nemzettudat fontos eleme, amelynek nemzeti napja is van és az UNESCO kulturális világörökség része.

Uruguay a gyarmati korszak végén a La Plata-i Alkirályság része volt, Montevideo központtal, amely csak az 1778-as szabad kereskedelmi rendelet (amely liberalizálta a kereskedelmi tevékenységet a birodalmon belül) után indult fejlődésnek. A XIX. század elején a városnak alig valamivel több, mint 15.000 lakosa volt és a rabszolga-kereskedelemnek köszönhetően ebben az időszakban az afrikaiak a lakosság közel 20 %-át tették ki, akik nagyrészt nem Afrikából érkeztek, hanem a braziliai területekről.

Az a néhány ezer afrikai rabszolga, akit a területre hurcoltak elsősorban Angolából és Kongóból származtak és magukkal hozták szokásaikat és rítusaikat, ahogy ez az egész latin-amerikai szubkontinensen is történt. Ahogy Dornbach Mária is rámutat, a rabszolgák semmi mást nem tudtak az amerikai kontinensre vinni, csak „ami a fejükben elfért”: vallásosságuk, rítusaik, mitológiájuk és a nyelvük, a „szó”, aminek segítségével kapcsolatban maradhattak isteneikkel. A vallási szinkretizmus, azaz a katolicizmus és afrikai vallások, rítusok együttélése azt jelentette, hogy a rabszolgák a rájuk kényszerített keresztény felszín alatt tovább tisztelték isteneiket, egy folyamatos és dinamikus párbeszéd alakulhatott így ki. Pontosan ezért aztán a fehér gazda nem is tudhatta, hogy „a rabszolgák felüldülését szolgáló dobolásból, énekekből és táncokból melyek voltak a kultikus elemek.” [66] Pontosan erre hívja fel a figyelmet América Moro is, amikor arról ír, hogy az uruguayi *candombe* eredetileg egy olyan táncot jelölt, amelyben továbbéltek „az ősi vallási formák.” [67] A gyarmatokra hurcolt rabszolgák „nemzetekben” (*naciones*) vagy „testvériségekben” (*cofradías*) szerveződhetnek, amik kezdetben az egyes etnikai csoportok önszerveződése voltak, majd a XIX. század utolsó harmadában önszegélyező egyletekké alakultak át.

A mai Uruguay területén a *naciones* kialakulása volt a jellemző, amelyek saját királlyal, kormányzóval rendelkeztek. Egyes kutatók (América Moro) azt is felvetik, hogy maga a *candombe* eredetileg egy olyan dobokkal kísért tánc volt, amely ősi rítusaikból eredeztethető és rokonságot mutat a kubai és brazil profán ünnepek némelyikével. [68] Ugyanakkor az is igaz, hogy Uruguayban, a gazdaság szerkezete miatt nem jöttek létre a gyarmati korszakban olyan nagy ültetvények, mint Kubában vagy Brazíliában, ami nem kedvezett az ősi rítusok és vallásosság fennmaradásának, hiszen nem éltek együtt

nagy számban és a területen élő rabszolgák lassan átvették gazdáik kultúráját. A *candombe* mégis túlélte a korszakot.

Amit ma *candombénak* hívunk, vitán felül afrikai eredetű, a La Plata folyó két oldalán, Montevideóban és Buenos Airesben alakult ki a gyarmati korszak végén és bár Argentínában majdnem nyom nélkül eltűnt, Uruguayban nem csak hogy fennmaradt, hanem a nemzeti öntudat fontos komponensévé vált.

Etimológiailag a *candombe* a szubszaharai Afrikában beszélt bantu nyelvekhez tartozó kimbunduban az angolai *ndombe* etnikai csoport nevéből eredeztethető.^[69] A kutatások mai állása szerint maga a szó, először 1834 jelent meg nyomtatásban egy montevideói újságban, egy versben, amelyet feltételezhetően Francisco Esteban Acuña de Figueroa (1791-1862), az uruguayi himnusz szövegének szerzője írt. Figueroa az akkori afouruguayiak nyelvezetét utánozva, azt az ünnepélyt írta le, amelyben a rabszolgák az 1825-ös rabszolga felszabadítást éltették. A vers a felvonulást örökíti meg, amellyel a különböző származású afrikaiak (*camundá, casanche, cabinda, banguela, monyolo*) énekekkel és kiabálásokkal ünnepeltek, miközben „szívták a füstöt” és *chichát* (kukoricából erjesztett alkoholos ital) ittak.^[70] Az uruguayi *candombe*, mint tánc az afrikai *calenda, chica, semba* fúziójaként jött létre a XIX. század elején.

