

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO
Mario de Souza Maia

O SOPAPO E O CABOBU

ETNOGRAFIA DE UMA TRADIÇÃO PERCUSSIVA NO EXTREMO SUL DO BRASIL

Porto Alegre, agosto de 2008

MARIO DE SOUZA MAIA

O SOPAPO E O CABOBU

ETNOGRAFIA DE UMA TRADIÇÃO PERCUSSIVA NO EXTREMO SUL DO BRASIL

Tese apresentada para a obtenção do título de
Doutor em Música junto ao
Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
na área de concentração em Etnomusicologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre, agosto de 2008

Mario de Souza Maia

O SOPAPO E O CABOBU

ETNOGRAFIA DE UMA TRADIÇÃO PERCUSSIVA NO EXTREMO SUL DO BRASIL

Tese apresentada para a obtenção do título de
Doutor em Música junto ao
Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
na área de concentração em Etnomusicologia.

Banca Examinadora:

Doutor Werner Ewald
Faculdades EST

Doutor Ruben George Oliven
Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Doutora Jusamara Souza
Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO:

Esta pesquisa aborda, pelo método etnográfico, o Sopapo, um gênero de tambor de grandes dimensões existente nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, sua sonoridade e presença nos universos do carnaval e música popular. Este instrumento, produto da reconstrução diaspórica dos escravos trabalhadores nas Charqueadas em Pelotas, no século XIX, foi amplamente usado a partir da década de 1950 em escolas de samba nestas três cidades. Com a realização do festival de música chamado CABOBU, ocorrido em Pelotas no ano 2000, foi apresentado o ritmo cabobu, num processo de (re)invenção de uma tradição percussiva. Assim, artistas e grupos musicais do universo da música popular e da dança afro se apropriaram do instrumento, ressemantizando sua sonoridade e conferindo status diferenciado ao Sopapo, como elemento identitário e ideológico. Utilizando as categorias e falas dos colaboradores, esta pesquisa apresenta uma etnografia da cultura musical destes universos – o carnaval, a música popular e a dança afro, observando os repertórios, os instrumentistas e suas performances, tendo como fio condutor o Sopapo.

ABSTRACT:

This research intends to approach, using an ethnographic method, the Sopapo, a kind of drum with big dimensions used in the cities of Rio Grande, Pelotas and Porto Alegre, its sonority and presence in the carnival, afro dance, and popular music universes. This instrument, a product of the diasporic reconstruction of the slave workers in the Charqueadas in Pelotas, in the XIX century, has been largely used since the 1950s in samba academies in the cities mentioned previously. When a music festival called CABOBU took place in Pelotas in 2000, the rhythm cabobu was introduced, in a process of (re)invention of a percussive tradition. In this way, artists and music groups of the universes of popular music and afro dance assumed the instrument, giving a new meaning to its sonority and giving the Sopapo a new status, as an element of identity and ideology. Using the folk evaluation and discourse of the collaborators, this research intends to present an ethnography of the musical culture of these universes – carnival, popular music and afro dance -, observing the repertoires, the players and their performances, with the Sopapo as a reference.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Diáspora africana. Percussão. Tambores. Dança afro. Carnaval. Música Popular. Rio Grande do Sul.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.

Figura 1 – Mapa com as rotas do Atlântico Negro. Desenho de Carolina M. Marchese, 2008	61
Figura 2 – A Pelota. Aquarela de H. J. Wendroth	62
Figura 3 - Passo dos Negros, Pelotas. Pintura de J. B. Debret	63
Figura 4 – Dança de Negros. Aquarela de H. J. Wendroth	64
Figura 5 - Tambú de Rio Claro. Foto de R. Copriva Jr.	64
Figura 6 - Giba Giba autografando a letra de CABOBU. Foto de Mario Maia, 2004 ...	75
Figura 7 – Diagrama - Percursos do Sopapo	76
Figura 8 - Mestre Baptista – Foto de Mario Maia, 2004	80
Figura 9 - Sopapos. Foto de Luis Fernando Recuero, 2004	88
Figura 10a, 10b, 10c e 10d - Esquema construtivo de um Sopapo. Desenhos de Rogério Gutierrez	89
Figura 11 – Pele de cavalo. Foto de Mario Maia, 2006	91
Figura 12 – Diagrama - ‘Seqüência de cruz’ do empaxamento	92
Figura 13 – Detalhe do couro empaxado. Foto de Lauro Maia, 2006	92
Figura 14 – Parafusos de tensão. Foto de Mario Maia, 2006	93
Figura 15 – Fechamento do Sopapo. Foto de Mario Maia, 2006	93
Figura 16 – Detalhe da gravata. Foto de Mario Maia, 2006	93
Figura 17 – Detalhe do aro interno. Foto de Mario Maia, 2006	94
Figura 18 – Desfile dos blocos burlescos. Foto de Mario Maia, 2006	131
Figura 19 – Desfile dos blocos burlescos. Foto de Mario Maia, 2006	131
Figura 20 – Bloco Burlesco Bafo da Onça. Foto de Mario Maia, 2006	132
Figura 21 – Foliões fantasiados de mulheres. Foto de Moizés Vasconcellos, 2006	132
Figura 22 – Bloco Burlesco Bruxa da Várzea. Foto de Mario Maia, 2006	132
Figura 23 - Passarela oficial do carnaval de Pelotas. Foto de Erich Macias, 2004	133
Figura 24 – Homem fantasiado de mulher. Foto de Fatima Maia, 2006	133
Figura 25 – Croqui da passarela do carnaval de 2006. Desenho de Carolina M. Marchese, 2008	134
Figura 26 – Sopapeiro. Foto de Mario Maia, 2008	136
Figura 27 - Sopapeiro. Foto de Mario Maia, 2008	137
Figura 28 - O povo atrás da “Bruxa”. Foto Mario Maia, 2008	138
Figura 29 – Desfile do grupo principal. Foto de Moizés Vasconcellos, 2006	142

Figura 30 – Carro abre alas da Acadêmicos da Saúde. Foto de Erich Macias, 2004	145
Figuras 31a e 31 b – Percutindo Sopapo. Fotos de Moizés Vasconcellos, 2005	146
Figura 32 – Naípe das cuícas. Foto de Erich Macias, 2004	146
Figura 33 – Vista geral da bateria. Foto de Erich Macias, 2004	146
Figura 34 – Sopapeiro ‘Xavante’. Foto de Moizés Vasconcellos, 2005	147
Figura 35 – Carro abre alas da Telles. Foto de Erich Macias, 2004	148
Figuras 36a, 36b, 36c e 36d – Comissão de frente da Telles. Foto de Erich Macias, 2004	149
Figura 37 – Mestre Baptista. Foto de Erich Macias, 2004	150
Figura 38 – Auxiliar do Mestre Baptista. Foto de Erich Macias, 2004	150
Figura 39 – Geral da bateria. Foto de Erich Macias, 2004	150
Figura 40 – Mestre Sala e Porta Bandeira da Academia do Samba. Foto de Erich Macias, 2004	153
Figura 41 – Os instrumentos de Mestre Baptista. Foto de Mario Maia, 2004	159
Figura 42 – Mulheres tocando ‘ferrinhos’. Foto de Erich Macias, 2004	160
Figura 43 – Quadra de ensaio da Escola de Samba General Telles. Foto de Mario Maia, 2006	165
Figura 44 – Sala da bateria. Foto de Mario Maia, 2006	166
Figura 45 – Sala da diretoria e copa. Foto de Mario Maia, 2006	166
Figura 46 – Ensaio da bateria. Foto de Fernando Zago, 2006	167
Figura 47 – Placa que homenageia importantes percussionistas da escola. Foto Mario Maia, 2008	167
Figura 48 – Sala de instrumentos. Foto Mario Maia, 2008	167
Figura 49 – Sala de instrumentos. Foto Mario Maia, 2008	168
Figura 50 – Com Jorge. Foto de Fernando Zago, 2006	179
Figura 51 – Pai e filho. Foto de Fernando Zago, 2006	184
Figura 52 – Treme-terra. Foto de Mario Maia, 2006	185
Figura 53 – O compensado. Foto de Mario Maia, 2006	188
Figura 54 – O desenho. Foto de Mario Maia, 2006	188
Figura 55 – O corte. Foto de Mario Maia, 2006	188
Figura 56 – Detalhe do bico. Foto de Mario Maia, 2006	189
Figura 57 – Cristiano com Sopapo. Foto de Fernando Zago, 2006	189
Figura 58 – Em casa, antes do desfile. Foto de Mario Maia, 2006	190

Figura 59 – Detalhe dos reforços. Foto de Mario Maia, 2006	191
Figura 60 – Detalhe do aro inferior. Foto de Mario Maia, 2006	191
Figura 61 – Banho de sol. Foto de Mario Maia, 2006	199
Figura 62 – Com o Mestre Zé Armando e Cristiano. Foto de Fatima Maia, 2006	204
Figura 63 – Desfilando. Foto de Moizés Vasconcellos, 2006	204
Figura 64 – A bateria entrando na passarela. Foto de Fatima Maia, 2006	205
Figura 65 – Felicidade. Foto de Fatima Maia, 2006	205
Figura 66 – Diagrama – Ciclos do carnaval	209
Figura 67 – Mapa de Pelotas. Desenho de Carolina M. Marchese	211
Figura 68 - Zé Evandro. Foto: material de divulgação do grupo, 2007	215
Figura 69 - Trio de Sopapos. Foto: material de divulgação do grupo, 2007.....	215
Figura 70 - Serrote Preto. Foto: material de divulgação do grupo, 2007.....	216
Figura 71 - O Serrote Preto com Zé Evandro a frente, com o Sopapo. Foto: material de divulgação do grupo, 2007.....	217
Figura 72 - O Serrote Preto no palco. Foto: material de divulgação do grupo, 2007	222
Figura 73 - Grupo de percussionistas do Odara, na festa de batismo. Foto de Luisa Kurtz, 18/11/2005.....	231
Figuras 74 e 75 - Ensaio do Odara. Foto de Mario Maia, 2007.....	240
Figura 76 - Dilermando, Felipe e Laerte no ensaio. Foto de Mario Maia, 2007.....	242
Figura 77 - Felipe observa Dilermando. Foto de Mario Maia, 2007.....	242
Figura 78 - Ensaio. Foto de Mario Maia, 2007.....	242
Figura 79 - Dilermando no atabaque. Foto de Mario Maia, 2007.	243
Figura 80 - Laerte. Foto de Mario Maia, 2007.	243
Figura 81 - Felipe. Foto de Mario Maia, 2007.....	244
Figura 82 - Laerte e Felipe. Foto de Mario Maia, 2007	248

SUMÁRIO

Apresentação	10
PARTE I	
As trajetórias	
1. De Hornbostel & Sachs ao pós-colonialismo	17
1.1 Os antecedentes	17
1.2 O objeto e o campo	31
1.3 Referenciais	35
1.4 O método	39
1.5 Sobre identidades	41
1.6 Memória e signo	46
1.7 (re)inventado a tradição	50
1.8 A hipótese	53
1.9 Engajamento	54
2. A diáspora – as viagens dos tambores	55
2.1 Na versão historiográfica	55
2.2 Na versão etnográfica	63
2.3 Na interpretação do pesquisador	67
3. Os agentes	73
3.1 Reconstruindo a cultura material: o tambor	73
3.2 Construindo uma identidade: a invisibilidade e o escamoteamento do negro na identidade gaúcha	91
4. O CABOBU e o cabobu e Giba Giba	101
4.1 o evento – tentando ser visível	102
4.2 o ritmo – (re)inventando a tradição	111
PARTE II	
... e o Sopapo entra na roda - a circulação	
5. No carnaval de Pelotas	123
5.1 Vendo e ouvindo Sopapos	125
5.2 Tocando Sopapo	159
6. A migração	207
6.1 A apropriação do Sopapo na música popular gaúcha	210

6.2 Pra tudo ficar Odara	220
7. Coda	256
8. Referências	264
9. Apêndice	273

AGRADECIMENTOS

A meus colegas do Departamento de Artes e Comunicação, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Pelotas, pela liberação para que eu pudesse realizar meu curso de doutorado.

Ao CNPQ, duplamente: primeiro, por ter me concedido bolsa durante todo o período do curso e segundo, pela valiosa oportunidade que me proporcionou através da bolsa sanduíche na University of Illinois at Urbana-Champaign, nos Estados Unidos.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aos colegas dos cursos de pós-graduação em Música e Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da University of Illinois at Urbana-Champaign, com quem tive o prazer de conviver e com quem muito aprendi.

Às professoras Cornélia Eckert e Ana Luíza Rocha, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Univesidade Federal do Rio Grande do Sul.

À professora Donna Buchanan e à Nancy Bode, da School of Music da University of Illinois at Urbana-Champaign.

Aos amigos Rogério Gutierrez, Claudio Carioca Nunes e Cristiano Nunes, pelas parcerias nas oficinas, e à Estér Gutierrez, pelas consultorias históricas.

Aos fotógrafos Luiz Fernando Zago, Moizés Vasconcellos e Erich Macias.

A Luis Fernando Recuero, Beatriz Kanaan e Júlia Kanaan Recuero, pelo grande apoio afetivo e logístico em Porto Alegre.

A Glauco e Raquel, Marco e Aninha, Leonardo e Roberta, Agnaldo e Ivanete, Leigh, Gene e Carlos, Christine Erdman e família, também por variados apoios durante o período do doutorado sanduíche.

A Giba-Giba, Mestre Baptista, D. Maria e Zé, pela generosidade de terem me revelado o mundo do Sopapo.

Aos componentes da Escola de Samba General Telles, em especial à bateria, representados pelo Zé Armando e pelo saudoso presidente Nezinho. Uma experiência inesquecível!

Às meninas e meninos do Odara, representados nas falas de Dilermando, Maritza, Raquel, Priscila Couto e Priscila Ferreira.

Ao Serrote Preto, em especial Zé Evandro.

Agradecimentos muito especiais a Luciana, Marília, Simone, Monica, Maria Andreia, Carla Indira, Janaína, Ivan, Paulo Murilo, Paulo Müller, Leonardo e Reginaldo. Que grupo!

Ao professor Thomas Turino, pela orientação oferecida durante o estágio na University of Illinois at Urbana-Champaign.

Devo agradecer muito especialmente à professora Elizabeth Lucas, pela formação e acompanhamento preciso, dedicado durante todo o tempo desta pesquisa.

Pelo suporte geral que me oferecem minha mãe Gilda e meus irmãos Manoel e Fernando. Sem palavras.

À Carolina Marchese, pelos mapas, plantas etc.

Ao Matheus Castro, pelo apoio geral.

À Ana, pela correção do texto, e ao Lauro, pelo apoio logístico e informático, e muitíssimo mais do que isso. Vocês sabem.

À Fatima, este espaço é pequeno para agradecer. Nossa cumplicidade e amor é imensurável.

Ah, os negros... Satolep chegou a ter mais negros que brancos entre seus habitantes. Evidentemente que escravos e, posteriormente, filhos da escravidão. Morreram para enriquecer materialmente uma sociedade à qual deixaram de herança seu patrimônio espiritual e cultural. Que triste foi a escravidão, mas que tristes são os lugares onde não há negros. A presença negra aqui, que sempre me remete a Havana, faz Satolep a mais brasileira das cidades deste sul branco. Andando por aí o senhor vai entender o que quero dizer. Às vezes, abrir a janela da frente já será o bastante. O carnaval, por exemplo, o melhor que conheço, acontece na sua porta, nesta rua estreita onde o som dos tambores reverbera de forma magnífica.

(fala do personagem Cubano)
Vitor Ramil (2008)- Satolep.

Na fala do personagem Cubano, está contida parte do imaginário que habita não só a mente dos fictícios moradores da mítica Satolep, mas também a dos que vivem na cidade de Pelotas, no mundo real. Provavelmente não está na mente de todos os moradores de hoje, mas certamente se encontra entre aqueles que de uma maneira ou de outra conhecem o passado da cidade. A mão-de-obra negra escrava que enriqueceu os barões do charque pelotense no século XIX é a mesma que, apesar da opressão, se sobrepôs culturalmente ao jugo e deixou como herança uma expressão cultural que durante décadas foi uma das referências da cidade – o carnaval. Quando eu era criança cansei de ouvir que Pelotas tinha o terceiro melhor carnaval do Brasil, só perdendo para o do Rio de Janeiro e o de Recife. Várias gerações cresceram ouvindo esta afirmativa, cheias de orgulho. No meu entendimento infantil, na década de 1960, apesar de assistir ao vivo e ouvir o som de um tambor enorme que participava dos desfiles, não podia me passar à cabeça que aquele tambor fosse o responsável pelo caráter distintivo do samba que era feito na cidade. E que nome estranho que ele tinha! Sopapo. Para mim e para todos, sopapo era algo que ninguém desejava – um tapa. Esse era o único significado para sopapo. Mas não foi difícil entender o porquê do nome, pois era ‘tapeando’ que se tocava o instrumento. E a rua estreita a que o Cubano se refere é a Rua Quinze de Novembro, o lugar onde eu conheci o carnaval. E também o Sopapo, o tambor.

Longe da minha infância, por caminhos e razões que nem eu sei explicar, este imaginário se transformou em objeto de estudo para compor minha tese de doutorado.

O Sopapo, um gênero de tambor de grandes dimensões conhecido hoje nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, é cercado por incertezas quanto às suas origens e circulação. Produto da reconstrução diaspórica, atribuído aos escravos trabalhadores nas Charqueadas em

Pelotas e Rio Grande, no século XIX, o instrumento foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nestas cidades, conferindo particularidades ao samba executado pelas baterias destas escolas. Na voz de alguns personagens desta história, a “batida”, a “pegada” que o Sopapo proporcionava, davam ao samba local uma característica diferente da atual. As transformações ocorridas no carnaval em todo o país, principalmente movidas a partir da espetacularização do evento no Rio de Janeiro, promoveram a substituição quase total do Sopapo pelo surdo, nas escolas de Rio Grande e Pelotas, assim como nas de Porto Alegre. Conseqüentemente, o samba também mudou. Mas o tempo também promoveu uma migração do instrumento para outros contextos. Artistas e grupos musicais se apropriaram do instrumento no final da década de 1990, ressemantizando sua sonoridade e conferindo status diferenciado ao Sopapo, como elemento identitário e ideológico.

O Projeto CABOBU¹, idealizado pelo músico pelotense Giba-Giba e realizado em Pelotas nos anos de 2000 e 2001, serviu como agente do ressurgimento do Sopapo, bem como da migração de contexto – do carnaval para a música popular e dança afro. Através de uma oficina de construção do instrumento oferecida pelo Projeto CABOBU ao público em geral e dirigida por Mestre Batista, um dos construtores do instrumento, foram construídos quarenta Sopapos que foram doados a escolas de samba de Pelotas, grupos de dança afro e músicos de diversas partes do estado e país, entre eles o Odara, Serrote Preto, Naná Vasconcelos e Djalma Corrêa. O projeto culminou com a formação de uma bateria composta exclusivamente por Sopapos e um festival de três dias com palestras sobre a cultura musical afro-brasileira e shows nos quais o Sopapo estava sempre presente, uma grande festa dos tambores.

¹ CABOBU é uma sigla criada por Giba-Giba para denominar o seu projeto. Sua intenção foi homenagear aqueles que, para ele, foram os principais tocadores de Sopapo e com os quais conviveu em sua infância. Da junção da primeira sílaba dos apelidos de cada um - CAcaio, BOto e BUxa, se originou a sigla. Também é usada como uma palavra, pelo mesmo Giba-Giba, para denominar o ritmo recriado para ser executado pelos Sopapos, como elemento simbólico da identidade afro-sul-riograndense (Assunção e Maestri, 1998, p. 57). Nesta pesquisa adotarei a forma CABOBU (em maiúsculas) para me referir ao projeto e cabobu (em minúsculas), para me referir ao ritmo.