A *naciones* így olyan etnikai szervezetek voltak, amelyekbe az afouruguayiak származási helyeik szerint integrálódtak a XIX. század folyamán^[71], elsősorban Montevideo szegényebb negyedeiben. Az 1800-as évek első felében a városban 15-20 ilyen szervezet működött^[72], amely az akkor a városban élő afrikai „nemzetek” neveit viselte, mint például a Mozambik, a Kongó, a Mandinga és a Mina. Az ő (hagyományaik és) zenéjük fúziójaként jött létre a dobokon alapuló *candombe*, amely igen hamar népszerű lett a városi fehér lakosság körében is. „A különböző etnikai csoporthoz tartozó afrikaiak a doboknak köszönhetően értették meg egymást, kultúrájuk, zenéjük, hagyományaik és nyelveik ekörül fuzionáltak.”^[73] A tánc és a zene egyaránt olyan eszközök voltak, amelyekkel az afouruguayiak próbálták megőrizni hagyományaikat és így kapcsolatukat Afrikával.^[74]

Ugyan a mai uruguayi spanyolban a *candombe* szó több jelentéssel bír, itt annak a transzkulturációs folyamatnak a termékéről (zene és tánc) lesz szó elsősorban, ami az afrikai rabszolgák behurcolása kapcsán alakult ki. Bár a *candombe* mint szó először a XIX. század harmincas éveiben jelent meg nyomtatásban, létezik egy olyan 1750-es dokumentum, amely azt írja le, hogy az úrnappa alkalmából miként vonultak a rabszolgák Montevideo utcáin a dobok ütemeire táncolva.^[75] A később, már a XIX. század elején született leírások alapján a kutatók elég pontosan rekonstruálták, milyenek is lehettek ezek a felvonulások: január 6-án a háromkirályok (Gáspár, Menyhért és Boldizsár) ünnepén, a rabszolgák, a *naciones* királya, vezetői és tagjai, hogy megünnepeljék, elsősorban az afrikai Boldizsárt, a legszebb, legszín pompásabb ruháikban vettek részt a katedrálisban celebrált misén. Amint vége lett a szertartásnak, a színes forgatag elindult, hogy a belvárosban kifejezze tiszteletét, a köztársaság elnökének, a város polgármesterének és a rendőrség vezetőjének és más elöljáróságoknak. Délutánra a

naciones visszavonultak azokba a bérházakba, amelyek közös térként funkcionáltak, és ahol a „dísztermeik” voltak, majd egy ebéd után elkezdődött a *candombe*, zenével, dobolással és énekkel kísért vonulás Montevideo déli, tengerparti kerületeiben, elsősorban az *El Recinto* környékén^[76], ami a mai város *Barrio Sur* kerületének egyes részeit jelenti, ahol a csoportok a mai napig, például az Ejido utcában szoktak vonulni.

Isodoro de María (1815-1906) költő, történész, újságíró és politikus egy 1888-as cikkében (*El Recinto y los candombes*) igen plasztikusan írta le ezeket a korai XIX. századi vonulásokat, amelyek „a matrónákat és fiatal lányokat” éppúgy az utcára vitték, mint a családfőket és „öreg szatócsokat” is. A zenén túl a színes és sokszor meglepő módon agyondíszített ruhák voltak leglátványosabbak: „És hogy néztek ki garbóban a ficsúrok és a maradiak a frakkjaikban, amiket vászon vagy bársony mellényekkel kombináltak, vagy a szegények, akik széles, kék, vagy bőrszínű vászonnadrágot hordtak! És a kicsik, filigrán gombokkal díszített kezeslábasaikban és szövetsapkáikban! És a dámák! Ah! A dámák ládányi ékszerrel magukon és a nyakuk körül háromszor vagy négyszer körbetekert aranyláncaik ragyogásában, vagy a csillogó nyakdíszekkel [...]. És hogy ragyogtak, vagy legalábbis azt gondolták, a pénznek köszönhetően [...]. Ruháikon díszelgett a selyem, a habkönnyű szövet, a bársony, a muszlin, a rojtokkal, makkokkal és fonatokkal díszített vászon és a kötött sálak [...], a gyöngyház legyezők, és a neveléses gyöngyök [...].”^[77]