Deste modo, o Sopapo e o Projeto CABOBU, a música dos tambores, os aspectos relacionais entre a rede de agentes sociais envolvidos não só no evento, mas também nos desdobramentos que ocorreram, dentro dos seus diversos fazeres, constituem-se no tema desta pesquisa, sob uma perspectiva centrada na representação de uma identidade simbólica conferida pelo instrumento a estes agentes sociais.

Para tratar deste tema, estruturei a tese em duas grandes partes, a saber: parte I – “As trajetórias” - em que exponho minha trajetória pessoal e como me coloquei no campo de estudo, as trajetórias dos agentes que operam a reconstrução da cultura material contemporânea, neste caso o tambor e seus processos nativos de concepção e feitura, passando pelo que denominei de “as viagens dos tambores”, nas quais a diáspora sobre o Atlântico Negro e a ocupação do meridião brasileiro são abordadas junto com os agentes que historicamente acompanharam a viagem do Sopapo. Compõem ainda, esta parte, um análise de como foi construída a identidade gaúcha e de como a cultura negra foi escamoteada e mantida na invisibilidade neste processo identitário. E é justamente a partir desta invisibilidade que entram em cena o CABOBU e Giba-Giba propondo um evento e um ritmo que proporcionasse visibilidade para a cultura afro-descendente gaúcha, tendo como referência a (re)invenção do ritmo do cabobu, baseado nos antigos carnavais de Pelotas.

Metodologicamente, nesta parte me utilizei principalmente de revisão bibliográfica, aliada ao acompanhamento etnográfico de alguns dos agentes com os quais travei relações durante o trabalho de campo.

Na parte II – “... e o Sopapo entra na roda - a circulação” – trato dos contextos nos quais o Sopapo foi observado. Foram três os ambientes dos quais me aproximei: o carnaval, a música popular e a dança afro. O contexto do carnaval foi abordado a partir de duas experiências distintas nas quais passei da condição passiva de ouvinte e observador das baterias de escolas de samba de Pelotas em 2004 e 2005, à de ritmista em uma bateria,

tocando Sopapo, nos anos de 2006, 2007 e 2008. Por fim, procurei demonstrar como o processo de migração do contexto carnavalesco para a música popular e a dança afro tem garantido a sobrevivência do instrumento, a partir da ressemantização sonora e ressignificação simbólica conferida nos novos contextos.

Novamente, nesta segunda parte, a etnografia foi o método principal, da imersão total e ativa como foi o caso da bateria, ao acompanhamento e observação do Serrote Preto e do Odara.

Para realizar o trabalho de pesquisa, foi preciso estabelecer métodos apropriados ao objeto. A preparação feita na disciplina de Metodologia e Técnicas Antropológicas, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS, na UFRGS, logo no início do curso, indicou como referencial principal o método etnográfico. Delimitado o campo, a entrada no mesmo se deu através de meu primeiro contato com Mestre Baptista. As oficinas para a construção de Sopapos do CABOBU, realizadas alguns anos antes, se converteram, sem que houvesse sido planejado, em ponto de partida. Procurei por Mestre Baptista e junto com ele iniciei a formação de uma rede de colaboradores. O segundo nó desta rede foi o músico Giba-Giba, que por sua vez, acrescentou outros participantes. As observações do carnaval de Pelotas, nos primeiros anos da pesquisa, me levaram a abordar percussionistas tocadores de Sopapo e mestres de baterias das escolas de samba e blocos. A partir destes primeiros participantes da rede, outros foram se agregando, até o momento crucial, de determinar que este processo de constituição da rede estivesse pronto. Como em qualquer pesquisa, com tempo estabelecido para ser realizada, este momento é sempre de insegurança, pois sabemos que outros colaboradores irão surgir até o final da pesquisa e não serão considerados, da mesma forma que também foi preciso definir quais aqueles já contatados que permaneceriam como colaboradores. O descarte de colaboradores é uma tarefa por vezes dolorosa. Assim, em alguns momentos do texto, faço referência a colaboradores que não estão nos estudos de caso selecionados. Esta é a situação de colaboradores como Arno Neufeuld, construtor de instrumentos com o qual realizei alguns

encontros e que apenas aparece esporadicamente no decorrer do texto. Também tive oportunidade de encontrar informalmente outros músicos percussionistas em grupos de música popular e/ou de dança, em Porto Alegre, que também não estão no foco principal. Entretanto, é importante salientar que de uma forma ou de outra, todos fazem parte do resultado final desta pesquisa.

A pesquisa foi realizada a partir da inserção nos ambientes referidos anteriormente. Primeiramente, através da experiência prática de trabalho junto aos dois construtores de Sopapo, no período que antecede o carnaval, quando se dá a construção, reparo e apronto dos instrumentos para os desfiles. Além do acompanhamento de um caderno de anotações, foi feito registro visual, gráfico e/ou fotográfico, de modo a permitir a abordagem organológica posterior. Acompanhei Mestre Baptista desde 1999, no trabalho da oficina, no desfile na passarela, até se converter em Griô, em 2007. Em 2004 e 2005, realizei visitas à oficina de Dão².

Foram realizadas algumas incursões a campo na cidade de Rio Grande, a fim de buscar a colaboração João Jorge de Quadros, conhecido por Sardinha, para identificar possíveis usos e construtores de Sopapo naquela cidade. O fato de Sardinha ter criado a primeira escola de samba no Rio Grande do Sul, em Rio Grande, o fez personagem obrigatório. Realizei dois encontros com Sardinha, devidamente registrados em vídeo e fotos, que ofereceram a informação de que ele, junto com a Escola de Samba General Vitorino (a primeira) é que teriam introduzido o Sopapo no carnaval pelotense.

Realizei a observação dos carnavais de 2003, 2004, 2005, 2006, 2007 e 2008 em Pelotas, colhendo depoimentos e memórias pessoais relacionadas ao carnaval. Os documentos produzidos compõem um banco de imagens fotográficas, videográficas e gravações de áudio realizadas ao vivo, em campo. O desfile carnavalesco apresenta a peculiaridade de ser, ele próprio, uma performance. Ao mesmo tempo, contém outras performances, realizadas pelas

² Dão é marceneiro e também constrói Sopapos, eventualmente.

diversas alas de uma escola ou bloco burlesco³. Entre estas alas, a bateria representa, então, uma performance dentro da performance maior, a da escola inteira, o que justifica o recorte na gravação. A atenção é sobre a sonoridade da bateria e, num segundo recorte, na possibilidade de captar o Sopapo em primeiro plano. Além deste acompanhamento, nos anos de 2006, 2007 e 2008 me engajei na bateria de Escola de Samba General Telles, em Pelotas, como instrumentista, tocando Sopapo e participando de todo o período de preparação e ensaios da bateria, culminando nos desfiles oficiais.

Quanto ao outro universo de pesquisa - os músicos ligados à música popular e o grupo de dança afro - no qual o instrumento ganha novas significações e usos, foi feita uma abordagem a partir de vivências breves, em acompanhamentos de ensaios, conversas/entrevistas e shows.

A associação destes métodos e técnicas permitiu a elaboração de uma etnografia que revela como se deu este processo de reelaboração cultural musical da diáspora negra no extremo sul do Brasil e da conseqüente construção de uma tradição percussiva, participante da identidade afro-sul-rio-grandense.

Assim, uma série de questões conduziram a pesquisa, tais como: que ritmo é esse, como é o toque do Sopapo? Existe uma identificação das comunidades afro-sul-rio-grandenses, ou pelo menos em Pelotas, com este ritmo? É conferido a este instrumento um aspecto identitário? Que contextos e agentes sociais são os protagonistas deste processo e o que dizem as narrativas desses agentes? Exerceu o projeto CABOBU um papel de mediador neste processo? Estas questões, inter-relacionadas, constituem o objeto desta pesquisa. A forma como se deu a construção do objeto etnomusicológico está exposta no primeiro capítulo.

³ Os burlescos são uma característica do carnaval pelotense. São grupos que variam de 80 a 800 componentes, formados pelas comunidades de bairro ou zona da cidade, que desfilam satirizando tudo e todos. Apresentam carros alegóricos montados praticamente sem nenhum recurso financeiro, mas com muita criatividade, o que se observa também nas muitas fantasias. Entre estas, a antiga tradição dos homens saírem vestidos de mulheres, com produções de figurino que vão do mais chique ao mais chulo, tudo muito democraticamente. Possuem nomes como “Bruxa da Várzea”, “Tesoura da Tiradentes”, “Girafas da Cerquinha”, “Bafo da Onça”, entre tantos outros.

Devo destacar ainda o impacto positivo sobre o período de formação, com conseqüências diretas na pesquisa, causado pela experiência acadêmica proporcionada pela bolsa sanduíche do CNPq, nos Estados Unidos, sob a orientação do Professor Doutor Thomas Turino, na Escola de Música da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, entre julho de 2006 e fevereiro de 2007.

O Sopapo, que foi reinterpretado não só no seu aspecto físico e material, mas também ressemantizado, musicalmente, na escola de samba e, mais contemporaneamente, em grupos de música popular e dança afro, é o que vai, literalmente, oferecer o ritmo à pesquisa que apresento aqui.

Ao texto.



PARTE I

As trajetórias

1.1 Os antecedentes

Vindo de uma formação musicológica tradicional, incorporar novos paradigmas foi uma imposição para alcançar a etnomusicologia, fundamental para construir um objeto de pesquisa verdadeiramente etnomusicológico. Minha idéia inicial era uma abordagem organológica tradicional, ao modo dos pioneiros no início do século XX, como Hornbostel e Sachs. Bastava classificar o tambor, analisar sua morfologia, construção, usos e funções... Entretanto, para uma abordagem etnomusicológica, estas questões não bastam. Compreender as diferenças básicas entre a musicologia e a etnomusicologia foi o início. E entre estas diferenças, talvez as mais básicas sejam a importância que o contexto representa para a etnomusicologia, e a ‘presença’ humana, isto é, a necessidade de se atentar aos agentes do fazer musical. A aprendizagem dos métodos etnomusicológicos me levou a entrar de corpo e alma, com a razão e a emoção, em uma nova situação acadêmica e profissional. O fato musical em si, isolado, passou a ser insuficiente para mim. É certo que sempre tive interesse além do fato puramente musical, porém, diversos fatores, especialmente aqueles de ordem profissional, me mantiveram dentro dos limites musicológicos. Rapidamente precisei conhecer o campo novo em que eu estava entrando. Treinamento nos métodos de pesquisa antropológicos, extensa revisão bibliográfica e artigos especializados me colocaram em uma nova condição. ‘Descobri’ a etnografia musical. Que descoberta! Pareceu-me óbvio, eu sempre pensei nestes termos, tenho o ‘espírito’ do etnógrafo. Mas assim como somente o fato musical isolado não é suficiente, ter o ‘espírito’, se achar etnógrafo, também não basta. Seria muito simples, tudo dentro do senso comum. É neste processo de transformação que se revela

a importância e o papel da formalidade da ‘orientação acadêmica’. E graças a esta orientação é que me pus em marcha. Dos primeiros ensaios etnomusicológicos com J. Kunst, no início da década de 1950, aos últimos lançamentos de etnografias musicais e teorias, passando por discussões virtuais em listas de associações na internet, pude compreender a formação deste campo de estudo, ao mesmo tempo em que fui me identificando com certas idéias as quais julguei pertinentes para alicerçar meus pensamentos, fundamentar minha tese.

Desta maneira, aos poucos a idéia de uma pesquisa organológica tradicional foi sendo desconstruída, para se reconstruir em um objeto etnomusicológico. Compreendi a obviedade, ou seja, um instrumento musical, qualquer que seja, só tem sentido quando observado através do contexto em que está inserido, de seus agentes, das ocasiões em que é usado, dos possíveis e diferentes significados que evoca, da memória social e do imaginário que elabora esses significados. E o olhar para o contexto induziu a questionamentos variados que, junto com as informações vindas da revisão bibliográfica, definiram a formulação de hipóteses.

As pesquisas com interesse nos instrumentos musicais foram, inicialmente, restritas a coleta e constituição de coleções em instituições européias e norte americanas, com as respectivas descrições físicas e taxonômicas, a partir de modelo de análise criado por Erich Moritz von Hornbostel e Curt Sachs.¹ Estas pesquisas estavam atreladas aos pressupostos da musicologia européia do final do século XIX e início do século XX.

A necessidade de novas concepções levou diversos autores a apresentarem, no decorrer do século XX, novas propostas, ampliando a de Hornbostel e Sachs. Somente a partir da década de 1970 é que surgem as primeiras pesquisas etnomusicológicas com abordagens que consideram as concepções e pontos de vista êmicos para tratamento da informação relativa aos instrumentos musicais e seus respectivos contextos. Questões como os processos de construção dos instrumentos juntamente com os construtores, os tocadores e suas técnicas

¹ O método de Hornbostel e Sachs foi desenvolvido a partir de um modelo criado por Victor Mahillon (séc. XIX), publicado pela primeira vez no *Zeitschrift für Musik* em 1914. Posteriormente foi revisado, traduzido para o inglês e publicado em 1961 no *Galpin Society Journal*.

de execução, ritmos, eventos sociais e/ou religiosos/ritualísticos nos quais são usados passaram a ser, entre outros aspectos, o novo foco. O lugar dos instrumentos em sociedades determinadas, com suas representações simbólicas e concepções gerais, ganharam posições de interesse no mesmo nível de outras questões do fazer musical. Os instrumentos passam de meros produtores de som para elementos da cultura material das sociedades que os produzem.²

Assim, partir da década de 1970, a pesquisa etnomusicológica dedicada à organologia procurou não só ampliar as propostas anteriores, mas estabelecer novos paradigmas na abordagem dos instrumentos musicais,³ desviando dos trabalhos de orientação essencialmente musicológica que, como tal, nos ofereciam concepções e classificações a partir do ponto de vista cientificista do pesquisador, raramente contemplando o ponto de vista êmico. Uma pesquisa de natureza etnomusicológica não se concebe hoje sem apresentar esta perspectiva, a de dar voz ao nativo colaborador, privilegiando e respeitando as suas concepções não só a respeito dos instrumentos musicais, mas também sobre o próprio fenômeno musical. Ao me propor a pesquisar sobre o Sopapo, busquei estas informações de maneira a compreender as razões e a necessidade de dar voz aos nativos ao invés de utilizar as classificações européias tradicionais.

² Hugo ZEMP (1971) foi, provavelmente, um dos primeiros etnomusicólogos a realizar este tipo de abordagem, considerando as concepções nativas do povo Dan, nas montanhas ocidentais da Costa do Marfim. No Brasil, Rafael de Menezes BASTOS (1978) foi o pioneiro a abordar os sistemas/formas de classificação dos instrumentos indígenas dos Kamayurás, relacionando às concepções sonoras êmicas, numa proposta bastante original e específica.

³ Entre a(o)s pesquisadora(e)s de hoje que se dedicam a organologia, Anthony Seeger (1987) reconhece a insuficiência dos métodos e sistemas tradicionais de classificação dos instrumentos, levantando diversos questionamentos. Em estudo sobre instrumentos musicais indígenas diz: "... os sistemas de classificação até agora desenvolvidos não podem responder às questões sobre o papel dos instrumentos musicais nas sociedades indígenas. Ou seja, quem faz, quem toca, quando, onde, como e por que" (p.175). Sugere ainda que "dados complementares devem ser recolhidos e sistematizados para melhor servir a antropologia de hoje com uma tecnologia ainda por vir" (p.173). Elizabeth Travassos (1987) apresenta os instrumentos musicais indígenas em um glossário, no qual mescla expressões que misturam classificações tradicionais com observações complementares, como sugere Seeger. Ainda sobre instrumentos indígenas no Brasil, Acácio T. Piedade (1999), escreveu sobre os instrumentos do Jurupari, no noroeste amazônico, também utilizando categorias nativas, afastando-se dos sistemas tradicionais de classificação. Margareth Kartomi (1990; 2001) publicou estudos nos quais atualiza as propostas anteriores e acrescenta um universo ainda inédito, com especial atenção aos anos 1990, chamando a atenção para a necessidade de um outro olhar sobre os instrumentos musicais nas diversas culturas e sociedades, de maneira que se traga termos e concepções êmicas, desprezando preconceitos ocidentais para compreender categorias nativas.

Pelo fato de o Sopapo ser um elemento da cultura material da diáspora africana, autores que se dedicaram à pesquisa de instrumentos musicais africanos na África e na diáspora foram meu ponto de partida de revisão sobre o estatuto desses trabalhos para a etnomusicologia atual.⁴

Entretanto, em minha hipótese de pesquisa, busquei, entre outras questões, averiguar o potencial do Sopapo enquanto objeto simbólico da cultura material musical, atuando no estabelecimento de uma identidade afro-sul-rio-grandense. Procurei então por pesquisas que abordassem processos nos quais elementos da cultura material musical – especialmente instrumentos musicais e/ou ritmos - tivessem atuado de alguma maneira como objetos simbólicos na reconstrução identitária tanto de países como de grupos ou sociedades locais. Como observa Sansone (2003, p.250) “... o estudo da interligação das identidades étnicas em pequena escala com as grandes redes étnicas – das versões da identidade negra com os modelos criados pela globalização das identidades negras – tem sido crucial para revelar as variedades locais”.

Com essas características, encontrei na etnomusicologia estadunidense diversos autores que dedicaram suas pesquisas a etnografar culturas musicais africanas nos seus respectivos países ou na diáspora. Tanto na África⁵ como na América Latina⁶, ocorreram

⁴ José Redinha (1984) e Margot Dias (1986) escreveram, respectivamente, sobre os instrumentos musicais em Angola e Moçambique, tentando uma aproximação com a cultura musical e organológica desses países. Apesar de avançarem na direção de atentar aos contextos, comportamentos e simbolismos, ainda se encontram muito presos a concepções taxonômicas e uso das categorias européias tradicionais para a classificação. Vitória Rodriguez (2002), em estudo sobre os tambores *batá*, de Cuba, indica o território nigeriano como ponto de partida de escravos para Cuba, especialmente do grupo *Yorubá*, mesmo ponto de partida de escravos que vieram para a região de Pelotas (GUTIERREZ, 2004).

⁵ Paul Berliner (1993) em *The soul of Mbira*. Berliner apresenta estudo evidenciando o papel do instrumento e da música mbira na reconstrução da identidade nacional do Zimbábue pós independência (década de 60) e a sua presença em fusões transnacionais da chamada *world music*.

⁶ Katherine Hagedorn (2001), em *Divine utterances* aborda a música de *Santeria* cubana em seus aspectos espirituais e culturais, e de como ela foi, de modo semelhante à música mbira, apropriada secularmente e incorporada como elemento de identidade nacional cubana; Robin Moore (1997) em *Nationalizing blackness*, analisa as relações entre o afro-cubanismo e a revolução artística em Havana, Cuba, no período entre 1920 a 1940; Em *The Steelband movement*, de Stephen Stuempfle (1995), a importância do *steeldrum* e das bandas formadas por estes instrumentos, conhecidas como Steelband, no processo de formação de identidade nacional em Trinidad e Tobago é o foco de interesse principal; em *Black rhythms of Peru*, Heidi Feldman (2006) apresenta o movimento de reflorescimento e reconhecimento da música negra no Peru, comentando o processo

processos de reconstrução de identidades sociais em países que conquistaram a independência recentemente ou passaram por períodos de reorganização social e política. Nestes processos a música tem oferecido, seja através de apropriações e ressemantizações de ritmos e/ou instrumentos musicais, suporte e elementos simbólicos relacionados à memória das respectivas populações diaspóricas, que por muito tempo foram negligenciados ou simplesmente negados e postos na invisibilidade. Culturas musicais antes consideradas marginais se transformaram em símbolos nacionais pela elevação de ritmos ou instrumentos musicais a categorias simbólicas que desempenham papéis fundamentais nessa reorganização identitária, invertendo a lógica colonialista anterior, historicamente responsável pelo subjugo e negação das mesmas.