Az 1860-as évek elején minden tizedik montevideói lakos kíváncsi volt a felvonulásokra, és a korabeli leírások szerint a nézőket is magával ragadta az érzelmekkel teli ritmus^[78], ami az afrouuguayiakat visszavitte az szülőföldre, a szabadságot jelképező Afrikába, egészen az 1842-es teljes rabszolga felszabadításig^[79] vagy a század legvégéig, amikor az utolsó olyan afrouuguayi vezetők is meghaltak, akik még Afrikában születtek. Ahogy a már idézett de María is írja: „így ez a jó nép erre az időre ártatlan kikapcsolódást talált a *candomb*ban, és az afrikai faj, átadva magát az angolai szokásoknak és emlékeknek, úgy tűnt, hogy a mulatság azon pillanataiban el tudta felejteni szomorú rabszolgasorsát és azt a napot, amikor a kereskedők kapzsisága és kegyetlensége elszakította őket az anyaföldjüktől.”^[80] Az embertelen kényszermunkával szemben a *candombe* és a hozzá kapcsolódó tánc felszabadító hatása volt, amihez nagy részben az is hozzájárult, hogy az egyes *comparsá*kon belül azonos származásúak, sok esetben barátok voltak.^[81] A vonulások nem csak a nevesebb ünnepekhez kapcsolódtak, hanem sokszor vasárnaponként is feltűntek Montevideo szegény negyedeiben.

Montevideo városa 1839-ben rendeletileg megtiltotta, hogy a *candombe* elhagyja a tengerparti déli kerületeket. „A *candomb*nak nevezett és dobokkal kísért táncok tilosak a város belső részein, és csak a délre néző tengerparti területeken engedélyezett. Ezekre csak ünnepnapokon kerülhet sor és este 9-ig be kell fejezni”, szólta a rendelet, amihez egy 1860-as *pandektá*ban kiegészítésként a szerkesztők hozzátették, hogy ezek után is sok *candombét* rendeztek magánházakban az egész városban, vagyis a tiltó rendeletet nem tartották be, de nem is alkalmazták a kilátásba helyezett büntetéseket, mivel nem érkezett olyan irányú feljelentés vagy kérés, amely ennek a gyakorlatnak a beszüntetésére irányult volna.

[82] Ennek oka az volt, hogy a felvonulások egyre népszerűbbek lettek a városban és már nem csak afrikaiak, hanem európai származásúak is részt vettek bennük. Mindemellett Isodoro de María úgy gondolta, hogy a XIX. század elején ha „a fehér faj a hárfa, a zongora, a hegedű, a gitár vagy a szél hangjainak ütemére táncolt, az afrikai faj miért ne tehetne volna meg a dob és a marimba hangjára?” [83]

A *candombe* azonban nem csak egy egyszerű felvonulás volt dobosokkal és táncoló emberekkel. A menet élén, díszes ruhában vonult a király és a királynő. A király mellkasán számtalan kitüntetés díszelgett, míg a fején a hatalmat szimbolizáló bádogkoronát és rendszerint egy piros vagy vörös köpönyeget viselt. Mellette a királynő nem kevésbé látványosan, szintén koronát viselt, bár ez festett papírból készült, kezén és a nyakában pedig megszámlálhatatlan ékszert viselt. Mindketten méltóságteljesen vonultak a menet élén és a tisztelet jeleként rendszerint ők kapták a legnagyobb tapsot. A harmadik legnépszerűbb szereplő a füves ember (*gramillero*), aki kis kezításkájában mindenféle gyógyító hatású szert, növényeket, magokat hord magánál. Öltözete feltűnő volt: nagyon vastag keretes szemüveget, csíkos nadrágot, fehér szakállat és mellényt viselt. Ő a természetközeli afrikai törzsi életet szimbolizálta és furcsa mozgása a transzba esett gyógyítókat utánozta. A korai *candombe* negyedik kiemelkedő szereplője a seprűs ember (*escobero* vagy *escobillero*), aki a király mellett haladt és kezdetben egy bottal a kezében, majd később egy seprűvel (innen a név) igazgatta és vezette a felvonulást. A seprűs azért volt tiszteletreméltó szereplője a felvonulásoknak, mert általában a *comparsa* (azaz a felvonulók csoportja) legidősebb tagjának tartották fent ezt a szerepet, bár előrehaladott kora ellenére mégis az egyike volt azoknak, akik legtöbbet mozogtak és táncoltak, valamint ő felet azért, hogy a menet rendben haladjon, aszerint, ahogy botjával vagy seprűjével diktálta a ritmust. Ő a király helyettese. [84] A későbbi évtizedekben megjelent egy újabb szereplő, az öreganyó (*mama vieja*), egy erős testalkatú igazi matróna, aki a család fenntartóját testesíti meg, ő az anya és ennek köszönhetően mozgása is fáradtnak tűnik, jóval kevésbé dinamikus, mint például a seprűs.