Assim como a pesquisa de Feldman (2006) indica o ‘Pacífico Negro’ como região marginal em relação às comunidades diaspóricas africanas latino-americanas, minha intenção é também esticar o limite sul do “Atlântico Negro” (na maioria das vezes percebido na região Sudeste do Brasil) até o extremo sul brasileiro, juntamente com Uruguai e Argentina. Este estiramento justifica-se pela observação da presença étnica e cultural africana no Rio Grande do Sul, em Montevideu, no Uruguai, e em Buenos Aires, na Argentina. O candombe uruguaio e o argentino oferecem pontos de intersecção com a proposta desta pesquisa, pois, além de terem em comum o fato de serem manifestações musicais seculares, carnavalescas, (re)criações diaspóricas africanas em território sul-americano, possuem nos seus tambores algo mais do que semelhanças⁷. Não só a descrição física dos tambores “*abarrilada*”, mas também a técnica de execução dos mesmos e a sonoridade (FERREIRA, 1999), em muito se parecem com o Sopapo. Os do candombe são feitos de barris, exatamente da maneira como

de recriação da herança musical africana e colocando no mapa o ‘Pacífico Negro’, região considerada marginal em relação às comunidades diaspóricas africanas latino americanas.

⁷ Para mais informações sobre o candombe e a cultura afro-uruguaia: Liliane Guterres (2003), tese de doutorado sobre o candombe uruguaio; Luis Ferreira (1999, 2000 e 2007), dissertação de mestrado sobre o candombe uruguaio, artigo sobre a música e identidade negra no Uruguai e proposta de abordagem afrocêntrica relacionada ao “*Black South Atlantic*”; Mônica Olaza (2005) sobre a transformação de uma cultura marginal em identidade nacional no Uruguai; Sílvia Boggi (2005) aborda o candombe argentino e a invisibilidade do elemento afro na identidade argentina.

descreveu o colaborador Quadros⁸. Este era um utensílio importante no processo saladeril nas charqueadas, usado para armazenamento e transporte de graxa (utilizada para cozinhar) e sebo (utilizado na fabricação de sabão). O aproveitamento deste utensílio para outro fim, no caso um tambor, é totalmente plausível, ainda mais se pensarmos que, para isso falta apenas o couro, o que se encontrava fartamente no ambiente charqueador. O que aconteceu em Montevideu foi o mesmo, ou seja, o aproveitamento e transformação do barril em tambor. Entretanto, no candombe, apesar de o barril ter permanecido, hoje os instrumentos também são feitos em fibra de vidro, porém imitando a forma original do barril, o que resulta em instrumentos muito mais leves. Mas a mítica sobre os tambores de barril ainda permanece, são os “verdadeiros” (GUTERRES, 2003). O Sopapo foi, durante sua trajetória, modificado e adaptado em suas técnicas e materiais construtivos, de um tronco de árvore oco ao compensado. Em certos padrões de organização de grupos carnavalescos no Rio Grande do Sul e no Uruguai podem ser observadas semelhanças que são mais do que coincidências. Por estarem ligadas às classes economicamente menos favorecidas, as associações carnavalescas geralmente estão situadas nas periferias das cidades. Ferreira (2000, p.83), se referindo as “*salidas de Tambores*”, diz: “Em um cinturão de bairros na cidade de Montevideu saem orquestras de tambores pela rua, em recorridos de mais de dois quilômetros”.⁹ As escolas de samba também saem de um ‘cinturão de bairros’, da periferia. Assim como no candombe, as baterias das escolas de samba são organizadas pelas características tímbricas dos instrumentos. No processo de aprendizagem do instrumento, no candombe se usa sílabas definidas para determinar o tipo de toque e facilitar a memorização, enquanto que nas baterias

⁸ João Jorge de Quadros, conhecido popularmente como Sardinha, foi o colaborador mais idoso com quem pude conversar e entrevistar (ver p. 64).

* Todas as citações encontradas no decorrer do texto, cujo original não se encontra em língua portuguesa, foram traduzidas por mim. Os textos originais serão apresentados em nota de rodapé, precedidos das iniciais C. O. (citação original).

⁹ C. O. “En un cinturón de Barrios en la ciudad de Montevideo salen orquestas de tambores por la calle, en recorridos de dos y más kilómetros...”

(e no Sopapo) usa-se onomatopéias para a mesma função, o que Prass (2004) pontuou como um dos itens recorrentes das etnopedagogias da bateria de escola de samba.

Para que melhor se possa entender as razões para o estiramento do limite sul do Atlântico Negro, foi preciso investigar dados a respeito da história e memória escravagista da região em foco.¹⁰

A iconografia e os registros escritos por viajantes¹¹ nos séculos XVIII e XIX, que já serviram como fonte para as pesquisas modernas de antropólogos e historiadores sobre as origens africanas da cultura afro-brasileira (SANSONE, 2003), também deixou seus vestígios na região de Pelotas. A análise destes registros revelou dados que, aliados às pesquisas sobre a história local e dos países do Prata, auxiliam na compreensão das reconstruções culturais

¹⁰ Baseio-me sobretudo nos estudos acadêmicos dos anos 1990 em diante: Gutierrez (1993; 2004) aborda a mão de obra escrava e a arquitetura e urbanismo na cidade de Pelotas, entre os anos de 1777 e 1888; Arriada (1994) trata do processo de formação da cidade de Pelotas; Magalhães (1981; 1993) conta as tradições da cidade de Pelotas, da sua fundação ao apogeu e decadência econômica e cultural; Alves e Torres (1995) tratam de aspectos gerais relacionados fundação e povoamento da cidade de Rio Grande; Lonner (2001; 2005) aborda, respectivamente, a participação dos negros na formação da classe operária em Pelotas e Rio Grande entre 1888-1930, e a trajetória de Antonio Boabad, personagem que transitou de escravo a intelectual, fundador da Frente Negra Pelotense e do Jornal Alvorada; Anjos (1996) analisa a colonização e o projeto de branqueamento da população levado a cabo no Rio Grande do Sul; Kuniochi (2005) traça um perfil dos escravos da cidade de Rio Grande; Vasconcelos (2005) aborda o tráfico interno de escravos entre a Bahia e o Rio Grande do Sul; Goulart (2006) demonstra as ações de resistência empreendidas pelos escravos na cidade de Rio Grande, no século XIX; Al-Alam (2005) aborda o comportamento e os motivos dos enforcamentos de escravos em Pelotas; Lopes (2005) analisa, através das caricaturas publicadas na imprensa de Pelotas, as representações da escravidão e da abolição; Vecchia (1994a; 1994b) pesquisou sobre os filhos e descendentes de escravos na cidade de Pelotas e arredores, através da memória destas pessoas, revelando aspectos sobre as formas e condições de vida e trabalho de seus antecessores escravos e de como se reorganizaram a partir da abolição oficial da escravidão no Brasil e na região. Cabe lembrar que uma lei municipal emancipou os escravos na cidade de Pelotas em 1884, através de contratos de prestação de serviços por períodos determinados, o que significa, na prática, uma pseudo emancipação, uma vez que os trabalhadores eram obrigados a continuar trabalhando para seus “antigos” proprietários de forma a lhes indenizarem por gastos anteriores com alimentação, moradia, vestuário, etc. Em alguns casos a duração destes contratos chegava a cinco anos e, portanto, ultrapassando 1888, ano em que a escravidão foi oficialmente abolida no Brasil.

¹¹ H. J. Wendroth foi um oficial alemão vindo para lutar nas guerras do Rio da Prata, nos anos 1850, que se transformou em importante cronista da época ao registrar em aquarelas o dia a dia tanto nos campos de guerra e hospitais como também de hábitos das populações nas cidades no Rio Grande do Sul. De passagem por Pelotas, pintou uma cena de uma celebração entre escravos na qual um grande tambor, junto com outros instrumentos, pode ser visto (ver reprodução da aquarela de Wendroth na p. 59); J. B. Debret também passou por Pelotas e registrou em aquarelas, diversas cenas da cidade, em c.1825. Estas aquarelas estão no livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado em Paris, em 1834, e teve a primeira edição no Brasil em 1940; C. Seidler um suíço-alemão vindo para o Brasil como mercenário, também passou pelo Rio Grande do Sul e pelas cidades de Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre. Escreveu um diário no qual expõe segundo suas próprias palavras, “as memórias de seu tempo [...] relatando tudo de acordo com sua convicção, tudo que lhe pareça contribuir para esclarecimento de sua geração” (SEIDLER, 1976, p.21). Este diário foi escrito entre os anos de 1825 e 1835 e publicado em 1976. Entre os diversos relatos de Seidler, encontra-se um que provavelmente seja uma das primeiras referências à cultura expressiva musical escrava produzida no extremo sul do Brasil, citado na p. 58.

diaspóricas empreendidas por estas populações. Certamente há que se atentar ao fato de que estas representações – sejam elas iconográficas ou textuais, carregam os comprometimentos de seus autores com os respectivos patrocinadores, repletos de estereótipos (SANSONE, 2003).

Juntos, esses dados compõem um mosaico no qual se pode observar o processo de formação das cidades de Pelotas e Rio Grande, o surgimento das charqueadas em Pelotas com a respectiva importância da mão-de-obra escrava e os diferentes ofícios desempenhados pelos mesmos, e a chegada dos diversos grupos de colonos europeus vindos para esta região nas últimas décadas do século XIX, como parte de um projeto nacional de branqueamento da população.

A composição étnica desta diáspora africana local foi reconstituída por Gutierrez (2004), que identifica os locais de origem dos escravos trabalhadores em Pelotas, no período de 1848 e 1888: 40% eram nascidos na África, 30% no Rio Grande do Sul e 30% em outras partes do Brasil, especialmente Rio de Janeiro e Bahia. Entre os africanos podem ser identificados negros chamados escravos minas, da Costa do Ouro ou Costa da Mina, hoje Gana; os benguelas, de São Felipe de Benguela e Cabinda ou Cabunda, de Angola; os geges, do delta do Niger, antigo Daomé e mais tarde reino de Abomei; Moçambique e Benin. Apesar de o Brasil ser reconhecidamente o país com maior contingente de população afro-descendente, Lívio Sansone (2004, p.92) afirma que “a origem dos escravos vindos para o Brasil era e continua a ser controversa. É comum aceitar-se que eles vieram sobretudo do Golfo da Guiné e da região em torno do delta do rio Congo”, na costa ocidental africana. A indicação desses locais de origem foram apontados anteriormente por Arthur Ramos (1941), que acrescenta ainda que a dificuldade de precisar esses locais é também encontrada em outros países do Novo Mundo, pelo fato de que aos mercadores brancos e senhores de escravos não interessavam diferenças étnicas, diferentemente do que acontecia com trabalhadores imigrantes brancos vindos da Europa, como

alemães e italianos, o que importava era o vigor e a saúde, de maneira a proporcionar mais lucro. Um dado mais significativo foi acrescentado por Herskovits (1943), quando identifica, além das origens já citadas, os reinos de Oyó e Obá. Estes dois reinos indicariam diferenças nos aportes culturais trazidos para o sudeste e nordeste do Brasil, entendidos por Rio de Janeiro e Bahia, por não se encontrar descendentes de Oyó e pelo pequeno número de pessoas auto-identificadas pela filiação de Obá. A referência de pertencimento a Oyó foi identificada por Herskovits em 1942 e se encontra ainda hoje entre afro-descendentes no Rio Grande do Sul, como demonstram os estudos das religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul de Braga (1998 e 2003) e a letra do samba do CABOBU, escrita por Giba-Giba (ver p. 116). Entretanto, Reis (2003) afirma que a designação nagô é relativa a uma construção étnica brasileira para se referir aos escravos que vinham da região de Benim e Nigéria, e que nela estão incluídos diversos reinos, entre eles o de Oyó. Provavelmente, na revolta dos malês, em 1835, havia escravos do reino de Oyó. Como punição e forma de desmobilizar o movimento dos malês, diversos escravos revoltosos foram mandados para outras regiões do Brasil (SANSONE, 2003), sendo que alguns foram revendidos em Rio Grande e Pelotas (GUTIERREZ, 2004). Desta maneira, podem ser encontrados paralelos nos aportes culturais promovidos nestes diferentes destinos para os quais foram levados. A ida destes escravos para o Rio de Janeiro gerou uma importante comunidade, em torno de lideranças que constituíram um território urbano que ficou conhecido por Pequena África (MOURA, 1995). E foi nesta comunidade que teria surgido o samba carioca, na virada do século XIX para o XX. Ora, considerando que parte destes revoltosos da Bahia veio parar em terras pelotenses e rio-grandinas, é plausível pensar em um processo semelhante também no extremo sul do país. Nos trabalhos referidos sobre a escravidão em Pelotas e Rio Grande, são raras as referências a questões musicais ou personagens relacionados de alguma forma à música. Alguns estudos fazem referência a processos judiciais dirigidos tanto às músicas das casas de religião como também à música de lazer. Gutierrez (2004), tratando sobre transgressões urbanas, encontrou nos

primeiros códigos de posturas municipais em Pelotas menções diretas à cultura expressiva da população negra, na intenção de regular seus comportamentos:

... na lei municipal sobre Posturas Policiais [...] em 1834, o artigo 59 acrescentava que não se devia: ‘Consentir em casas públicas de negócio, pessoas escravas sentadas ou paradas, por mais tempo do que for necessário para a compra dos gêneros, que forem buscar, ou comendo, ou conversando, **tocando qualquer instrumento, bailando** [grifo meu] ou jogando’. (GUTIERREZ, 2004, p.186-187)

Estes mesmos códigos de posturas municipais também não deixam dúvidas em relação à existência de quilombos na região ao propor a nomeação de *capitães do mato* e outras providências para coibir fugas e conseqüentes surgimentos de novos quilombos. O primeiro registro de quilombolas na Serra de Tapes, distrito do Serro da Buena, foi “em 10 de outubro de 1834, quando o vereador João B. de Figueiredo Mascarenhas pedia ‘[...] providências enérgicas e prontas para se prenderem os quilombolas que a poucos dias cometeram atentados criminosos na serra do Tapes’” O chefe dos quilombolas era o preto Manoel Padeiro,¹² que liderava um grupo de nove companheiros, incluindo uma mulher, “Rosa, que se vestia como homem e andava sempre armada de duas facas” (GUTIERREZ, 2004, p.192-195). Ainda sobre a questão escravagista na região de Pelotas e Rio Grande, estudos revelam a estreita relação existente entre os primeiros sindicatos e as primeiras agremiações carnavalescas nestas cidades, indicando a participação de negros recém libertos em ambas as associações (LONNER, 2001). Após a abolição, a população negra foi aos poucos se inserindo no mercado de trabalho e, junto com trabalhadores imigrantes europeus pobres, fundaram os primeiros sindicatos e associações de trabalhadores, no final do século XIX e início do XX. E foi nestes sindicatos que fundaram os primeiros grupos e associações carnavalescas, unindo negros e brancos das camadas mais pobres da sociedade. Deste mesmo processo resultaram também os primeiros clubes sociais negros, constituídos nos mesmos moldes dos clubes sociais da classe dominante, branca. Estes clubes

¹² A história do quilombo de Manoel Padeiro encontra-se em texto homônimo de Mario Maestri, no livro *Presença negra no Rio Grande do Sul*, de Fernando Seffner (1995). Também sobre quilombos e resistência negra, projeto de branqueamento, conquista de identidade na diáspora e auto-estima no Rio Grande do Sul, ver LEITE (2003).

representaram e ainda representam importante espaço de organização e resistência da população afro-descendente local. As ações do movimento negro organizado têm buscado historicamente a superação da invisibilidade, à qual foi condenado o elemento afro na história do Rio Grande do Sul. Esta invisibilidade justifica, em primeiro lugar, a percepção da região sudeste brasileira como limite sul do Atlântico Negro. Ao mesmo tempo, reforça a intenção de estiramento destes limites, como também indica Herskovits (1943). Na formação da identidade gaúcha, todo o protagonismo foi dado aos colonos europeus, restando aos negros a invisibilidade. O historiador Mario Maestri, ao levar o historiador norte-americano Robert Conrad, em 1998, para visitar o Palácio Piratini, sede do governo gaúcho, observando o mural alegórico sobre a formação histórico-etnográfica do estado, pintado pelo artista italiano Aldo Locatelli em 1950, escreveu:

... diante do mural, não pude deixar de remarcar, não sem malícia, o que o brilhante brasilianista certamente já notara, espantado: “ – Hi! Esqueceram o negro!” O responsável pelo acompanhamento dos visitantes esclareceu-nos gentil e prontamente: “ – Não foi esquecimento, meus senhores. O Rio Grande do Sul não conheceu a escravidão. São poucos os negros no nosso Estado, e eles vieram para aqui mais tarde, depois dos imigrantes...” (MAESTRI, 1992, p.145-146)

Esta questão será retomada no capítulo 3, no qual trato da identidade afro-sul-riograndense e de como os negros ficaram na invisibilidade na construção da identidade gaúcha.

Como parte de um processo de reconstrução cultural diaspórica, o Sopapo se insere como um elemento simbólico, principalmente a partir da realização em Pelotas do Projeto CABOBU, em 2000. A partir deste evento, foram reveladas as técnicas utilizadas na construção do instrumento. Pude observar em entrevistas e conversas informais, objeções a estas técnicas, por estarem desconectadas dos métodos antigos visualizados através de filmes e outros registros iconográficos, os quais se associam a idealizações de uma África mítica. Nestas, o ‘verdadeiro’ tambor é feito a partir de um tronco ocado. A adaptação de técnicas e materiais - neste caso, o uso do compensado, furadeira elétrica, rebites e ferragens com parafusos - é vista por parte da população e inclusive por alguns estudiosos de orientação

conservadora, como uma descaracterização do método ‘autêntico’. A esse propósito, Mukuna (1997) salienta que nem todos os materiais culturais reconstruídos pelos povos em diáspora continuam em uso nos dias atuais. Alguns só são encontrados em museus, enquanto outros sobreviveram porque foram reinterpretados e ganharam novas funções nas manifestações culturais, diferentes daquelas que os originaram. Cita a cuíca e o berimbau como exemplos dessa reinterpretação, ao quais acrescento o Sopapo, que foi reinterpretado não só no seu aspecto físico e material, mas também ressemantizado musicalmente, na escola de samba e, mais contemporaneamente, em grupos de música popular. Indiscutivelmente, entreocar um tronco e reutilizar um barril, existe uma enorme diferença de ordem prática. Na mesma linha de pensamento, Rodríguez (2002), abordando o contexto cubano, afirma que “alguns instrumentos desapareceram ou se encontram quase extintos [...] outros, também sujeitos à dinâmica da sociedade, alcançaram o presente através de um processo histórico de criação, recriação, transmissão e consumo”.¹³ Herskovits (1943) comenta também o fato de não ter encontrado em sua passagem por Porto Alegre nenhum tambor feito em troncos ocados, mas sim tambores abarrilados, feitos com as técnicas de tanoeiro, com peles nas duas extremidades, esticadas com tentos de couro. A descrição de Herskovits coincide com a de Sardinha, no que diz respeito a forma e técnica, porém diverge quanto à forma de esticar a pele. Importante salientar, ainda, que o depoimento de Sardinha (ver p. 73) se refere ao ano de 1946, portanto, apenas quatro anos de diferença da passagem de Herskovits em Porto Alegre.