A francia természettudós és felfedező, Alcide d'Orbigny (1802-1857) így írta le az 1827. január 6-i felvonulást: „A királyok napján, január 6-án, különös szertartásra lettünk figyelmesek. Az afrikai partokon született feketék törzsenként összegyűltek és mindegyik választott magának egy királyt és egy királynét. A legeredetibb öltözékekben, a legcsillogóbb öltönyökben, amit csak találhattak, a törzsükhöz tartozó alattvalóikat vezetve, ezek az egy napra megválasztott felségek először misére mentek, majd egy sétát tettek a városban. Ez a tömeg végül egy kis piactéren kötött ki, ahol mindannyian előadtak, mindenki a saját stílusában, a nemzetére jellemző táncot. Láttam gyors egymásutánban harci táncokat, mezőgazdasági munkákat utánzó mozdulatokat és a legzüllöttebb alakzatokat. Úgy tűnt, hogy ott több mint 600 fekete hódította vissza egy pillanat alatt nemzetiségét, egy képzeletbeli haza kebelén, amelynek csupán az emléke is, miközben átadták magukat ezeknek a zajos szaturnáliáknak, elfeledtette velük egy élvezettel teli napra a rabszolgaságban eltöltött hosszú évek nélkülözését és fájalmát.” [85]

Az 1860-as években, ahogy az egész kontinensen, Uruguayban is lendületesen nőtt a

különböző önszerveződések száma, klubok, vagy önszervező szervezetek formájában, és ez a folyamat természetesen elérte az afrouuguayiakat is. A *naciones* átalakuláson estek át és a kornak megfelelően sorra jelentek meg az olyan szervezetek, amelyek valamilyen konkrét cél érdekében fontos szerepet töltek be. Egyes csoportok, vagy klubok könyvtárakat alapítottak, míg mások, például azt a célt tűzték ki, hogy a zenei oktatáson keresztül felkészítsék a tagokat a következő karneváli részvételre. A *Sociedad Pobres Negros Orientales* (Keleti Szegény Feketék Társasága), amelyben a „keleti” Uruguay hivatalos nevére utal (Uruguayi Keleti Köztársaság), például egy „zeneakadémiát” alapított, és szabályzata kimondta, hogy „a Karnevál napjaiban a Társaság *comparsát* alapít.”^[86]

Ugyanekkor egy másik társadalmi folyamat alapvetően változtatta meg az afrouuguayi szervezetek és csoportok dinamikáját, mert az egyre növekvő bevándorlás miatt gyökeresen átalakult Uruguay társadalma. Az integráció lett az egyik legfontosabb társadalmi kihívás, amelyhez az afrouuguayiak igyekeztek alkalmazkodni. Ennek egyik leginkább látható megnyilvánulása az volt, hogy újságaikban és dalaikban egyre kevésbé hangsúlyos Afrika anyaföld-anyaország szerepe, míg ezzel párhuzamosan egyre inkább előtérbe kerül, hogy ők valójában az uruguayi nemzet része. Ennek a hazafiságnak egyik jellemző példája az a dal, amelyet a *Raza Africana* (Afrikai Faj) nevű *comparsa* adott elő 1873-ban, és amelynek első versszakában arról énekeltek, hogy ők (mármint az afrouuguayiak) mindenféle sérelem nélkül és teljes odaadással kiáltják a keletiekkel (vö.: uruguayiak), hogy „éljen az egység.”^[87] Ez természetesen nem jelentette azt, hogy elfelejtették volna afrikai gyökereiket.

A XIX. század utolsó harmada azonban más változásokat is hozott nemcsak a *candombe*, hanem a karnevál szempontjából is. A fent említett társadalmi változások az ekkor mindent elszóró pozitívizmus hatására a szubkontinens sok országában, de különösen Argentínában és Uruguayban a civilizáció és barbárság szembeállításával a rend megteremtésére koncentráltak. Eltekintve itt a pozitívizmus elemzésétől, a gyakorlatban ez azt jelentette, hogy a barbárság minden megjelenési formája üldözendő volt, és például a karneválok esetében betiltották az addig az ünnep részét alkotó vízbombákkal és tojással való dobálózást rendeletileg tiltották be, hogy a kulturált ünneplésre vágyók is élvezni tudják, szárazon.^[88] A XIX. század második felétől Argentínában a társadalom fehérítése azt jelentette, hogy az egymást követő kormányok az európai bevándorlást ösztönözték. Másfelől a Buenos Airesbe érkezett bevándorlók magas száma alapvetően változtatta meg a városi társadalmat, és ez a folyamat sokkal mélyebb volt, mint Montevideóban. Buenos Airesben a többségi társadalom számára a *candombe* sokkal kevésbé volt látható, ami ahhoz vezetett, hogy lassan megszűnt tömegeket megmozgató eseménynek lenni.^[89]

A *candombe* a XIX. század végétől kezdett a karnevál részévé válni, és a *comparsák* felvonulása lett a népiünnepély az egyik legfontosabb eleme. Ez azonban azzal is együtt járt, hogy a *candombe* komoly változások útjára lépett. A már idézett Isodoro de María az 1830-as évek Montevideójáról írva arról számolt be, hogy az afrouuguayiak felvonulása a városban sok embert vonzott, akik a legkülönbözőbb társadalmi csoportokat képviselték. 1876-ban egy *Negros Lubolos* nevű

csoport is bemutatta saját koreográfiáját, ugyanazokkal a szereplőkkel és tánclépésekkel, alakzatokkal, mint a többi *comparsa*, de teljesen más filozófiával. Azon túl, hogy mind legalább középosztálybeli fehér fiatal volt, nem vettek fel tagjaik közé sem nőt, sem feketét. Ezeket a csoportokat hívták kezdetben „kormosoknak” (*tiznados*), arra utalva, hogy korommal festették a bőrüket, hogy feketének látszódjanak. Mára már hivatalosan is *lubolos* a fehérek alkotta *comparsák* elnevezése. Ezekben a csoportokban már sok frissen az országban érkezett spanyol és olasz bevándorló is részt vett, akik ugyanúgy az Afrika-szimbólumot használták, hogy kifejezzék az európai anyaország iránti nosztalgiájukat. A századforduló egyik legsikeresebb *comparsája* a *Los Esclavos de Nyanza* (Nyanza-i Rabszolgák), amely csak újonnan Uruguayba érkezett spanyolokból és olaszokból állt, de ők is az Afrika keleti partján fekvő „fenséges” és „nemes” földekről énekeltek, ahol a lelkük lakozik.^[90]

A téma egyik kiemelkedő kutatója, a már idézett Ayestarán arról ír, hogy ekkorra (XIX-XX. század fordulója) a *candombe* a külső és belső hatások miatt nem volt már az, ami kialakulásakor, hanem az új körülményekhez alkalmazkodott kulturális jelenség, amely pontosan ezeknek a változásoknak köszönhető továbbélését. Ugyanő idézi az afrouuguayi Marcelino Bottarót, aki úgy vélte, hogy már az 1880-as évektől a nemzet házai, ahol a *candombét* gyakorolták, a „cigányok méltatlan barlangjaivá váltak”, ahol jószok, szerelmi tanácsadók, sarlatánok jelentek meg, miközben „eltűnt az ősi hit és az afrikai táncok finom és egyszerű harmóniája”. Ayestarán ugyanakkor kiemeli, hogy a változások ellenére továbbél a *candombe* ritmusa, szereplői, de elsősorban az általa használt dobok, amik pontosan ebben az időszakban lettek kizárólag ennek a zenének a hangszerei.^[91]