O Sopapo e seus ritmos, enquanto elementos simbólicos convertidos em signos e referendados por parte da população afro-descendente em Pelotas e Porto Alegre, exercem, junto com outros elementos, um papel de sustentação e manutenção destes grupos sociais. Assim, a exploração teórica de alguns dos caminhos pelos quais a música se torna significativa pode auxiliar o entendimento do porque e como a música e a dança são tão

¹³ C. O. “Algunos instrumentos han desaparecido o se hallan casi extintos [...] otros, también sujetos a la diámica de la sociedad, han alcanzado el presente tras un proceso histórico de creación, recreación, transmisión y consumo”.

importantes na conceitualização, formação, sustentação e representação da identidade das pessoas e grupos sociais, na comunicação espiritual, movimentos políticos e outros aspectos fundamentais da vida social (TURINO, no prelo). E esse entendimento pode ser ampliado, se fugirmos das categorias tradicionais de enquadramento das diferentes músicas nas sociedades ocidentais – samba, rock, pagode, popular, clássica, etc., que apenas distinguem produtos e estilos, e muito pouco nos falam a respeito de como e porque as pessoas fazem a música que fazem, e dos valores e simbolismos que sustentam e estão agregados a este fazer musical (TURINO, no prelo). A análise dos dados de campo me sugeriu afinidades entre os universos pesquisados e dois dos campos básicos do fazer musical propostos por Turino: o da “música participatória” e o da “música de apresentação”¹⁴. Enquanto os universos da dança e da música popular estão mais relacionados à “música de apresentação”, o do carnaval oferece uma mistura dos dois campos – “participatória e de apresentação”. O enquadramento dos respectivos universos pesquisados, nestas duas categorias, está exposto na seqüência do texto, quando cada universo é abordado. Devo deixar claro que o uso destas duas categorias não implica na desconsideração das tradicionais, mas sim pretende ampliar as possibilidades de compreensão destes fazeres, nos diferentes universos.

A diáspora africana proporcionou um espraiamento de tambores pela América Latina, tambores estes ligados às mais variadas tradições das diversas culturas africanas. Mas este processo não ocorreu pelo transporte dos objetos materiais – tambores - mas foi carregado nas memórias, e se recriou, em diferentes tempos e espaços. Quando se fala nestas reconstruções no Brasil, a Bahia é sempre o lugar mais visível (PINHO, 2004). Entretanto, no meridiano brasileiro, em princípios do século XIX, na Freguesia de São Francisco de Paula, “a impressionante população escravizada – que superou habitualmente os moradores livres – devido à dinâmica

¹⁴ Turino propõe quatro novas categorias classificatórias em substituição aos cânones do tipo jazz, rock, clássica, etc. Estas quatro categorias ou campos do fazer musical são: “*música participatória, música de apresentação, música de alta fidelidade e áudio arte de estúdio*”. C.O. “*participatory music, presentational music, high fidelity music and studio audio art*”.

produção de couros e carne salgada que se organizara na margem do arroio Pelotas, antes mesmo da fundação oficial da aglomeração” (MAESTRI, 2004, p.XXXIV) também fez as suas recriações. O relato do viajante C. Seidler (1976) em sua passagem por Pelotas em 1827 (ver p. 63), e a palestra de Fernando Osório (1922) (ver p. 65), associados ao registro iconográfico em aquarela feita por H. R. Wendroth em 1851 (ver p. 64), não deixam dúvidas sobre uma herança memorial africana resultante de um dinâmico processo de (re)criação de uma cultura percussiva (PINHO, 2004), neste caso, afro-sul-rio-grandense.

Mesmo com essa presença constante (e o tamanho), o instrumento goza de invisibilidade. Mas não para os seus usuários. Para estes, uma carga simbólica identitária está presente. Durante o trabalho de campo, o percussionista Jéferson Martins (2005), mais conhecido como Bando, integrante da banda Tribuwudu, de Porto Alegre, revelou-me que às vezes coloca o Sopapo no palco, mesmo que não vá usá-lo. A sua presença diz: sou negro. Para a maioria dos músicos que o utilizam, a associação com a “mãe” África é imediata. Tocar o tambor é como um ritual que não só satisfaz a necessidades sociais, mas, periodicamente, renova a identidade cultural e o sentimento de pertencimento ao grupo. (FERREIRA, 2000).

Na escola de samba, até mesmo pelo tamanho do instrumento e a dificuldade de carregá-lo em um desfile de mais de uma hora, faz com que poucos se habilitem a tocá-lo. Além disso, enquanto todos os instrumentistas usam baquetas, os tocadores de Sopapo batem com as mãos. Ferreira (2000, p.95) observa no Candombe do Uruguai a “... continuidade da execução, mesmo quando há dor na pele, músculos da mão e dos dedos, explicitados pela visão do sangue [...] como índice de uma experiência performática singularmente intensa.”¹⁵

Em “Nós, os afro-gaúchos” (ASSUNÇÃO; MAESTRI, 1998, p.57) o cabobu é apresentado pelo compositor e percussionista Giba-Giba como mais um dos ritmos brasileiros:

¹⁵ C. O. “... continuidad de la ejecución aún cuando hay dolor de piel y de músculos de la mano y dedos, publicado por la visión de sangre [...] como índice de una experiencia performática singularmente intensa”.

“é um ritmo-dança, afro-rio-grandense, que tem como característica a presença do Sopapo, que é um instrumento quase religioso”.

1.2 O objeto e o campo

Que ritmo é esse, como é o toque do Sopapo, existe alguma identificação das comunidades afro-sul-rio-grandense com este ritmo? Como os agentes atribuem ao instrumento um aspecto identitário? Que contextos e agentes sociais são os protagonistas deste processo e o que dizem as narrativas desses agentes? Exerceram o projeto CABOBU e seu idealizador, papéis de mediadores neste processo? Estas questões inter-relacionadas constituem o objeto desta pesquisa.

Para buscar respostas (e mais indagações), procurei definir os universos nos quais reverberam estas questões. Centrei então a pesquisa, no seu aspecto macro, na comunidade afro-descendente em Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre, especialmente aquelas envolvidas com o carnaval e a música popular. Este universo foi delimitado pelas pessoas diretamente envolvidas com as baterias das escolas de samba em Pelotas: ritmistas, arranjadores e mestres de bateria, bem como integrantes de grupos de música popular e de dança afro que utilizam o Sopapo, em Pelotas e Porto Alegre.

Neste sentido, acompanhei o carnaval de Pelotas nos últimos seis anos: em 2003, 2004 e 2005 realizei anotações em campo do desfile oficial propriamente dito, e em 2006, 2007 e 2008 participei diretamente como ritmista, tocando Sopapo em uma bateria de escola de samba. Também passei a acompanhar a trajetória de Mestre Baptista, construtor de Sopapos e ensaiador de bateria de escola de samba. No carnaval de 2003, Mestre Baptista esteve à frente da bateria da Escola de Samba Estácio de Sá, do grupo de acesso; em 2004, contratado pela Escola de Samba General Telles, sagrou-se campeão do grupo especial e, em 2005, transferiu-se para a Academia

do Samba, a mais antiga escola de samba do estado do Rio Grande do Sul em atuação. Paralelamente ao carnaval também tenho acompanhado Mestre Baptista desde 1999, quando se realizou o projeto CABOBU, ocasião em que trabalhei durante todo o ano em oficina construindo Sopapos. Durante trabalho de campo, no carnaval de 2004, conheci Dão, que, além de marceneiro e construtor de Sopapo, desfila no carnaval na Banda Kibanço¹⁶. Após uma aproximação, passei a lhe fazer visitas em sua oficina, com o objetivo de acompanhar seu trabalho com o Sopapo, como constrói o instrumento, qual a visão que tem a respeito das origens e dos significados do instrumento, das formas de tocar e sobre carnaval. Além disso, realizei entrevistas com tocadores do instrumento e outros mestres de baterias com questões abertas em torno do tema. Cabe salientar que todos estes personagens são afro-descendentes, pertencem a classes sociais humildes e são moradores de bairros periféricos, trabalhadores sem uma qualificação específica que realizam “bicos”, com exceção de Mestre Baptista, que é um motorista aposentado e o único entre os entrevistados que se diz profissional do carnaval, pois é contratado pelas escolas, e Dão, que é marceneiro. A participação de todos no carnaval se dá por iniciativa própria, sem remuneração, atendendo a apelos, na maioria das vezes, de caráter comunitário, por sentimento de pertença aos seus bairros. Assim, no contexto carnavalesco pelotense, a opção para observação participativa recaiu sobre a escola de samba General Telles, pelo fato de já estar inserido e, portanto já estar superada a fase inicial de negociação e entrada no campo.

Ainda sobre o carnaval, outro personagem identificado foi João Jorge de Quadros, morador da cidade de Rio Grande e responsável pela criação da primeira escola de samba no Rio Grande do Sul, em 1945¹⁷. Conhecido popularmente como Sardinha, revelou-me em entrevista

¹⁶ As Bandas são uma categoria do carnaval de Pelotas que se constitui de baterias e de algumas centenas de foliões que compram a camiseta de cada banda para poderem desfilar, e que também concorrem a premiação oficial, sem levarem carros alegóricos, fantasias, etc. No capítulo 4 apresento um panorama geral do carnaval de Pelotas, com suas diversas categorias.

¹⁷ Há controvérsias sobre qual teria sido a primeira escola de samba no Rio Grande do Sul. Algumas entidades já existiam antes da data indicada por Sardinha, porém com outro *status*. Assim como em Pelotas e Rio Grande, em

realizada em 25 de fevereiro de 2005, entre muitas histórias, ter sido ele, aos 26 anos, o responsável pela introdução do Sopapo já no primeiro desfile da primeira escola de samba – a General Vitorino, no carnaval de 1946. No ano seguinte, com a mesma escola, convidada a se apresentar no carnaval de Pelotas, apresentou o Sopapo ao público pelotense, que o incorporou ao seu carnaval. Revelou também que, como ensaiador da E. S. General Vitorino, dirigiu o Pássaro Azul, lendário tocador de Sopapo e que, em suas palavras, era imbatível e possuía uma técnica exclusiva.

Então ele [o Boto] batia com a mão assim [fazendo o gesto, com a mão aberta]. E esse Pássaro Azul não, ele era canhoto. Ele afinava ele [o Sopapo] e batia só assim [faz uma posição com a mão em concha, com os dedos juntos e batendo com a ponta dos dedos, sem tocar com resto da mão]. Mas tinha que vê o som, o homem era demais mesmo. (QUADROS, 2005)

Ao levar a escola para se apresentar em Pelotas, protagonizou memoráveis “duelos” de Sopapo com Boto, um dos mais conhecidos percussionistas em Pelotas. No carnaval de 2005, a prefeitura da cidade de Rio Grande lhe prestou uma homenagem, instituindo o troféu João Jorge de Quadros aos melhores do carnaval de Rio Grande. Logo após o carnaval de 2007, recebi um telefonema de seu filho me convidando para o enterro de Sardinha. Restou-me a lembrança de nossas conversas e a satisfação de saber que meu nome estava na lista de amigos que deixara. Foi o colaborador de mais idade a quem tive acesso. Quando morreu tinha 87 anos.

Outro universo, de caráter micro, é o dos construtores de instrumentos, especificamente do Sopapo.

Mestre Baptista trabalha exclusivamente com tambores e cuícas, além de estar engajado politicamente na empreitada que busca o reconhecimento da participação dos negros na cultura local, um eco do projeto CABOBU. Pelo trabalho que vem desempenhando foi, no ano de 2006,

Porto Alegre também se encontravam entidades carnavalescas que faziam o carnaval, porém estas possuíam outras denominações. Segundo Sardinha, com a denominação de Escola de Samba, a General Vitorino foi a primeira. Não pretendo aqui resolver este impasse. Apenas me utilizarei da fala de alguns colaboradores considerando que, para esta pesquisa, este dado não é relevante.

reconhecido como Griô¹⁸ pelo Ministério da Cultura. Com ele aprendi o ofício da construção do Sopapo.

O acompanhamento desses personagens pretendeu revelar suas genealogias, idiossincrasias, histórias, técnicas e materiais utilizados, através de suas próprias concepções e falas.

No universo da música popular, o compositor e percussionista Giba-Giba é personagem chave. Giba é considerado pela comunidade musical rio-grandense e reconhecido pela comunidade negra como uma espécie de ícone da cultura negra musical no Rio Grande do Sul¹⁹. O capítulo 4 traz sua trajetória, expondo seus posicionamentos diante destes contextos. Para Mestre Baptista, é um príncipe. Nascido em Pelotas, teve toda sua infância e adolescência ligada ao meio carnavalesco da cidade. Quando perguntado sobre sua idade ou data de nascimento, responde que tem “150 anos”. Jamais revela sua idade ou data de nascimento, diz: “*tenho a idade dos negros, vim junto com os primeiros escravos*”. Ao se transferir para Porto Alegre, junto com um grupo de amigos de maioria pelotense, participou da criação da Escola de Samba Praiana, em 10 de março de 1960 (KRAWCZYK, 1992; MANN, 2002). Levou também, de Pelotas para Porto Alegre, o Sopapo. Difundiu o instrumento por onde andou e foi o criador do Projeto CABOBU em 1999, que por sua vez foi o agente de transporte do Sopapo das baterias das escolas de samba para a música popular. Antes do CABOBU, apenas Giba-Giba usava o instrumento fora do contexto carnavalesco. Quando tomou conhecimento de minha proposta de pesquisa sobre o Sopapo, colocou-se

¹⁸ Em 2006 o Ministério da Cultura lançou o programa Ação Griô, para repasse de Bolsas de incentivo a Griôs Aprendizes, Griôs e/ou Mestres de tradição oral, que estejam envolvidos em parceria com escolas e/ou universidades públicas, com a finalidade de preservar e fomentar a cultura oral nacional existente, mediante a criação e instituição de uma política nacional de educação, cultura oral e economia comunitária para o fortalecimento da identidade e ancestralidade dos estudantes brasileiros, bem como revisão dos currículos de suas escolas e universidades por meio do reconhecimento dos saberes Griôs e Mestres de tradição oral do Brasil. Para mais informações sobre o programa Ação Griô, acessar o endereço eletrônico <http://www.cultura.gov.br/site/2008/07/01/bolsas-de-incentivo-grio/>.

¹⁹ Entre as inúmeras homenagens de reconhecimento, a mais recente foi através da criação de um festival de música popular universitária em Pelotas, denominado I Giba. O lançamento deste festival se deu em novembro de 2007 e estava previsto para acontecer em 2008, reunindo músicos universitários de todo o estado do Rio Grande do Sul.

totalmente à disposição para colaborar com o trabalho, se convertendo em um importante interlocutor. Além das diversas informações que proporcionou, auxiliou também na expansão da rede de colaboradores, sugerindo outros personagens ligados ao carnaval de Pelotas, grupos e músicos que utilizam o Sopapo.

Foi acrescentado a esta rede o grupo de música popular Serrote Preto, baseado em Porto Alegre. O Serrote está ligado ao circuito musical porto-alegrense de música popular e é formado por jovens universitários e/ou trabalhadores. No capítulo 6, item 6.1 está o meu encontro com o Serrote.

Completa o universo proposto o grupo Odara, dedicado a música e dança afro em Pelotas. Observei o grupo desde a sua formação, na primeira edição do CABOBU. Naquela ocasião, este grupo foi convidado para apresentar a coreografia criada especialmente para o evento, acompanhado pela primeira performance dos tambores construídos para o mesmo. Esta performance realizou-se em janeiro de 2000, no Largo do Mercado Público de Pelotas. A trajetória e as concepções do Odara são expostas no capítulo 6, item 6.2.

A escolha do Serrote Preto e do Odara para compor parte do universo desta pesquisa deu-se a partir de investigações preliminares que indicaram nestes grupos as primeiras reverberações do Projeto CABOBU, em seu objetivo inicial de difundir o uso do Sopapo.

Com objeto e universos definidos, na revisão bibliográfica busquei as filiações teóricas nas quais a pesquisa foi estruturada e fundamentada.

1.3 Referenciais

A escolha do Sopapo, o CABOBU e o cabobu como objeto de estudo coloca esta pesquisa naquilo que Pelinski (2004) define como 'etnomusicologia repatriada'. Tendo eu nascido e vivido praticamente toda a minha vida em Pelotas, ouvi e vi, desde criança, histórias

que falavam daquele ‘tamborzão’, que vinha de uma origem perdida no tempo, ‘lá do tempo dos escravos e das charqueadas’. Acostumei-me também a vê-lo e ouvi-lo nos carnavais sem, contudo, associá-lo a qualquer tipo de idéia, como identidade negra, símbolo de resistência, etc. Jamais eu poderia ter pensado, naquela altura, que um dia estaria envolvido com estas questões, em uma pesquisa etnomusicológica que compartilha do discurso pós-colonialista, percebendo a importância de atentarmos academicamente às culturas que compõem o nosso espaço geográfico local, deixando de lado interesses eurocêntricos. Como fala Pelinski, “esta perspectiva tem a vantagem de aguçar o olhar distante do etnógrafo com a certeza imediata do insider”. Acrescenta ainda que o etnógrafo pós-moderno deve tratar de compreender sua posição frente à cultura estudada, explicitando seus pontos de vista epistemológicos, suas relações com a cultura estudada e as pessoas que estuda, etc. Assim, embora me localize muito próximo dos grupos que compõem o universo da pesquisa, não sou um *insider*. Mas, ao mesmo tempo, todo esse universo me é bastante familiar, o que com certeza não me faz um *outsider*. Portanto, por esta breve ponderação, me penso, diante de meu objeto de pesquisa, um tipo de ‘*midsider*’, ou seja, alguém que foi atraído por uma expressão cultural, musical e simbólica de uma minoria étnica da cidade em que vive (PELINSKI, 2004). Essa minoria é uma população afro-descendente, ligada ao ambiente carnavalesco e da música popular. O convívio inter-étnico, o carnaval e a música popular são contextos nos quais sempre estive presente, tomando parte algumas vezes. Também sempre estive ‘por perto’ da movimentação da música popular, mas não sou um artista. Em outras palavras, estive sempre atento, na posição do observador. Talvez se possa dizer um observador participante, sem saber que o estava sendo. Por esta razão me sinto ‘meio dentro’, ‘meio fora’ destes contextos/universos, um ‘*midsider*’. Por diversas vezes estive envolvido mais próxima e intimamente em algumas destas situações. Assim foi, por exemplo, como me envolvi com o CABOBU. Em uma nota publicada em um jornal de Pelotas, no começo de 1999, tomei conhecimento de que se

realizaria um curso de construção de Sopapo, aberto à participação da comunidade em geral. Pensei ser uma oportunidade para conhecer melhor aquele instrumento, sobre o qual ouvi falar toda minha vida. Assim me inscrevi e fui participar da oficina orientada por Mestre Baptista. E foi através desta oficina que também me aproximei do percussionista Giba-Giba, que eu já conhecia por seu trabalho musical, mas não pessoalmente. Esta foi minha porta de entrada para este universo.

Caminhos semelhantes têm levado diversos etnomusicólogos a se dedicarem a estudos associados a esta tendência, da etnomusicologia repatriada ou na própria cultura do etnomusicólogo. Pelinski se refere a Adelaide Reyes Schramm [1979] (1992), que realizou pesquisa com minorias étnicas e migrantes em contextos urbanos de metrópoles, e Mark Slobin (1993), que pesquisou as práticas musicais de culturas minoritárias em grandes cidades, “que cultivam laços interculturais em redes transnacionais e transétnicas nas quais o global segue implicando o local” (PELINSKI, 2004).

Assim, a abordagem que pretendo do objeto passa por questões epistemológicas as quais relaciono a seguir.

A etnografia da performance permite a observação do processo musical na sua totalidade, não se prendendo exclusivamente aos aspectos sonoros em si, ou seja, reconhece a música como portadora de um processo de significação musical, abordando todo o contexto na qual ela está inserida revelando as diversas características presentes no fenômeno cultural. Estas dizem respeito ao tempo e ao espaço, ou seja, ao cenário onde ocorrem, seus agentes, sonoridades, visualidade, suas limitações materiais e temporais, as concepções musicais, enfim, o contexto amplo na qual ocorre, expondo algo mais do que revelaria uma abordagem de ordem estritamente musicológica. O objeto desta pesquisa se apresenta bastante adequado a uma abordagem através da perspectiva dos estudos antropológicos da performance, especialmente o desfile de carnaval e os shows e apresentações de música popular e dança.