Bottarónak annyiban igazat adhatunk, hogy ezek azok az évek, amikor a *candombe* a karneválba integrálódik és megjelennek a *lubolos*, („kormos feketék”), és amikor a társadalom átalakuló szerkezete miatt, amelyben túlnyomó többséget alkottak az európai (spanyol és olasz) származásúak, az afrouuguayiak végül kisebbségbe kerültek a felvonulásokban. Ettől függetlenül a *candombe* a mai napig az afrouuguayi közösség identitásának fontos része. A XIX-XX. század fordulója után a *candombe* már inkább a karneválon résztvevő *comparsákat*, zenéjüket és táncukat jelöli, amit csak erre a zenére jellemző dobokkal adnak elő.^[92] Ugyanekkor, a XIX. század végén sorra háttérbe szorultak az egyéb hangszerek (amelyek közt lehetett triangulum, fúvósok, de még állati állkapcsok is, amiket botokkal vertek) és a *candombe* végérvényesen a dobok zenéje lett.^[93] A cikk címében szereplő *borocotó* mára már önálló tartalommal, jelentéssel bíró szó az uruguayi spanyolban, ami a *candombe* ütemét-ritmusát jelzi.

A három dob a *chico*, *repique* és a *piano*, amelyekből a dobosok más-más ütemet hoznak ki a kezükkel vagy egy vastag ütővel. Ezek az elsősorban monotonnak tűnő ritmusok azonban igen nagy hatással vannak a résztvevőkre, ami nem meglepő, ha tekintetbe vesszük, hogy sokszor akár 60 dobos is részt vesz egy-egy csoportban, meghatározott arányokban. A *chico*, azaz a „kicsi” a legmagasabb hangú a három közül, ez adja az alapvető ritmust és ütemet. A *repique* (harangzúgás) az improvizációért felelős alt az együttesben, bár sokszor a sebességet is ő diktálja. A *piano* (lassú, lágy) a legnagyobb és legmélyebb hangú a három közül, a *chicóval* együtt az alapritmusért felel és az ütemei kitarítottak, kevés

variációval. Az egyes csoportok más-más módon hangolják a pianót, így annak a hangja a szakértő számára fontos információkkal bír.

A *candombe* története a XX. században évtizedekig összefonódott a karnevállal. 1955-től a karnevál egy fontos eseménye a *llamadas* (hívás, kihívás), amikor az egyes kerületek csoportjai versenyeznek egymással, hogy összemérjék dobolási technikájukat, ruháikat, táncukat és koreográfiáikat. Egész évben készülnek erre az eseményre, amelynek neve arra utal, hogy a dobok hangja az utcára hívja a tagokat, akik ugyan már nem a *naciones* tagjai, de egy kerületben laknak, ugyanahhoz a csoporthoz tartoznak.^[94] A *candombe* az 1960-as években kitüntetett szerepet kapott a *canto popular* (népi ének) mozgalomban is, amikor baloldali zenészek újra felfedezték és eszközül használták, az országot folyamatosan a diktatúra felé kormányozó, egymást követő kormányok idején.^[95] 1973 és 1985 között, a katonai diktatúra idején a *llamadas* szimbolikus funkciót töltött be. A rendszer minden olyan teret és lehetőséget megszüntetett, ahol bármilyen politikai tevékenységre sor kerülhetett volna, és a karnevált szigorú felügyelet mellett rendezték meg. A *comparsák*, bár nem foglalmaztak meg konkrét politikai üzeneteket (annak ellenére, hogy már a XIX. század óta kritikával és gúnnal énekelték meg a politikai eseményeket), „a hangos dobok szimbolikus értékét nem szabad alulértékelni egy minden szempontból hallgatásra ítélt társadalomban”, írja Carámbula, majd hozzáteszi, hogy amikor tilos volt tömegrendezvényeken részt venni, maga a tény, hogy az utcára hívták (*llamadas*) az embereket, még ha csak táncolni is „egyenlő volt a diktatúra lényegének a tagadásával”. A közvéleményben így a *candombe* összefonódott az ellenzékiességgel, főleg azok után, hogy a rezsim jó néhány olyan bérháznak a lerombolásáról is döntött, amik már a XIX. században is a *naciones* és *comparsák* székhelyei voltak. Bár a kormány szerint városfejlesztési céllal rombolták le ezeket a *candombe* szempontjából történelmi épületeket, a helyükön sokszor nem épült semmi. Ez tovább gerjesztette azt a városi közvélekedést, hogy a diktatúra el akarja lehetetleníteni hallgattatni a *comparsákat*. „Ha a kormány célja az volt, hogy gyengítse a *candombét* és a *comparsákat*, azt mondhatjuk, hogy csúfosan elbukott”, teszi hozzá Carámbula.^[96] Mindezek ellenére, vagy talán pontosan ezért, az 1980-as évek közepén, még a diktatúra ideje alatt a montevideói utcákon vasárnaponként sok ember vonult az utcákra, amikor meghallotta a dobok hangját. A XX. század egyik legnagyobb uruguayi énekes előadója, Alfredo Zitarrosa a katonai diktatúra alatt kénytelen volt elhagyni az országot, évekig élt Spanyolországban. Itt írta az *El candombe del olvido* (A felejtés candombéja) című számot, ami véleményünk szerint ugyanazokat az érzéseket eleveníti fel, mint azok a XIX. század eleji énekek, amiket az afrouuguayiak adtak elő a felvonulásokon a múlttól való keserű elszakadásról és az anyaföld iránti mély nosztalgiáról. Zitarrosa abban a kerületben született és nőtt fel, ahol a *candombe* is, és dalában arra a konklúzióra jut, hogy a dobok hangja némi vigaszt tud adni.