Na performance carnavalesca, um aspecto importante a ser observado é o da corporalidade. As grandes dimensões do Sopapo²⁰ acrescentam um item a mais para ser analisado. A atitude corporal e gestual do tocador de Sopapo durante um desfile é algo peculiar. Nenhum instrumento na bateria de uma escola de samba tem as dimensões como a do Sopapo, o que implica em um esforço sobre-humano do instrumentista para conduzi-lo por mais de uma hora, tocando sem parar. Além disso, pelo fato de ser o único instrumento de percussão na bateria que não usa baquetas, mas sim exclusivamente as mãos, o seu toque precisa ser vigoroso para que compense, pelo menos em parte, a desigualdade da potência e intensidade sonora, além da manutenção do ritmo base.

Tomando o Sopapo, o *Sopapeiro*, os ritmos e as sonoridades como referências, diversas são as dualidades encontradas. Considerando-se os contextos do carnaval de um lado e a música popular de outro, surgem oposições tais como a rua x palco; o coletivo da bateria x a individualidade do artista solo; representações simbólicas no carnaval x representações simbólicas na música popular; os estilos musicais, arranjos/composições e técnicas de execução do instrumento no carnaval x na música popular, entre outras. Considerações sobre os instrumentos, construtores, materiais e técnicas de construção, organização rítmica, processos de ensino aprendizagem, as ocasiões musicais, as categorias nativas de excelência em uma performance e os níveis de interação social que operam nos diferentes eventos musicais observados, são parâmetros importantes em uma performance (KNIGHT, 1984). Na mesma linha, a influência dos fatores contextuais nos conteúdos das performances e os mecanismos de adaptação, em termos musicais que operam nos diferentes contextos (SCHUYLER, 1984), devem ser observados e analisados.

Apesar de ter seu foco no aspecto ritualístico religioso, diferente do enfoque secular desta proposta, Gerard Béhague (1984) oferece um referencial para leitura das músicas e músicos

²⁰ As medidas de um Sopapo são variáveis. Entretanto, há uma média padrão que confere 50 cm para a boca superior e 30 cm para a boca inferior, e cerca de 1 metro de altura. Na p. 84 há um desenho detalhado das peças que compõem o instrumento e suas respectivas medidas.

em estado de possessão, inerentes em diversos eventos musicais, e de que maneira esta situação contribui para a expressão dos significados sócio-culturais do ritual. Quando observamos um desfile de escola de samba, na bateria (assim como no palco) pode-se perceber facilmente músicos que se encontram em estados no mínimo próximos ao transe. Mesmo não sendo o carnaval um ritual religioso, depoimentos como “*baixou o santo*” são bastante comuns por parte destes instrumentistas. Assim, o comportamento musical destes instrumentistas, nos diferentes contextos, proporciona dados que, junto com outros, se direcionam à construção da etnografia do Sopapo²¹.

1.4 O método

O método da observação participante, conforme Béhague (1984, p.9) é o que oferece maiores possibilidades de proporcionar informações precisas e interpretações da ocasião musical, complementada por outras técnicas de pesquisa tais como entrevistas, experiências de campo e interações com performances. A possibilidade de participação efetiva em alguma(s) performance(s) foi também aqui considerada. Este tipo de interação proporciona leituras e análises somente disponíveis para aqueles que experimentam sensações e compartilham informações próprias do evento em si, a visão do *insider*, diferente da que um pesquisador *outsider* detecta.

A interação viabilizada através das performances com a bateria da escola de samba em três anos consecutivos me proporcionou, pelo menos em relação ao universo do carnaval, uma condição diferenciada para que eu pudesse entender os processos do fazer musical de uma

²¹ O carnaval, enquanto expressão cultural espetacular, e as relações de mecenato no carnaval carioca são abordadas por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2002; 1994), acrescentando dados importantes ao tema, também trabalhado por Roberto da Matta (1981) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992); Marco A. L. Mello (1994) aborda o carnaval e a cultura de resistência dos escravos em Pelotas; Álvaro Barreto (2003), analisa o carnaval pelotense entre os anos de 1890 e 1937; Liliane S. Guterres (2003) e Luis Ferreira (1999) sobre o e o candombe uruguaio e Luciana prass (1998), que aborda os saberes musicais em uma bateria de escola de samba em Porto Alegre.

bateria, dos instrumentistas e suas performances, as ocasiões em que a música é performatizada e a performance musical em si, como sugere Bruno Nettl (1983).

A fala dos colaboradores se constitui em recurso fundamental para que a descrição etnográfica, assim como as interpretações, estejam sintonizadas com o contexto sócio-cultural e hábitos discursivos da cultura estudada (PELINSKI, 2004). Ao mesmo tempo, os problemas advindos da ‘tradução’ do pesquisador podem ser minimizados através da edição dialógica (FELD, 1990), facilitando assim a reapropriação por parte do universo pesquisado. A distribuição da autoridade etnográfica proporciona que os colaboradores tenham algum controle sobre a sua história. (PELINSKI, 2004). As maneiras pelas quais, por exemplo, Mestre Baptista constrói o Sopapo, estão baseadas em explicações técnicas e matemáticas peculiares, que não podem deixar de constar, ao mesmo tempo em que não cabem objeções ao seu método, uma etnoteoria indiscutível. Na medida em que o texto foi sendo produzido, procurei reencontrar meus colaboradores para realização de leituras conjuntas. Nestas leituras discutimos o conteúdo do texto considerando o quanto eles estavam adequados ao contexto a que se referiam, oportunizando críticas que em muitos momentos foram de grande importância. Certas objeções da parte dos colaboradores foram respeitadas e em algumas delas a transformação ou até mesmo a retirada do texto foram procedidas. Neste processo dialógico procurei, além de garantir e respeitar a voz dos colaboradores, deixar claro para eles e para os leitores que em algumas partes do texto o que está exposto é a minha visão ou análise e que, portanto, da mesma maneira que a opinião e consideração de suas falas são legítimas, a minha representa a fala do pesquisador. Esta parte da pesquisa foi extremamente importante não só para mim, mas também para os colaboradores, que em diversas vezes se sentiram surpresos pelo fato de eu estar perguntando suas opiniões a respeito daquilo que escrevi sobre eles. No início da pesquisa, quando eu estava negociando as entradas em campo, em quase todos os contextos se criava uma situação de distinção que colocava de um lado a mim, pesquisador, professor universitário, teoricamente

quem sabe sobre o assunto que está pesquisando e, de outro lado, ‘eles’, os informantes que ‘apenas’ sabiam falar de suas vidas e práticas, numa espécie de hierarquia. Procurei também desde o início, esclarecer que seus papéis não eram o de simples informantes, mas sim protagonistas, junto comigo, de um estudo, o que os convertia em colaboradores, dividindo assim a autoridade etnográfica.

As relações existentes entre o Sopapo, o carnaval e as tradições percussivas afro-brasileiras desembocam obrigatoriamente em questões de identidade e pertencimento, que por sua vez estão entre os interesses desta pesquisa e permeiam as performances aqui referidas.

1.5 Sobre identidades

De que modo o Sopapo se relaciona (ou não) com as questões identitárias da população negra em Pelotas (ou no Rio Grande do Sul) e, da mesma maneira, que papel representa dentro de grupos como escolas de samba, ou nos grupos de dança afro-brasileiros, ou no palco com bandas e/ou artistas que de alguma maneira se utilizam da sonoridade percussiva de origem africana como forma de demarcar e ocupar espaço social? Para esta longa pergunta Kathryn Woodward (2000) e Stuart Hall (2000) nos oferecem parte do suporte necessário para a abordagem relacionada à identidade sob a perspectiva dos Estudos Culturais, em um cenário pós-colonial. Investigações preliminares sobre a presença do Sopapo em Pelotas já revelaram algumas questões associadas a idéias de identidade e pertencimento. Em um depoimento após o desfile das escolas de samba em 2004, um mestre de bateria indagado sobre a presença do Sopapo na bateria, me respondeu: “é coisa de africanismo, os escravos trouxeram para Pelotas... desde que trabalho com carnaval, uso Sopapo... tem que ter Sopapo, sempre” (Marcelo, 32 anos, diretor de bateria). A referência ao africanismo e aos escravos remete à necessidade de afirmar uma identidade, legitimando-a pela referência a um suposto e

autêntico passado – possivelmente um passado glorioso que parece ser real e que valida a identidade reivindicada (WOODWARD, 2000, p.27). Outro depoimento revela a relação com contextos econômicos que, de uma maneira ou de outra, interferem nos processos de reivindicação, pertencimento e manutenção de identidades: “... o Sopapo não está mais presente nas baterias por causa do preço. É o instrumento mais caro... seria muito bom se tivesse mais, é uma pena o preço... é preciso manter vivo o Sopapo...” (Heleno, 30 anos, mestre de bateria). A fala de Heleno deixa claro pelo menos um dos aspectos que implica na diminuição de seu uso nas baterias das escolas de samba. Entretanto, é viva a vontade da sua permanência indicando a importância simbólica que carrega. Em uma análise de “O cru e o cozido”, de Lévi-Strauss, Woodward (2000, p.48) se refere “... às restrições materiais. [...] Embora essas restrições econômicas e materiais possam ser importantes, elas não enfraquecem necessariamente o argumento sobre a centralidade dos sistemas simbólicos ou classificatórios”. A mesma autora acrescenta que movimentos étnicos ou religiosos ou nacionalistas frequentemente reivindicam uma cultura ou uma história comum como o fundamento de sua identidade (p.15). Em observações realizadas junto a alguns grupos musicais no Rio Grande do Sul pude constatar a presença do Sopapo com função que extrapola a questão musical. Em sentido mais amplo ele ocupa também um lugar simbólico que pretende conferir um caráter de identidade, de resistência da cultura negra, como indica o discurso dos integrantes desses grupos. José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato (1994) salientam que “o analista faz interpretações de interpretações nativas. Daí a reprodução, no nível da teoria, dos modelos dos idiomas nativos sobre identidade (p.7)”.

Segundo Patrícia Pinho, a discussão de negritude e cultura negra no Brasil atual passa por três grandes debates das Ciências Sociais. O primeiro diz respeito às noções de identidade e cultura, “a partir de pressuposto da indissolubilidade entre o material e o simbólico, no qual o discurso e a prática se constroem mutuamente e onde a cultura e a política são

interpenetrantes e interdependentes” (2004, p.19). Na intenção de estabelecer uma identidade afro-sul-rio-grandense, a partir de uma prática percussiva que possa conferir esta identidade, os atores envolvidos buscam a transformação de uma ordem hegemônica vigente, a qual insiste em jogar sombra sobre a presença negra no Rio Grande do Sul. A (re)invenção de uma tradição percussiva no Brasil meridional representa a movimentação dos afro-sul-rio-grandenses engajados nas causas anti-discriminatórias, em uma ação de operação de poder na busca de uma transformação social.

O segundo ponto é relativo ao “tão discutido essencialismo presente na construção das identidades de um modo geral” (PINHO, 2004, p.19). Mesmo tendo cessado o tráfico de escravos vindos diretamente da África para o sul do país e, por conseqüência, acontecido um corte na atualização de informações vindas diretamente da “terra mãe”, ainda hoje observa-se com freqüência a idéia da existência de “padrões supostamente ‘africanos’ ou estaticamente ‘negros’” que teriam sido mantidos, p. ex., através de um mestre da construção de instrumentos, ou de um ritmo ancestral. Neste trabalho, me associo a proposta de Patrícia Pinho, buscando “a particularidade negra valorizada e reconhecida como constitutiva das subjetividades negras, [...] a todo momento vista como sendo social e historicamente construída” (PINHO, 2004, p.20). O processo de ‘branqueamento’ que foi levado a cabo no Rio Grande do Sul forçou a população negra em Pelotas a resistir e buscar alternativas para manutenção de determinados elementos culturais e de integração social, forjando oportunidades que permitissem o acesso à educação formal para seus filhos e engajando-se em postos de trabalho na industrialização da cidade, diferentemente de lugares como Rio de Janeiro e São Paulo, onde predominou a mão-de-obra de imigrantes italianos, portugueses e japoneses, considerados mais aptos que os negros (SANTOS, 2003, p.58-59). Desta maneira, as particularidades desta população foram sendo social e historicamente construídas de tal forma, que a historiadora Beatriz Lonner (1999) indica a criação, em Pelotas, de cerca de

vinte associações de negros no período entre 1888-1900 e de trinta e três durante o século XX. Estas possuíam características beneficentes, teatrais-bailantes, carnavalescas, carnavalesca-abolicionista, de representação política, bandas, católicas, sincrética-abolicionista, jornais, dramática-carnavalesca, musicais, grêmios operários, clubes de futebol, federação esportiva e de caridade²². Destaco a criação da Banda União Democrata em 1896 e do Asilo de Órfãos São Benedito em 1901, ambas existentes até hoje (LONNER, 1999, p.657-659). Em sua pesquisa Lonner identificou ainda vinte e sete clubes e grupos carnavalescos negros, entre os anos de 1900 e 1929, destacando-se o Clube Cultural Chove Não Molha e o Clube Cultural Fica Aí Prá Ir Dizendo, ambos criados em 1921 e existentes até hoje. Deve se considerar que mesmo sendo estas diversas associações compostas principalmente por negros, também faziam parte delas brancos pobres e aqueles que eram simpáticos à causa abolicionista. Uma outra característica curiosa é o compartilhamento de espaço físico destas associações com sindicatos operários que, algumas vezes, eram dirigidos por uma mesma pessoa. Muitas vezes os grupos carnavalescos eram criados sem ter uma sede e, por terem sido criados por elementos ligados ao movimento operário e sindical, acabavam tendo o espaço do sindicato cedido para festas e outros eventos. Apesar da efemeridade destas associações, indicam um dinamismo que comprova que não estavam restritos apenas às festas carnavalescas. Esta intensa atuação demonstra o desenvolvimento em Pelotas, no período de 1888 a 1937, de um conjunto de fatores sócio-econômicos e étnicos diferenciados do centro do país, mostrando uma “expressiva participação dos operários negros na organização da classe trabalhadora pelotense que, de forma consciente e organizada, buscavam a integração social [...] em dupla militância, em associações de raça e de classe” (SANTOS, 2003, p.59). Lonner afirma que:

Essa dupla representação era uma necessidade para os elementos mais conscientes da comunidade negra, pois sua luta era também dupla. [...] Essa ligação entre militância operária e militância negra estava presente em várias ocasiões e em

²² Estas denominações estão nos diversos documentos relativos à fundação destas entidades.

numerosas associações, contribuindo para manter um tom mais proletário mesmo nesses clubes recreativos e, provavelmente, pode estar na base de várias tentativas de reorganização de entidades sindicais, nos duros anos da República Velha (1999, p.234).

Sansone comenta sobre a associação de intelectuais negros, nas décadas de 1930 e 1940, ao Partido Comunista, indicando a afinidade de “algumas expressões da cultura negra como formas (potenciais) de protesto, tal como aconteceu com a capoeira...” (2004, p.303). Como se pode constatar na pesquisa de Lonner, o papel desempenhado pelos negros, em Pelotas e Rio Grande desde fins do século XIX, era ativo, ou seja, não eram definidos por outros grupos sociais/étnicos, mas sim se mostravam atuantes diretamente. Tanto foi a militância por estes caminhos, que em 10 de maio de 1933 foi criada a Frente Negra Pelotense (FNP), um ano e meio após a criação da Frente Negra Brasileira em São Paulo, em 16 de setembro de 1931 (SANTOS, 2003, p.156). A criação da Frente Negra é considerada por Sansone (2004) como uma das três principais características das modernas relações raciais na Bahia, ao trabalhar pelo processo de incorporação de determinados aspectos da cultura negra na auto-imagem nacional.

Por fim, o terceiro aspecto levantado por Patrícia Pinho é o que discute a noção de raça. Para ela, a luta anti-racista deve incluir a superação da idéia de raça. “Quanto mais percebemos o papel da cultura e da política na construção da negritude, mais fácil será reconhecer o quanto esta não é determinada por características fixadas pela ‘raça’ ou pela natureza” (p.20). As discussões acadêmicas sobre os conceitos de raça são extremamente complexas e têm tido desdobramentos polêmicos, principalmente a partir da proposta de adoção de cotas nas universidades federais brasileiras, apresentada por José Jorge de Carvalho para quem a academia é maciçamente branca, em 2001. Carvalho (2006) afirma ser escandaloso o fato de nas principais universidades do país, nos departamentos de música, só haver espaço para músicas européias, barrocas e clássicas, enquanto o Brasil oferece uma

variedade imensa de ritmos solenemente ignorados. O projeto CABOBU foi mais uma ação na busca por superar as concepções musicais eurocêntricas, colocando em evidência uma tradição rítmica local, de origem africana, calcada no Sopapo.

1.6 Memória e signo

Porque um tambor recebe um poder de representação étnica e de resistência cultural?

Esta questão se torna mais complexa se considerarmos os diferentes universos e os respectivos contextos aqui sugeridos. Há uma grande diferença entre o construtor de Sopapo e o tocador na escola de samba, estes em geral com pouca instrução formal, pobres e moradores da periferia em uma cidade do interior, em relação aos artistas que o utilizam na música popular, em palcos, discos gravados e, de certa maneira, tomando parte no *showbusiness*, em geral possuindo um grau mais elevado de instrução formal, moradores da capital do estado e atuantes no movimento cultural e musical. Entretanto, eles compartilham o aspecto identitário do Sopapo de forma muito próxima. S. Hall afirma que há

... um eu coletivo, capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma 'unidade' imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças – supostamente superficiais. [...] as identidades não são nunca unificadas; que elas não são na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (2000, p.108)

Mesmo considerando o compartilhamento do simbolismo do Sopapo nos diferentes universos e respectivos contextos desta pesquisa, é possível perceber os diferentes agenciamentos de cada contexto, que não expõem identidades unificadas, mas fragmentadas, singulares e construídas por discursos e práticas que podem até parecer contraditório.

Entretanto estão solidamente ligados por um símbolo que apela ao pertencimento às raízes africanas.

Sansone (2004) comenta que no processo de “reafricanização” do Brasil, o uso de símbolos que se associam às “raízes” africanas se tornou uma prática recorrente, especialmente nas atividades de lazer e nos meios de comunicação de massa. Apesar de a Bahia ser o local considerado mais “africano” do Brasil e de ter sido em Salvador onde se iniciou o “debate entre sociólogos e antropólogos [...] concentrado em determinar se a cultura negra contemporânea deveria ser interpretada como a sobrevivência da cultura africana ou como uma adaptação criativa...” (p.93), em outras partes do país também ocorreram “adaptações” ou recriações, as quais, pelo senso comum, representam a sobrevivência da cultura africana. No ‘banco de símbolos’ montado durante o processo de criação de uma nova cultura ‘negra’, no qual “alguns traços e objetos são escolhidos para representar a nova cultura como um todo” (p.102), o Sopapo se inscreve como o objeto-símbolo escolhido pelo idealizador do projeto CABOBU para servir como elemento de identificação da população afro-sul-rio-grandense.

O método etnográfico, com seus registros de campo, se associa aos anteriores para buscar, nos depoimentos de artistas, músicos profissionais, construtores de Sopapo e outros agentes sociais envolvidos nos diferentes universos referidos, as narrativas e trajetórias familiares, genealogias e outras informações complementares que compõem histórias de vidas. Estas não representam um retrato social coletivo, mas sim relatos pessoais, descontínuos. A utilização de entrevistas abertas permite, segundo Diaz (1999) que o entrevistado se faça dono do próprio discurso, e se constitua como personagem, dando significação ética e política sobre sua própria figura e espaços sociais.

Na abordagem de memórias sociais e coletivas, a etnografia da duração²³ proposta por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert (2000) confere à memória e ao passado uma condição não antagônica ao presente, mas superposta ritmicamente, dando sentido à existência dos sujeitos, no tempo e espaço. A apropriação da memória afro-descendente local pelas gerações de hoje, ao mesmo tempo em que as informa, prepara as formas de agenciamento que relacionam passado, presente e futuro. Em outras palavras, podemos dizer que a opressão da experiência escravagista e o processo de globalização interferem na memória e nas trajetórias destes grupos. Como afirma Woodward:

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade (2000, p.21).