A *candombe* a XX. század második felére már vitathatatlanul nem csak egyszerűen egy kisebbség kulturális öröksége, hanem az uruguayi civilizáció részévé is vált. A múlt század két legnagyobb uruguayi festőjének, a poszt-impreszionista Pedro Figarinak (1861-1938) és a

besorolhatatlan Carlos Páez Vilarónak (1923-2014) is kedvenc témája volt a *candombe*, akik műveiken keresztül a népi kultúrához kevésbé fogékonyakkal is megismertették. Ahogy Vilaró írta: „a *llamadas* a népnek szóló ünnep, ajándék, amit a feketéktől kaptunk és nem tudom, hogy megérdemeljük-e.”^[97]

Uruguay 2006 óta minden december 3-én megemlékezik a *Candombe*, az Afrouuguayai Kultúra és a Faji Egyenlőség Napjáról. A 18.059-es számú törvény elismeri az afrikai származású uruguayi lakossághoz köthető *candombét*, mint a nemzet egyik építőkövét, és mint hozzájárulást a Köztársaság kulturális identitásához. Három évvel később, 2009-ben az UNESCO felvette az emberiség eszmei kulturális örökségeinek listájára a *candombét*, ami sokak szerint a mai Montevideo legjellegzetesebb városi kulturális megnyilvánulása, amit többek közt az is jól mutat, hogy városszerte sok az olyan bár, ahol a progresszív zenekarok *candombe-jazzt* játszanak.

Daniel Vidart, az egyik legkiemelkedőbb uruguayi antropológus *Tiempo de Carnaval* (A karnevál ideje) című könyvében úgy véli, hogy miközben a karnevál mint olyan a XX. század végére „meghalt és eltemettük”, mert hála a XIX. és XX. századi „jó modor” elterjedésének nem képes már örömet okozni, a hétköznapi szomorúságokat pedig nem képes elfeledtetni még átmenetileg sem, mert nem okoz katarzist és nem jelenti már a „fertőző örültséget”, de a *candombe* valamit mégis visszahoz ebből. Ezzel Vidart a nagybetűs „Másik” karneválra utal, „a feketékére, a viharos és tudatmódosító dobolásra, a *camparsák* színes hadseregére”, amely visszahozza azt a koreográfiát, amit mára már „kívülről és belülről semlegesítettek”. A *candombe* és a hozzáköthető részegség, félmeztelenség, és szertelenség „nehezen, de visszahozza a régvolt karneválok néhány dionüszoszi elemét”.^[98]