Os fundamentos da teoria etnomusicológica, sistematizados por Alan Merriam em “The Anthropology of Music” (1964) chamaram a atenção para duas formulações baseadas no estudo da música *na* cultura (1964) e posteriormente música *como* cultura (1977). Ainda hoje essas idéias repercutem, servindo de ponto de partida para desdobramentos que buscam sempre atualizar estes paradigmas, levando a pesquisa etnomusicológica a uma perspectiva aberta com amplos e variados campos de estudo.

Das indicações de Merriam (1964), no capítulo em que fala sobre métodos e técnicas de campo, reforçadas mais tarde por Nettl (1980), a abordagem sobre a chamada cultura material musical, que diz respeito primordialmente a instrumentos musicais, é um dos pressupostos desta pesquisa. Busco reconhecer não só a sua taxonomia, materiais utilizados, princípios de construção, motivos decorativos, métodos e técnicas de performance, mas também saber ainda se

²³ A etnografia da duração, inspirada em Bachelard e Piaget, é proposta pelas autoras “para revisitar os estudos sobre memória social e coletiva [...] e aceita como suposto que a matéria das lembranças ou reminiscências de um tempo vivido adquire uma substância somente se ela se “temporaliza” sob forma de ondulações do próprio ato que encerra o tempo pensado” (2000. p.12)

está presente um conceito de tratamento especial do(s) instrumento(s), se são reverenciados, se possuem uma carga simbólica ou se estão associados a cerimônias ou situações específicas. A relação econômica que envolve é também objeto de atenção a partir da existência ou não de especialistas que lucram ou ganham a vida com a construção de instrumentos ou se representa alguma coisa para a sociedade envolvida. Acrescente-se ainda os músicos e todas as informações em seu entorno, como se aprende a tocar, métodos, treinamento, técnicas de execução e as relações com a cultura que a produz. Assim, a observação e análise do Sopapo nos variados universos citados oferece, entre outras, possibilidades de compreensão de aspectos peculiares de como a identidade da população negra no extremo sul do Brasil se (re)constrói.

O tipo de relação que se observa entre estes universos (música popular, grupos afro e carnaval) com o Sopapo pode ser abordada a partir de Da Matta (1981) e sua concepção de rito e ritual. Para o autor, os rituais se prestam especialmente para promover a identidade social e, através deles, se conhece mais profundamente uma determinada cultura. O Projeto CABOBU, de certa maneira, corresponde ao ritual a que se refere Da Matta. Foi um projeto carregado de intenções de penetração na sociedade, de retomada de valores que representam ideais da cultura negra que o tempo histórico apagou da memória da sociedade em geral e da própria população negra da cidade. Ao retomar o Sopapo como elemento simbólico de resistência e identidade dos negros locais, criou-se uma espécie de ritual que passa desde a “descoberta” de um mestre (e agora Griô) construtor de Sopapos, os segredos de sua construção, a invenção de um ritmo que seria o ritmo do cabobu (como se fosse um ancestral vindo da África), a criação de uma coreografia baseada neste ritmo (que da mesma maneira seria também uma dança ancestral), culminando com um desfile pelas ruas da cidade, com direito a uma bateria só de Sopapos, uniformizada (com figurino afro). Em outras palavras, poder-se-ia ver aqui um processo de (re)invenção de uma tradição (HOBSBAWM, 2002).

1.7 (re)inventando a tradição

Visto desta maneira, o CABOBU foi mais uma ação na direção da construção para a população negra e para a sociedade em geral, de uma identidade que promova para os descendentes de escravos em Pelotas (e até mesmo para o estado do Rio Grande do Sul), uma posição de respeito e reconhecimento cultural, semelhante ao que foi um dia feito para construir e promover uma identidade gaúcha, inventando uma tradição através da criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho – M.T.G. Passados cerca de cinquenta anos, pode-se dizer que o M. T. G. obteve sucesso em sua empreitada. Quanto ao CABOBU, no máximo uma pequena parcela, ainda muito restrita às pessoas que participaram diretamente do projeto, respondeu a este apelo. Apesar de terem se passado cerca de oito anos deste evento, cabe averiguar que outros fatores podem interferir nestes processos. Comparando ao M.T.G., pode-se, por exemplo, associar-se a questão de que um movimento está relacionado à população branca, detentora do poder de representação da identidade regional, enquanto o outro é ação do movimento negro organizado, historicamente subjugado. Ruben Oliven aborda o escamoteamento da cultura negra na formação da identidade rio-grandense:

... se a construção dessa identidade tende a exaltar a figura do gaúcho em detrimento dos descendentes dos colonos alemães e italianos, ela o faz de modo mais excludente ainda em relação ao negro e ao índio que comparecem no nível das representações de uma forma extremamente pálida (1992, p.100).

Em 1981, Da Matta já observara estes movimentos como rituais que visam à transformação da sociedade:

...parece-me, neste jogo de transformação que uma sociedade se revela enquanto coletividade diferenciada; enquanto um grupo que se pode reconhecer como único e diferente dos outros. Daí porque, penso, o ritual é um dos elementos mais importantes não só para transmitir e reproduzir valores, mas como instrumento de parto e acabamento desses valores. (p.26)

Apesar da pertinência das idéias de Da Matta, os estudos sobre performance sugerem que as identidades são construídas dia-a-dia, ou seja, nunca se cristalizam ou passam por um processo de acabamento. A repetição dos rituais, por mais que se procure não alterá-los, é sempre diferente uma da outra, freqüentemente expondo contradições. Outras perspectivas são oferecidas pelos estudos de performance, sobre estes tipos de eventos²⁴.

Todas as questões comentadas anteriormente, de certa maneira convergem e interagem, podendo estabelecer, juntas, uma nova prática reconhecida e referendada socialmente. Este é o processo correspondente ao que Eric Hobsbawm define como uma (re)invenção:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM. 2002, p. 9)

A intenção da realização do evento CABOBU se reveste da noção de tradição na medida em que chama a atenção para qualidades e características culturais, através da reapropriação de um objeto da cultura material simbólica – o Sopapo, o qual é o agente de chamamento de uma identidade afro-sul-rio-grandense. Pela recuperação memorial de um antigo ritmo de carnaval executado pelo Sopapo, um passado histórico nem tão remoto quanto possa parecer, é invocado. Vem do período da escravidão, dos séculos XVIII e XIX, do carnaval do século XX, e também da África, de períodos “perdidos nas brumas do tempo” (HOBSBAWM, 2002, p.10). Entretanto, a continuidade das práticas percussivas em foco nesta pesquisa se mostra na forma de referência a um passado histórico, contrastando as mudanças e inovações da sociedade contemporânea com a tentativa de estruturar alguns

²⁴ Gabriel Weisz (2002) aborda os eventos etnodramáticos, demonstrando que cada cultura tem suas técnicas e particularidades, e é em cima destes aspectos que se deve construir o espaço teórico. Assim, evoca Husserl e seu conceito de “recorrido noemático”: “é o aspecto objetivo da vivência, ou seja, os diferentes modos de ser dado: o percebido, o imaginado, o recordado, etc.”.

aspectos da vida social (HOBBSAWM, 2002). Mas a prática percussiva aqui referida foge em um aspecto do conceito de Hobsbawm, na medida em que não é e nem pretende ser invariável, não está comprometida com o passado que evoca ao ponto de se sujeitar à imposição de práticas fixas. Ao contrário, como a maioria das expressões musicais populares, está sujeita a dinâmica própria, passando por constantes adaptações e transformações, ao mesmo tempo em que se esforça para manter alguns referenciais anteriores, num conflito entre a manutenção da tradição e a sua ruptura. O que busca nesse passado é a legitimação do tempo histórico. Esta consciência das atualizações sobre o assunto, pela literatura atual, pode pôr em dúvida a adequação do uso do conceito de ‘invenção de tradição’, considerado de maneira rígida. Apesar disso, creio que, em seu sentido mais amplo, é um conceito apropriado para esta abordagem, até mesmo pelos constantes usos da palavra ‘tradição’, pelos colaboradores, mesmo que dentro de um senso-comum. A idéia de tradição habita a memória social. Além disso, Hobsbawm também atenta para as rupturas das continuidades que se encontram em determinadas situações, bem visíveis.

Entre as características definidas por Hobsbawm para identificar uma ‘tradição inventada’ que se ajustam aos propósitos desta pesquisa, refiro-me, além dos já comentados: ao fato de o CABOBU representar um processo de formalização e ritualização com referências ao passado, por ter sido criado deliberadamente por único iniciador – Giba-Giba, que é também quem estrutura o discurso de amparo à proposta. Ainda, por ter sido gestado em momento posterior às transformações ocorridas no carnaval em todo o país e especificamente em Pelotas, lugar onde se situa o campo de pesquisa, e que estas transformações ‘debilitaram’ o uso do Sopapo nas escolas de samba provocando mudanças nos padrões sociais e musicais aos quais o carnaval estava ancorado; ao uso de elementos antigos na elaboração de uma nova tradição de linguagem elaborada composta de práticas e comunicações simbólicas; a mudança de conteúdo nas mensagens veiculadas nas músicas populares, agora carregadas de sentido

ideológico que reivindicam o devido espaço e o reconhecimento dos afro-descendentes (HOBSBAWM, 2002).

Este processo de (re)invenção de tradição será abordado através do ambiente das oficinas bem como da própria construção de Sopapos, no capítulo 3, e a partir da realização do evento CABOBU, da recriação do ritmo cabobu, no capítulo 4, e da circulação e ressemantização do instrumento, nos capítulos 5 e 6.

1.8 A hipótese

A elaboração da hipótese desta pesquisa foi feita a partir de investigações preliminares que contavam com arcabouço teórico bastante distinto do obtido durante a realização da pesquisa. Assim, mantive a proposta original, até mesmo para demonstrar certos *a priori* que me acompanhavam, permitindo assim, além das conclusões relacionadas à proposta em si, a exposição da transformação proporcionada pela pesquisa, nestes *a priori* e em minhas concepções sobre o tema abordado. A hipótese proposta foi esta:

Averigua-se nesta pesquisa se o momento atual e a comunidade afro-descendente no Rio Grande do Sul oferecem espaço e condições para assimilação e estabelecimento de uma identidade afro-sul-rio-grandense, através da afirmação de elementos simbólicos musicais. O Projeto CABOBU, em sua primeira edição, e o ritmo do cabobu, juntamente com o Sopapo, representariam estes elementos (o tambor e o ritmo) e o momento fundante (o evento) desta identidade?

Questionamentos surgidos no exame de qualificação sugeriram ‘adaptações’, uma reformulação da mesma, uma vez que ‘*o momento atual e a comunidade afro-descendente*’ são condicionantes vagos. Entretanto, optei por manter a proposta original acompanhada da crítica, para então tecer minhas considerações finais. Estas estão apresentadas na Coda.

1.9 Engajamento

Nos estudos musicais brasileiros, somente nas últimas décadas do século XX é que os pesquisadores voltaram-se para os estudos etnomusicológicos, principalmente com a criação de alguns cursos de pós-graduação, neste mesmo período. Entretanto, estes se encontram ainda em estágio inicial, tendo um universo enorme de possibilidades de pesquisa. Ao mesmo tempo, a pressão feita por minorias e grupos que foram excluídos social e politicamente faz com que a época atual reconheça direitos e expressões culturais em geral destes grupos, e a música especificamente. Este projeto de pesquisa, por estar inserido no campo da etnomusicologia, e voltado para uma expressão cultural popular, relacionada à cultura negra, ganha relevância justamente por se enquadrar em uma ciência emergente no Brasil e estar dirigido a uma forma artística que, embora amplamente disseminada, enfrenta ainda, freqüentemente, preconceitos. A dedicação a temas da cultura popular é condição necessária para determinadas mudanças no sistema de ensino brasileiro em todos os níveis, dominado por orientações de caráter musicológico tradicional que se debruçam sobre a música culta européia, ignorando outras manifestações musicais. Em entrevista a F. Cruces e R. Pérez (2003), indagado sobre a importância da etnomusicologia na educação, José Jorge de Carvalho afirma a necessidade de mudar a perspectiva eurocêntrica dominante. Diz ainda que

Temos que insistir neste tema, porque a centralidade da música ocidental é ainda demasiado dominante em nosso campo [...] Não é justo para o resto das músicas do mundo [...] Vá aos departamentos de música de qualquer escola, noventa e nove por cento se limita a repetir o mesmo há mais de cem anos.²⁵

Esta idéia é compartilhada também por Patrícia Pinho (2004, p.133), quando afirma que existem diversas maneiras de se combater o racismo, “dentre as quais [...] a desconstrução de

²⁵ C. O. “tenemos que insistir en este tema, porque la centralidad de la música occidental es aún demasiado dominante en nuestro campo [...] No es justo para el resto de las músicas del mundo. [...] Vas a los departamentos de música de cualquier escuela y el noventa y nueve por ciento se limita a repetir lo mismo desde hace más de cien años.”

vocabulários e imagens racistas; a realização de seminários e cursos de formação; a produção de material didático; o esforço acadêmico e a criação de escolas alternativas”.

A pesquisa aqui apresentada atua, ainda que modestamente, sobre a numerosa comunidade afro-brasileira, ao lhe oferecer subsídios relevantes para o processo de inclusão social e reconhecimento cultural. Pretende também servir de subsídio à comunidade afro-riograndense para a proposição e elaboração de políticas culturais e como material educacional que auxilie na colocação em prática da lei número 10.639/2003, pelo menos na região de abrangência da pesquisa.

O que apresentei até aqui expõe todo o meu percurso durante este período, mostrando desde o processo de formação acadêmica e de como foi construído o objeto etnomusicológico da tese. Através da revisão da literatura, temas relacionados direta e/ou indiretamente, tais como organologia, escravidão, os relatos de viajantes no século XIX e da diáspora africana e seus tambores pelas Américas foram abordados. O carnaval e outros contextos nos quais as reconstruções / reinvenções ocorrem, e os processos identitários no Brasil e outros países latino-americanos, foram também aqui expostos através de diversas etnografias com temáticas relacionadas. Da mesma maneira, foram apresentados os universos protagonistas desta pesquisa, com as filiações teóricas, hipótese e métodos de abordagem escolhidos. No próximo capítulo veremos o que chamei de ‘as viagens dos tambores’, ou seja, o espraimento da cultura africana pelo Atlântico Negro e das referências históricas do Sopapo, no extremo sul do Brasil. Encontraremos com os agentes destas reconstruções e suas concepções, tanto de ordem prática como filosófica, relacionadas a este processo.

2.1 Na versão historiográfica

Os tambores viajaram da África para todas as direções do Atlântico Negro. Em cada lugar que chegaram, se reconstruíram. Diversos autores nos contam estas reconstruções, ocorridas nos diferentes destinos. Entretanto, não foi simplesmente chegar à nova terra para a qual a diáspora os levou e, então, reconstruir-se. Para isto, cada contexto forneceu condições específicas para que a cultura negra vinda com os escravos da África fosse aos poucos se refazendo e se renovando pela atualização e inferências de outras culturas com as quais estava (e está) se relacionando.

Buscando refazer um possível percurso percorrido pelo Sopapo, ou mais apropriadamente falando, simplesmente aquele tambor¹ grande, a partir da chegada dos primeiros negros escravizados vindos para trabalhar especialmente nas Charqueadas em Pelotas e Rio Grande, até a sua reapropriação e ressemantização pela música popular no início do ano 2000, alguns contextos podem ser sugeridos.

O ambiente é definido geograficamente, na região que compreende as cidades de Rio Grande e Pelotas, extremo sul do Brasil. Rio Grande tem a estratégica localização de porta de entrada e saída da Lagoa dos Patos para o Oceano Atlântico. E no Atlântico Negro, fica localizada na periferia, na rota que se dirige para o extremo sul e leva também aos portos de

¹ A palavra sopapo, designando aquele tambor grande, do qual temos algumas referências, não se pode precisar quando foi utilizada pela primeira vez. O mais provável, é que tenha sido a partir de sua incorporação à escola de samba, na década de 1950. Conforme o colaborador Sardinha, foi do encontro da Escola de Samba General Vitorino, da cidade de Rio Grande, com músicos ligados ao carnaval de Pelotas especialmente o famoso Boto, no fim dos anos 40, é que teria sido referida pela primeira vez, devido à técnica mostrada por Boto, que usava as mãos abertas para percutir o instrumento, como um tapa, um sopapo (ver p. 73).

Montevideu e Buenos Aires². Os escravos que vinham pelo Atlântico adentravam a Lagoa dos Patos na direção de Pelotas (*figura 1*) para trabalhar nas Charqueadas, grandes estabelecimentos de produção de carne salgada – o charque (principal alimento da escravidão nacional), e seus subprodutos: o couro, a graxa e o sebo.

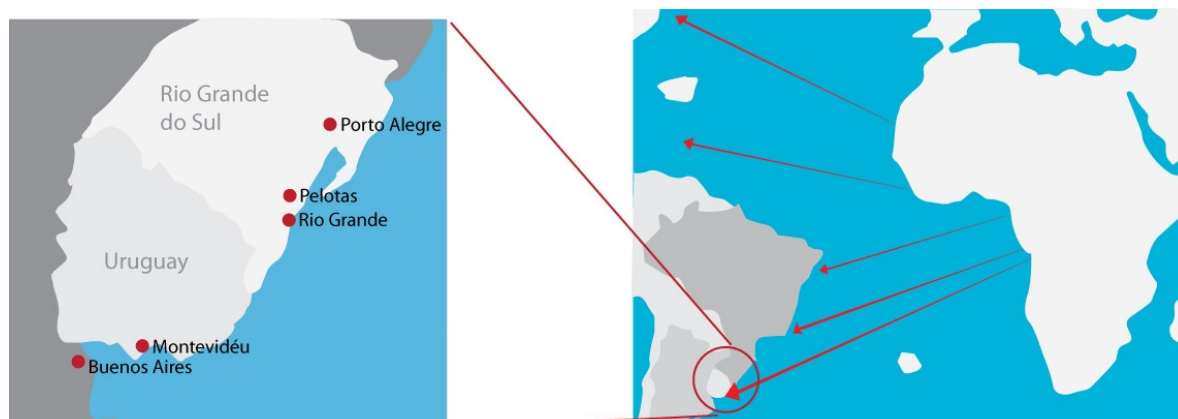


Figura 1 – As rotas do Atlântico Negro (em vermelho), mostrando os destinos limites ao norte e ao sul, nas Américas do Norte e do Sul, respectivamente. No detalhe ampliado à esquerda, o limite sul, mostrando as cidades de Buenos Aires, Montevideu, Rio Grande e Pelotas. Obs: os pontos de partida das setas se referem ao continente africano, e não a um país específico. Desenho: Carolina Marchese, 2008.

De Pelotas, durante a década de 1860, auge da atividade charqueadora, toneladas de charque saíam por ano, dirigidas para o centro do país.

Na primeira década do século XVIII, o ponto mais ao sul do território brasileiro atual estava localizado na cidade de Laguna, em Santa Catarina. Mas nesta data, as terras da colônia portuguesa se estendiam até Colônia do Sacramento, às margens do Rio da Prata, hoje território uruguaio. Conforme Gutierrez (2001), foi em 1703 que Domingos Filguera realizou a primeira caminhada conhecida entre Colônia do Sacramento e Laguna, criando o chamado Caminho da Praia, na costa do Atlântico sul. Por este caminho circulavam tropeiros, mercenários, marginais, contrabandistas, etc. Devido às constantes trocas na posse do território, em 1727, o governador de Buenos Aires, então colônia espanhola, antecipou-se aos

² Sabe-se também que escravos africanos levados para países sul-americanos da costa do Pacífico, eram ‘reexportados’ em Cartagena, na Colômbia, através de rota que cruzava o canal do Panamá, ou então entravam no continente sul Americano pelo Rio da Prata, passando pelos portos de Montevideu e/ou Buenos Aires, de onde seguiam por terra até países como o Peru (Feldman (2006).

portugueses e fundou Montevideú, entre Colônia e Laguna. A coroa portuguesa, como forma de melhor proteger Colônia, fundou uma Comandância Militar, denominada Presídio Jesus-Maria-José, em 1737, sob a responsabilidade do Brigadeiro José da Silva Paes. Esta Comandância ocupava as terras que iam desde a foz do rio Tramandaí (onde hoje esta a cidade de Tramandaí, no norte do Rio Grande do Sul) até o serro de São Miguel (onde se localiza o Forte de São Miguel, ao norte do Uruguai, na atual linha de fronteira com o Brasil). O Presídio Jesus-Maria-José deu origem à cidade de Rio Grande e as edificações militares foram então construídas por índios Tapes e negros, ambos escravizados. Assim, este seria o momento em que, provavelmente, os primeiros negros aportaram nestes pagos.