- [66] Dornbach Mária, „Afrikai istenek Kubában”, in: *Ezredvég*, 1992/10, <http://goo.gl/DXMo4S> [A letöltés ideje: 2016-07-09.]
- [67] Moro, América, „La macumba y otros cultos afro-brasileños en Montevideo”, in: *[sic]*, 2013/6 (61-65), 62, <http://goo.gl/j0W7YI> [A letöltés ideje: 2016-07-12.]
- [68] Idem.
- [69] Montaña, Oscar D, „Origen del Candombe” http://www.candombe.com.uy/historia_seccion2.html [A letöltés ideje: 2016-07-09.]
- [70] Az eredeti szöveg első versszaka így szól: „Compañelo di candombe / Pita pango e bebe chicha / Ya le sijo que tiengueno / No sé puede sé cativa: / Po léso lo Camundá / Lo Casanche, lo Cabinda / Lo Banguela, lo Monyolo, / Tulo canta, tulo glita”. Acuña de Figueroa, Francisco Esteban, „Canto patriótico de los negros celebrando a la lei de libertad de vientres y la constitucion”, in: *El parnaso oriental*, Montevideo, 1981 [1835], Colección de clásicos uruguayos, Vol. 159, 229-232.
- [71] Goldman, Gustavo, *Lucamba. Herencia africana en el tango*, Montevideo, Ediciones Perro Andaluz, 2008, 14.
- [72] Reid Andrews, George, „Recordando África al inventar Uruguay: Sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865-1930”, in: *Revista de Estudios Sociales* (Colombia), 2007/26, 88.
- [73] Grabivker, Marina, „Los carnavales uruguayos: ¿La vigencia de un metarrelato popular en el siglo XXI?”, in: *Cuadernos Interculturales* (Chile), 2007/9, 98.
- [74] Goldman, op. cit., 14.
- [75] Grabivker, op. cit., 98.
- [76] Reid Andrews (2007), op. cit., 87.
- [77] de María, Isodoro, „El Recinto y los candombes”, in: *Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos*, Montevideo, Colección de clásicos uruguayos, Vol. 23, 277.
- [78] Reid Andrews (2007), op. cit., 89.
- [79] Grabivker, op. cit., 99.
- [80] de María, op. cit., 280.
- [81] Reid Adreus, George, *Negros en la nación blanca: historia de los afro-uruguayos 1830-2010*, Montevideo, Linardi y Risso, 2010, 47.
- [82] *Digesto Nacional*, Montevideo, Establecimiento tipográfico y litográfico de Luciano Nége, 1860, 21.
- [83] de María, op. cit., 279.
- [84] Carámbula, Rubén, *El candombe*, Montevideo, Ediciones Del Sol, 1995, 41-45.
- [85] Idézi: Ayestarán, Lauro, „Introducción a la música afro-uruguaya” (az *El folklore musical uruguayo* című könyvből vett részlet), <http://goo.gl/WixexQ>, 11 [A letöltés ideje: 2016-07-10.]
- [86] Goldman, op. cit., 15-17.
- [87] A spanyol szöveg így szól: De amor y patria / Al santo grito / Late nuestra alma / Con devoción / Y sin rencores / Entre orientales / Juntos cantemos / Viva la Unión! Goldman, op. cit., 209.
- [88] Barrán, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, tomo II, Montevideo, Banda Oriental, 1993, 222-239.
- [89] A témáról bővebben lásd: Frigerio, Alejandro, „El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada”, in: *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 1993/8, 50-60, <http://goo.gl/U70DSI> [A letöltés ideje: 2016-07-13.]
- [90] Reid Adreus (2007), op. cit., 91-98.

[91] Ayestarán, op. cit., 5-6.

[92] Picún, Olga, „Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguay”, in: *Cahiers d'Etudes des Cultures Ibériques et Latino-américaines* (Montpellier), 2016, <http://goo.gl/kh0ncG> [A letöltés ideje: 2016-07-12.]

[93] Carámbula, op. cit., 102.

[94] Grabivker, op. cit., 99-10.

[95] Picún, Olga, „El candombe y la música popular uruguaya”, in: *Perspectiva Interdisciplinar de Música*, 2006/01, 74.

[96] Carámbula, op. cit., 169-170.

[97] Páez Vilaró Carlos, *Las llamadas*, <http://carlospaezvilario.com.uy/nuevo/las-llamadas/>

[A letöltés ideje: 2016-07-01.]

[98] Vidart, Daniel, *Tiempo de Carnaval*, Montevideo, Ediciones B, 2014, 142.