A cidade de Pelotas originou-se a partir de um primeiro povoamento, administrativamente ligado à cidade de Rio Grande, seguindo uma cronologia que se iniciou em 1812, quando foi criada a Freguesia de São Francisco de Paula. Esta foi elevada à categoria de Vila de São Francisco de Paula e, em 1835, finalmente se transformou em cidade de Pelotas (Anjos, 1996). O nome Pelotas é derivado de uma pequena embarcação redonda feita de couro (*figura 2*), usada pelos índios e negros escravizados nesta região e chamada de pelota. Relatos de viajantes no século XIX permitem afirmar que neste período, muito



Figura 2 - A Pelota.
Aquarela de H. J. Wendroth, 1857.

provavelmente com técnicas e ferramentas que, senão as mesmas, devem ter sido muito semelhantes às utilizadas nos seus países de origem, tambores de grandes dimensões já eram construídos e usado na região. O mercenário alemão Carl Seidler, a serviço de D. Pedro I na

luta contra os espanhóis, quando de passagem pelo canal São Gonçalo (que liga a Lagoa dos Patos à Lagoa Mirim) fez, em 1827, uma escala na então Freguesia de São Francisco de Paula (atual Pelotas), no local denominado Passo dos Negros (*figura 3*), que por ser uma parte do

canal mais estreita e rasa, era o ponto utilizado para a travessia nas pelotas, ou a cavalo, e de tropas de gado que vinham dos antigos Campos Neutrais³ e da Banda Oriental do Uruguai. Em suas explorações em terra firme, acabou sendo convidado para uma cerimônia a qual ele se refere como sendo um casamento entre negros. A narrativa de Seidler sobre a festa é, provavelmente, uma das primeiras referências a uma expressão da cultura musical escrava destas bandas.



Figura 3 – Passo dos Negros, Pelotas. Pintura de J. B. Debret.

Mal era meio-dia, surgiram os esperados hóspedes, na maioria negros e mulatos, em geral enfeitados de trapos multicores e toda espécie de bugiganga, além disso, trazendo máscaras negras, de papel, que aplicavam ao rosto, apenas com aberturas para os olhos e o nariz. **Dois homens fortes carregavam um grosso pedaço de tronco oco, revestido de couro, no qual logo um deles começou a bater com os pés como num tambor; outros instrumentos, de sons que casavam com o do tambor, apareceram pouco a pouco e rompeu uma música...** [grifo meu] Começou depois ao ar livre um baile, que regulava com a música e a cantoria. Imaginem-se as mais detestáveis contrações musculares, sem cadência, os mais indecentes requebros das pernas e braços seminus, os mais ousados saltos, as saias esvoaçantes, a mímica mais nojenta, a mais crua volúpia carnal – tal era a dança em que, desde o começo, as graças se transmudavam em bacantes e fúrias. (SEIDLER, 1976, p.205)

O comentário desabonador feito por Seidler é recorrente em diversos relatos feitos por viajantes que andaram pelo Brasil durante o período colonial, sempre imbuídos de uma pretensa moral cristã. Invariavelmente, os rituais dos negros escravos, com suas músicas e danças, eram considerados imorais e devassos, aos olhos ‘puritanos’ dos europeus. Embora

³ Em 1777 foi estabelecido o Tratado de Santo Idelfonso, entre a Espanha e Portugal, criando uma área que não deveria ser ocupada por nenhuma das duas colônias – os Campos Neutrais. Esta área tinha como limites, ao sul o arroio Chui, ao norte o que hoje é a reserva do Taim, a leste o Atlântico e a oeste as lagoas Mirim e Mangueira. Neste espaço havia um grande curral nativo repleto de rebanhos de gado e grupos de homens armados que vagavam, aprisionavam, coureavam e transportavam os rebanhos, numa grande atividade contrabandística. Era uma ‘terra de ninguém’, intensamente povoada por gado chucro. (GUTIERREZ, 2001, p.214)

distantes cerca de trinta anos, a descrição anterior poderia ser perfeitamente ilustrada pela aquarela pintada por outro alemão – H. R. Wendroth, que registra outro ritual anotando “Nigertanze” (Dança de Negros), em 1857, também na região de Pelotas (*figura 4*).



Figura 4 – Dança de Negros. Aquarela de Hermann Rudolf Wendroth.

Uma foto obtida na década de 1950, no interior de São Paulo (*figura 5*), mostra modistas e batuqueiros com semelhanças notáveis, especialmente dos tamboreiros e dos chocalhos (*ampliados*) com os mesmos da aquarela de Wendroth reproduzida anteriormente.



*Figura 5 – Modistas e batuqueiros. Rio Claro / SP.
Foto de R. Copriva Jr. 13.05.1955. Coleção particular⁴*

Este é o cenário inicial que nos situa nas cidades de Rio Grande e Pelotas, quando foram feitos os primeiros registros da cultura expressiva musical coreográfica dos escravos na

⁴ Foto gentilmente cedida pelo pesquisador Marcelo Manzatti.

região. Somente nas últimas décadas do século XIX é que, ‘favorecidos’ pelas primeiras iniciativas anti-abolicionistas, os negros escravizados foram, aos poucos, obtendo a liberdade (ainda que muitas vezes relativa). A partir de então, em seus novos postos de trabalho na emergente industrialização destas duas cidades, passaram a se organizar sob a forma de sindicatos, clubes abolicionistas, associações beneficentes e carnavalescas. Destas associações é que surgiram os primeiros blocos de carnaval, que mais adiante criaram as primeiras escolas de samba no estado do Rio Grande do Sul. Embora não tenha encontrado nenhuma referência direta ou explícita ao Sopapo, inúmeras referências a batuques são encontradas principalmente em notícias de jornais em Pelotas. Estas notícias quase sempre se encontram no noticiário policial e se referem a alguma perturbação da ordem pública promovida por alguma casa de religião que, com seus tambores, ‘perturbava’ a vizinhança (esta, quase sempre branca). Não é fora de propósito acreditar que este ‘tamborzão’ circulava nestes contextos. Afinal, como afirma Mestre Baptista, o Sopapo é o atabaque-rei (ver p. 84).

O memorialista Fernando Osório⁵, em conferencia realizada no Teatro 7 de Abril, provavelmente na década de 1890, faz mais referências a estes batuques:

Desde epochas muito remotas, a população africana aqui, então representada por alguns milhares de pretos, [] todos os domingos e dias santos, do meio dia á noite, exhibia-se publicamente em dansas e cantigas usadas entre os gentios. O ponto dessa reunião era sempre á grande sombra de cinco de nossas frondosas figueiras, dispostas em amplo circulo que indicava o traço de um antiquíssimo curral, offerecendo, por essa amplitude, franca área e todas as condições para a diversão. Essa localidade é além do arroio Santa Bárbara, á esquerda da ponte da rua Riachuelo, entre a Manduca Rodrigues e o referido arroio⁶. Á hora indicada, do centro da cidade partia o grande grupo de africanos, cantando em altas vozes, ao som de *rudes tambores* [grifo meu], chocalhos, guizos e de extranhos instrumentos feitos de grandes porongos, revestidos de elevado número de contas, búzios, pequenos caramujos e missangas. O vestuário era exquisitíssimo, constituído de tangas, turbantes, capacetes, mantos, tudo das mais vivas e variadas cores. Á frente, vestido no mesmo estilo, seguia o *Rei*, por todos acompanhado até o lugar do batuque (*candombé*) como elles denominavam. Todo esse cerimonial era também executado

⁵ Fernando Luiz Osório era formado em Ciências Jurídicas e Sociais e foi Ministro do Supremo Tribunal Federal durante o mandato de Floriano Peixoto. Como cronista, escreveu livros e inúmeros artigos sobre a história de Pelotas. Não foi possível identificar a data da conferência citada. Entretanto, podemos situá-la aproximadamente logo após a abolição, considerando que nasceu em 1848 e faleceu em 1896.

⁶ Esta localização corresponde hoje à Av. Saldanha Marinho, entre as ruas Lobo da Costa e General Telles, centro da cidade.

nos velórios, assim como nos enterros até o defunto baixar á sepultura. (OSÓRIO, 1922, p.174)

A descrição acima nos oferece importantes referências. Inicia com a indicação clara da presença de africanos, aos *milhares de pretos*, ou seja, sobre práticas rituais locais da numerosa população escrava que se estabeleceu na cidade, no trabalho das charqueadas e da construção civil, já referido anteriormente. Prossegue com a referência à manutenção de práticas culturais próprias dos africanos nos *domingos e dias santos*, caracterizadas pela exibição pública de danças e cantigas, ao pé de grandes figueiras dispostas de forma circular - o *batuque (candombé)*. A referência ao candombe é de grande relevância, pois remete diretamente à denominação utilizada no Uruguai e Argentina para se referir a práticas musicais percussivas dos negros naqueles países. Soma-se a estas características a descrição das *exquisitíssimas* roupas usadas no cortejo real, juntamente com os instrumentos utilizados - *rudes tambores, chocalhos, guizos e de extranhos instrumentos feitos de grandes porongos, revestidos de elevado número de contas, búzios, pequenos caramujos e missangas*⁷, o que nos remete às inúmeras variantes das Congadas e coroações de negros em diversas regiões do país. Mesmo não podendo afirmar, devido à escassez de dados, provavelmente o ritual descrito por Osório se refere a uma destas coroações de reis ou Congada. A referência ao *Rei*, mesmo sendo única, é quase decisiva para permitir deduzir que se trata de uma destas formas. É provável também que, pelas concepções da época, Osório não tenha feito distinção entre o ritual que estava assistindo e outros como os de morte, quando diz que o mesmo *cerimonial era também executado nos velórios*. Além da presença da música, estes cerimoniais nada mais apresentam em comum.

Este relato, assim como o de Seidler, descrito anteriormente, recria ambientes que remetem à idéia das transposições culturais que representam a resistência, na manutenção de

⁷ O instrumento a que se refere a citação é, provavelmente, o que hoje conhecemos por afoxé.

elementos representativos da identidade afro-descendente⁸ (MOORE, 1997). Estas celebrações, muitas vezes consideradas bárbaras ou vulgares, foram sendo abandonadas ou transformadas (junto com seus elementos constitutivos) com o passar dos anos, em processos de busca de inserção e reconhecimento social. Assim, aspectos da cultura branca cristã dominante foram sendo incorporados e misturados a elementos de origem afro.

Desta maneira, podemos falar em processos de (re)criações de tradições a partir destas transposições culturais. O uso dos tambores continua sendo uma prática disseminada em diversas manifestações e, no caso desta pesquisa, especificamente, o Sopapo se diferencia como o elemento de resistência; a prática percussiva das antigas celebrações foi incorporada pelo carnaval, onde uma variedade de tambores, incluindo aí o Sopapo, são utilizados; também o uso de máscaras e roupas *exquisitas* está vivo no carnaval atual; as danças citadas por Osório e Seidler são apenas mais duas referências que se somam a outras tantas feitas por viajantes que andaram pelo Brasil afora, nos séculos XVIII e XIX, que são também transposições utilizadas na (re)criação de diversas danças e ritmos brasileiros como o lundu, o maxixe e o samba; os *ousados saltos* e outros movimentos corporais a que Seidler se refere, assim como a cantoria coletiva, podem ser observados em diversas manifestações musicais na África de hoje, assim como na capoeira e no rap; a referência ao uso de diversos instrumentos *de sons que casavam com o do tambor*, tais como *chocalhos*, *guizos* e *afoxés*, sugere também relações com o que viriam a ser as primeiras agrupações instrumentais que animavam os primeiros carnavais, uma espécie de gênese das atuais baterias de escolas de samba e blocos carnavalescos. É recorrente ouvir em depoimentos de pessoas mais velhas a lembrança de antigos carnavais nos quais a presença do Sopapo (aí já reconhecido por este nome) é constantemente reafirmada, tanto em Pelotas como em Rio Grande.

⁸ Há um debate entre sociólogos e antropólogos que discute se a cultura negra contemporânea deveria ser interpretada como a sobrevivência da cultura africana ou como uma adaptação criativa às dificuldades e ao racismo (SANSONE, 2004, p.93)

Assim, do final do século XIX até 1940, a existência das associações aliadas aos relatos, indicam a provável permanência do uso de tambores grandes. O fato de encontrarmos tantas associações de negros e, destacadamente, as carnavalescas, também nos permite afirmar, apoiados por uma quantidade de outras fontes, a existência de um vigoroso carnaval nestas duas cidades, o que levou a, em 1946, ser criada em Rio Grande a provável primeira escola de samba do Rio Grande do Sul – a General Vitorino. A criação desta escola estabelece um marco temporal nesta linha de tempo sugerida para o percurso do Sopapo.

2.2 Na versão etnográfica

Nas narrativas dos agentes colaboradores da pesquisa, encontramos diferentes versões para explicar a chegada do Sopapo no carnaval, na escola de samba e até mesmo no Brasil. Devo chamar a atenção de que uma versão não contradiz e nem tampouco invalida a outra. Antes de antíteses, são convergentes, “instâncias que apresentam ‘intersecções segundo combinações’ diversas que se solidarizam, gerando a unidade do pensamento e de suas expressões simbólicas” (ROCHA, ECKERT, 2000, p.3). Uma destas narrativas foi oferecida por João Jorge Quadros, popularmente conhecido por Sardinha, responsável pela criação da Escola de Samba General Vitorino.

Sardinha é um “pelotense rio-grandino”, como ele mesmo se definia, nascido em Pelotas em 1920 e que, com 14 anos foi embora para Rio Grande, em 1934, em busca de trabalho, atraído pelas indústrias que se instalaram por lá devido ao porto internacional. Após diversos tipos de trabalho, tornou-se motorista. E foi como motorista que, em uma certa ocasião, prestou serviço a um casal de estrangeiros que acabava de chegar ao Brasil, para

trabalhar na Swift, empresa multinacional do ramo de carnes e derivados. Na casa deles viu um grande tambor, com cerca de um metro de altura.

Eu acho que era família estrangeira, porque na Swift só dava inglês, americano, alguns argentinos. O instrumento ele comprou em Cuba, tu sabe que o americano mandava lá, né. Aí eu vi o instrumento e perguntei pra ele, eu digo assim: - me empresta o instrumento? E ele com o português meio arrastado disse: - mas emprestar pra quê? E eu disse: - é pra sair no carnaval, que eu tenho uma escolinha aí que vai sair, e ele me emprestou. Fui o primeiro que ganhou o Sopapo. Tu conhece aquele instrumento? (QUADROS, 2005)

Ao contrário de uma origem mítica, diaspórica, como o caminho percorrido através dos escravos trazidos da África para as charqueadas, Sardinha fala brincando de como o Sopapo chegou aqui. Ri e não atribui nenhuma relação disto com os escravos vindos para a região, mas sem que perceba, oferece um dado que corrobora com a idéia da reconstrução realizada pelos escravos. O tambor grande que se refere era, segundo conta, “feito por ‘taloeiro’[sic]. Taloeiro [sic] é que faz barril... que faz aquelas barrica de sebo, pra botar graxa.” Como indica Gutierrez (2001), a profissão de tanoeiro era uma das encontradas entre os trabalhadores escravizados nas charqueadas, pela necessidade de guardar e ou ‘exportar’ graxa em barricas ou barris, para outros centros consumidores. Portanto, são versões que, embora indiquem origens distintas, em um ponto se encontram. E soma-se a isso, aquilo que já sabemos sobre as reconstruções da diáspora negra em Cuba e outros países latinoamericanos e caribenhos, ou seja, o barril era um utensílio disseminado no transporte de várias mercadorias até princípios do século XX, nas diferentes rotas do Atlântico Negro. Pode-se arriscar dizer que processos semelhantes de reconstrução ocorreram nestes países. Da mesma maneira, processo idêntico, de reconstrução da cultura material, ocorreu no Uruguai, em relação aos tambores do candombe, igualmente feitos de barris pelos negros trabalhadores no porto de Montevideú (FERREIRA, 1999; 2000e 2007; GUTERREZ, 2003). Moore (1997) faz uma interessante observação indicando o uso de tambores abarrilados (stave drums) de

vários tamanhos e formas nas *Comparsas*⁹ cubanas do início do século XX. O que faz esta observação interessante é justamente a confirmação de transposições culturais da diáspora negra altamente semelhantes ocorridas em lugares distantes geograficamente, como Cuba, Pelotas e Montevidéu. No livro *Orixás*, de P. Verger (1981, p. 152, 209, 222) também se pode ver em fotografias exemplos de tambores abarrilados fotografados em Cuba pelo autor.

O compositor Giba-Giba, por sua vez, tem uma versão da chegada do instrumento ao meridiano sul-rio-grandense, esta sim, de origem mítica.

... porque quando os caras foram retirados da África, ainda foi com requinte. Só com a roupa do corpo, se é que a gente pode chamar aquele pano de roupa, aquilo ali!!! E com requinte ainda de perversidade, de fazer os nêgo, diz que tinha uma árvore da memória, e então o nêgo tinha que fazer várias voltas naquela árvore, prá esquecer, pra deixar tudo pra trás, e aí quando chegava no Brasil ainda eram separadas as etnias Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda, Mina, [...] misturou todos pra não ter a mínima possibilidade de, quer dizer, e aí, com tudo isso, os caras reproduziram a África! Foi isso! [...] Os tambores, vem cá, esse veio da África [apontando para o tambor da aquarela de Wendroth]? Da África não veio nada! A África é importante porque não veio nada e veio tudo. Porque o que que o negro trouxe da África? A cultura. Aonde? Na memória. Ele carregou toda a cultura na memória e reproduziu a África fora da África. Essa é que é uma cultura impressionante! (NASCIMENTO, 2005)

A versão de Giba-Giba demonstra uma consciência histórica, construída ao longo de sua experiência. Filho de militar, teve condições de vida que como ele mesmo diz, “era pobre na sua infância, mas com dignidade e só comia carne de primeira, todos os dias”. Na sua análise, o pobre das décadas de 1940/50 se alimentava melhor do que a classe média de hoje, pois a classe média atual não consegue pagar um quilo de carne de primeira por dia. Conta também que quando criança, andando pelo centro da cidade de Pelotas, seu pai lhe mostrou os casarões que hoje compõem o centro histórico, e lhe disse que quem os construiu foram os negros, a mão africana. Surpreso com a afirmação do pai, esta informação passou a habitar seu pensamento, enchendo-lhe de orgulho por ser negro, capaz de construir casas tão bonitas.

⁹ As *Comparsas* a que Moore se refere são grupos que animam o carnaval cubano, compostos por tambores, sinos, frigideiras, trumpetes, entre outros instrumentos (1997, p.64). No carnaval uruguaio, os grupos de tambores abarrilados que animam a festa também são chamados de *Comparsas*.

Desde então, alimentou este orgulho buscando mais informações que reforçassem esta idéia, da importância da raça negra, de ser negro.

Em todos os países onde passou o negro, ele passou trabalhando. E a cultura predominante, de maior identidade destes locais é a cultura africana! É ou não é? Por exemplo: Cuba, Estados Unidos. Qual é a cultura dos Estados Unidos? É a cultura de New Orleans ali, dos negros ali, que vem o jazz e tal, porque o resto tudo é bomba, né? O resto tudo é bomba! (NASCIMENTO, 2005)

A idéia de uma identidade africana poderosa habita o imaginário coletivo, não só da parcela afro-descendente, mas da população brasileira em geral. E este imaginário alimenta também a ação política da resistência, orientada para superação das adversidades impostas pela sociedade dominante. Para Giba-Giba, nenhum outro povo suportaria e sobreviveria como o povo negro sobreviveu na diáspora. Ter resistido e se reconstruído apesar de todas as perseguições, constitui-se num fato concreto memorável. Imbuído destes sentimentos e movido pela consciência da necessidade de ações políticas para transformação da condição do negro na sociedade é que, em um determinado momento, Giba-Giba tentou chamar a atenção de todos para estas inquietações. Assim surgiu a idéia do CABOBU. E para mobilizar as pessoas, um tambor e um ritmo de tradição africana. Reinventada.

Se considerarmos as transformações ocorridas no carnaval pelotense, desde o princípio, veremos que este expõe um processo que culmina com a prevalência dos aspectos populares sobre os da elite local. E quando me refiro a aspectos populares, no início do século XX, estes são relativos às manifestações da cultura afro-descendente. Em outras palavras, mudam os agentes da folia, saem as formas tradicionais ligadas aos clubes sociais da sociedade dominante, branca, e assumem como agentes as camadas populares pobres, predominantemente negras. Álvaro Barreto (2003, p.12), em pesquisa realizada sobre o

carnaval pelotense, divide a festa em três períodos distintos¹⁰: “o Entrudo, [] até a metade do século XIX; o Carnaval Veneziano ou Grande Carnaval, [] até aproximadamente 1920; e o Pequeno Carnaval ou, simplesmente Carnaval [] a partir dos anos 1920.” Os dois períodos iniciais estão ligados a festejos realizados pela elite, nos quais as classes populares mais observavam do que participavam. Há informações de que escravos e até mesmo pretos livres, porém empregados, deviam suportar passivamente as brincadeiras do entrudo, quando rapazes e moças “de bem” emporcalhavam “os negrinhos” com baldes de água e farinha. Entretanto, mais preocupada com aspectos econômicos, os ricos cortejos de carros alegóricos luxuosos da elite foram sendo substituídos pelos *pulhas* e outras formas de brincar próprias do povo. Desta maneira, a predominância de aspectos culturais vindos da população afro-descendente permite considerar, com alguma segurança, o Sopapo como mais uma das inúmeras transposições culturais que ainda hoje permanece como uma das referências com grande apelo simbólico e étnico entre a população pelotense.

2.3 Na interpretação do pesquisador

Até aqui, circulamos nos contextos históricos das charqueadas, de viajantes do século XIX, nas diversas associações de negros em finais do século XIX e início do XX, das primeiras associações carnavalescas e com o contexto paralelo apresentado pela narrativa de Sardinha e a criação da General Vitorino, juntamente com a concepção de Giba-Giba.

A história contada pelo caminho dos escravos, charqueadas e associações, curiosamente não oferece informações diretas a respeito do instrumento na primeira metade

¹⁰ Esta classificação, segundo o autor, se aplica ao carnaval brasileiro como um todo. Entretanto, indica também a permanência do entrudo até fins do século XIX e início do XX, sofrendo adaptações como p. ex. a substituição da farinha e da água por limões e laranja de cheiro e estas por perfume, lança-perfume e água gasosa, considerados mais “civilizados”.

do século XX, ao contrário das informações mais antigas detalhadas anteriormente. Em minhas pesquisas, não encontrei sequer fotos relacionadas a este período nas quais aparecesse o Sopapo. Já a narrativa de Sardinha oferece um ponto de partida relativamente preciso – a vinda dos estrangeiros para Rio Grande, e um elo que coloca o instrumento diretamente no carnaval, sem nenhuma passagem, por exemplo, pela religião. E é através deste elo que retomamos o percurso, agora chegando ao final da década de 1940, acompanhando a passagem do instrumento para o carnaval pelotense levado por Sardinha. Ao rememorar o episódio, contou-me:

Tinha um que era o cobra mesmo, ele chamava-se Adão. O apelido dele era ‘Pássaro Azul’. Mas o ‘hômee’ era horrível! Eu fui com ele, nós pegamos a Vitorino e fomos a Pelotas. Naquele tempo era de trem, era doze mil réis ida e volta. Aí levamos a Vitorino a Pelotas. Foi em cinquenta e poucos, eu não me lembro bem da data. Em Pelotas tinha, um ano ou dois depois da nossa, fundaram a escola lá, a General Osório. [...] Chegamos lá na estação, nos receberam e tal, e aí tinha um cara que saía lá [...] chamavam ele de Boto [...] e então ele batia, tinha uns surdão grande, e ele batia com a mão assim [faz o gesto com a mão aberta]. E esse Pássaro Azul não, ele era canhoto [...] e batia com a mão assim [faz um gesto com a mão em concha para mostrar que batia só com as pontas dos dedos]. (QUADROS, 2005)

Este teria sido o momento do histórico encontro entre os principais carnavalescos da época, no qual, segundo Sardinha, o Sopapo foi introduzido desde Rio Grande, no carnaval pelotense. Ele não sabe se tinham tambores semelhantes no carnaval de Pelotas, mas afirma que neste encontro, com certeza não tinha. Havia o ‘surdão’, mas Sopapo não. E teria sido dos duelos (ou teriam sido diálogos?) percussivos travados entre Pássaro Azul e Boto que teria se originado a técnica de tocar que se consagrou como a técnica ‘típica’ do Sopapo: de mão aberta. E quem sabe, poder-se-ia dizer que desta técnica de tocar originou-se o nome que consagrou o ‘novo’ instrumento. Se deduz daí uma construção coletiva inter-cidades: de Rio Grande, com o Pássaro Azul, teria vindo o instrumento, e de Pelotas, com o Boto, a técnica de tocá-lo. Pelo menos, no contexto carnavalesco. Ou, ainda, que a forma atual do Sopapo seria um mistura do ‘surdão’ com o tambor trazido por Sardinha. O tambor ‘cubano-riograndino’

tinha o comprimento (cerca de um metro) e a forma cônica abarrilada, mas não o diâmetro da boca superior (cerca de trinta e cinco centímetros). O ‘surdão’ pelotense tinha o diâmetro (cerca de cinquenta centímetros), mas não o comprimento (cerca de sessenta centímetros) e nem a forma (cilíndrica). Podemos pensar em um novo tambor com a forma cônica não abarrilada de um metro de comprimento e com diâmetro de cinquenta centímetros como resultado deste encontro, numa nova (re)construção?

A partir desta data, o Sopapo passou a ser usado em todas as escolas e blocos carnavalescos de Pelotas, até meados da década de 1970, quando o carnaval em geral foi se transformando, ganhando a feição atual, espetacularizada, segundo o modelo do carnaval carioca. Esta transformação atingiu principalmente as baterias das escolas, que do mesmo modo passaram a considerar a estrutura das baterias cariocas. Nesta nova estrutura, o Sopapo não está mais presente. Naturalmente, o samba tocado nestas cidades também se modificou. Segundo diversos colaboradores, o samba daqui tinha uma cadência mais ‘dolente’, um andamento mais lento que o carioca, considerado mais suingado.

Neste meio tempo, em 1949, Giba-Giba foi embora para Porto Alegre e, em março de 1960, junto com um grupo de amigos pelotenses e porto-alegrenses, funda a Escola de Samba Praiana. Segundo Henrique Mann (2002, p.4), a Praiana introduziu um instrumento novo que conferiu uma nova característica ao samba da capital: o Sopapo. Mas assim como em Pelotas e Rio Grande, em Porto Alegre o Sopapo também não resiste às transformações indicadas anteriormente.

Esta nova migração do Sopapo, para Porto Alegre, estabeleceu outro marco no percurso. Paralelo aos acontecimentos carnavalescos, Giba-Giba iniciou carreira profissional como cantor, compositor e percussionista. Em seu trabalho, desde o princípio fez uso do Sopapo, mas em um contexto diferente do anterior. Giba se apresentou na noite porto-alegrense atuando intensamente, chegando a tocar no legendário bar Varanda junto com

nomes emblemáticos do samba como Lupicínio Rodrigues, Túlio Piva, Plauto Cruz, Ziláh Machado, entre outros, sempre acompanhado de seu Sopapo (MANN. 2002, p.4). Este período corresponde a um tempo em que o instrumento se manteve talvez apenas nas mãos de Giba-Giba, tocando samba e incursionando por outras formas musicais populares. Mas a batida básica foi sempre a do samba, do samba de Pelotas e Rio Grande. Como uma espécie animal ameaçada de extinção, que tem seus últimos exemplares mantidos em zoológicos e, assim, consegue se reproduzir, ganhando sobrevivência e fugindo da extinção, nestes anos o Sopapo foi a espécie em extinção e Giba-Giba (*figura 6*) foi o zoológico.

Com seu cuidado e persistência, o Sopapo chegou ao ano 2000 sendo reapresentado a gerações que nunca tinham escutado falar sobre ele, sequer sabiam da sua existência e muito menos conheciam a sua sonoridade distinta. Com a realização do CABOBU, um novo marco se estabelece no percurso.



Figura 6 – Giba Giba autografando a letra de CABOBU. Foto Mario Maia, 2005.

As ações efetivadas pelo projeto promoveram, além

da tentativa de retomada do uso do Sopapo nas escolas de samba em Pelotas, uma nova migração de contexto, agora totalmente ressemantizado por grupos de música popular urbana e ainda em outro novo ambiente, que se constitui por grupos de dança de temática afro, em Pelotas e Porto Alegre. Esses novos contextos, bem como os processos de apropriação e ressemantização em curso, serão objeto do capítulo 6.

O diagrama mostrado na página seguinte (*figura 7*) é uma tentativa de representar este possível percurso.

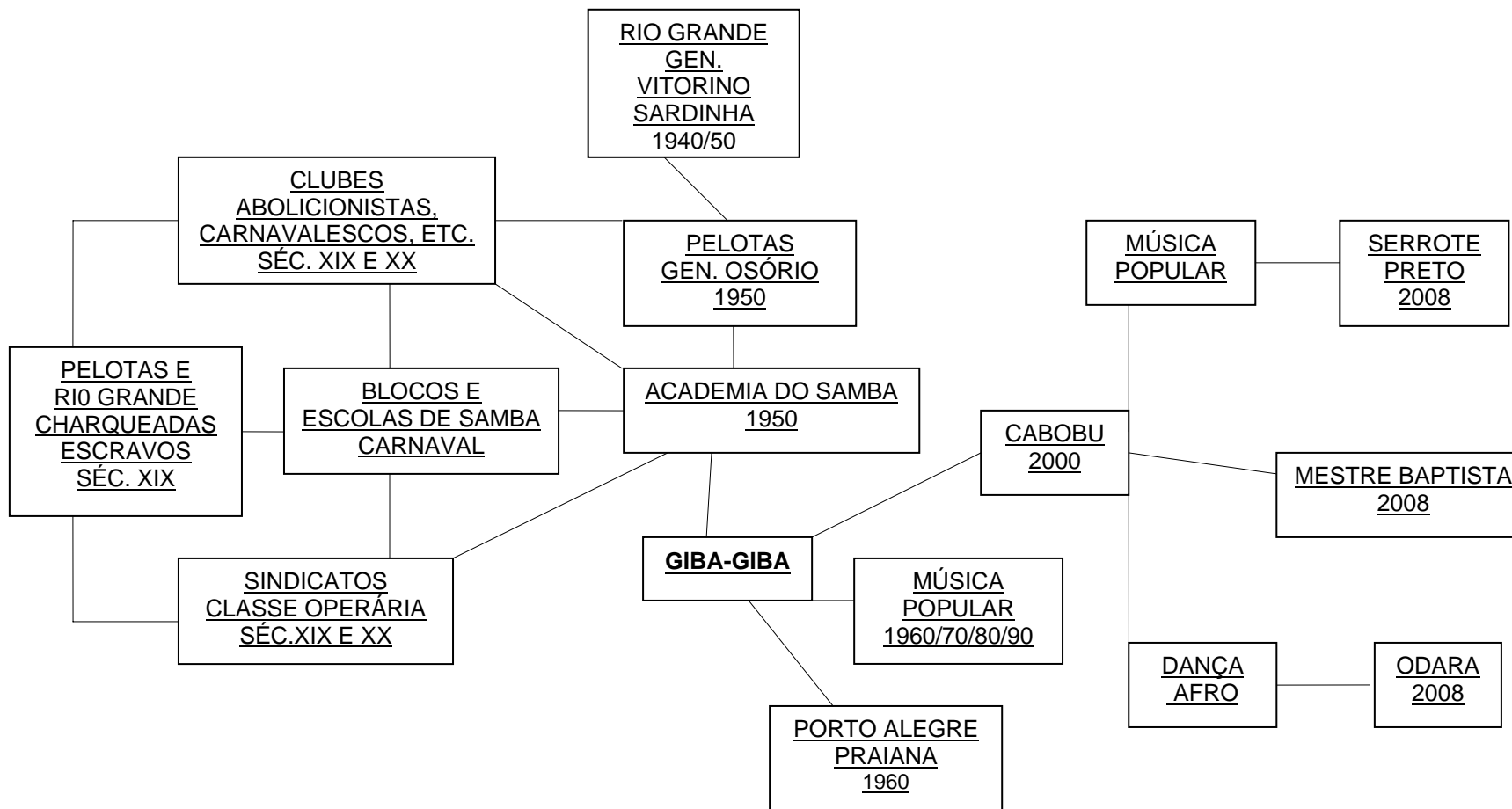


Figura 7 – Percursos do Sopapo

Na continuação abordarei, através do que chamei de ‘micro-etnografias’, os processos de reconstrução e atuação de alguns dos agentes sociais envolvidos na pesquisa. Os vários modos de ser, as idiossincrasias, as concepções musicais e do viver, as formas como (re)constróem o dia-a-dia, suas identidade(s), foram, nos limites possíveis, o observado, conversado e partilhado nas minhas “vivências breves” com o Giba-Giba e o Mestre Baptista. Falo em ‘micro-etnografias’ para definir o método utilizado para obter os dados. Partindo da idéia das etnografias clássicas, de convivência prolongada com uma determinada cultura e posterior descrição, o que me propus, aliado ao paradigma da etnomusicologia repatriada, foi acompanhar estes personagens em suas respectivas cidades - Porto Alegre e Pelotas, tentando reconhecer suas práticas culturais simbólicas e expressivas, contextualizadas. Assim, apesar de já acompanhar alguns destes personagens por mais de cinco anos, esta não é uma etnografia de longa duração. A minha inserção no campo está restrita à convivência principalmente centrada nos ambientes nos quais suas práticas musicais (diretas ou indiretas) acontecem: a oficina de construção do instrumento, os ensaios, os desfiles de carnaval, shows. No capítulo seguinte desdobrarei as trajetórias de Mestre Baptista e Giba-Giba e as suas relações com o Sopapo.

3.1 Reconstruindo a cultura material: o tambor

Como demonstrei no capítulo anterior, a longa viagem percorrida pelos tambores na diáspora parece ser uma viagem sem fim. Em cada tempo e em cada lugar ocorre uma (re)construção, promovida por agentes que de alguma maneira fazem parte desta viagem, como viajantes. Já vimos como incorporou-se o Sopapo na cultura local a partir das narrativas de Sardinha e Giba-Giba. Na seqüência, abordarei os processos de (re)construção no universo de um construtor do instrumento – Mestre Baptista¹. Primeiramente tratarei da experiência ocorrida no CABOBU, em 1999, quando da realização da oficina de construção dos Sopapos. Para isso apresento um pouco da minha experiência, anotada no diário de campo, acompanhada da narrativa de Mestre Baptista, encarregado da execução da oficina, como agente que opera esta (re)construção. Procuro aqui demonstrar a trajetória de Mestre Baptista, relacionada ao carnaval, suas concepções a respeito das relações do carnaval e do Sopapo com as religiões de origem africana, bem como sua visão particular a respeito do que vem a ser a cultura negra afro descendente da região em foco. Estas concepções são a base da sua (re)construção cultural e o que alicerça suas ações, incluindo aí o trabalho prático de construção do instrumento. Pelos desdobramentos ocorridos durante o período de realização da pesquisa, uma questão nova se colocou para ser abordada: o reconhecimento, em 2007, de

¹ Durante a pesquisa conheci outros dois construtores de Sopapo. - Adão Reis dos Santos, mais conhecido como Dão, é um marceneiro que trabalha com móveis em geral. Por gostar do carnaval, trabalha também com a recuperação de tambores para grupos carnavalescos na cidade. Apesar de já ter construído alguns Sopapos, não se considera um construtor de Sopapos. Apenas eventualmente constrói ou reforma algum. O outro construtor é Arno Neuenfeld. De origem alemã, sua especialidade é o conserto de instrumentos de sopro, porém, devido à demanda, assim como Dão, nos meses que antecedem o carnaval ele conserta também instrumentos de percussão para blocos e escolas de samba. Eventualmente ele também constrói Sopapos. Tive alguns encontros com os dois e eventualmente me utilizarei de alguns dos seus comentários, pontuando questões específicas de ordem organológica.

Mestre Baptista como um griô pelo Ministério da Cultura, como ele encarou este reconhecimento e como este novo *status* interferiu, de alguma maneira, não só em seu comportamento, mas também em seu reconhecimento e relação com a sociedade local, especialmente com a comunidade afro descendente.

O princípio de minha intimidade com o Sopapo deu-se no começo de 1999, ao ver um anúncio em um jornal de Pelotas, que chamava interessados em participar em uma oficina de confecção de Sopapos. De abril a dezembro, todas as tardes de sábado seriam dedicadas ao trabalho. Acompanhado de um amigo, fui à sede da Escola de Samba Unidos do Fragata, no bairro Fragata (um dos mais populosos da cidade). Nossa recepção foi especial. Chegando ao local, lá estavam aproximadamente outros dez interessados, o mestre com sua esposa e filho. Todos os presentes eram negros e, quando nos olharam – dois brancos, revelaram estranheza. Foi aí que, depois de nos examinar literalmente dos pés à cabeça, o mestre perguntou o que queríamos ali. Respondi que estávamos interessados em participar da oficina. Com ironia, brincou dizendo: “ah!, então os ‘branquela’ querem fazer Sopapo, é?” Ficamos um pouco atrapalhados, mas mantivemos a tranqüilidade e respondemos que sim, estávamos ali para aprender como se constrói um Sopapo. A seqüência da história foi tranqüila, nos juntamos ao grupo e começamos a trabalhar e a fazer amigos. Assim conheci Mestre Baptista (com P, como ele diz), sua esposa D. Maria e seu filho José. Como mestre da oficina, com a responsabilidade de multiplicar este saber, Mestre Baptista é um dos agentes da reconstrução deste ofício artesanal, transformado através dos tempos e adaptado aos ambientes nos quais ocorre. Adapta-se tanto pelo contexto cultural como pelas condições e recursos materiais.

É necessário aqui, abrir um parêntese para conhecermos um pouco deste personagem, o qual possui uma postura que transforma qualquer encontro em uma performance gestual e verbal. A performance de Baptista em um simples encontro para uma conversa, é um verdadeiro ritual. Quando fui aprender a construção do Sopapo com ele, em 1999, não estava

presente no meu pensamento nenhuma intenção futura de enquadramento acadêmico desta experiência. Nos anos seguintes, continuei encontrando com ele frequentemente e, quando decidi ter esta questão como mote para meu projeto de doutoramento, nossos encontros passaram então a ocorrer dentro de uma nova situação, agora organizada metodologicamente. Assim, certo dia lhe pedi para gravar uma primeira entrevista, semi-estruturada, na qual eu estava buscando registrar aspectos biográficos e algumas concepções iniciais a respeito da experiência do CABOBU e de seu trabalho como construtor de Sopapo e ensaiador de baterias. Nos encontramos na tarde do dia 15 de julho de 2004, em Pelotas, no Instituto de Artes e Design (IAD), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), apesar de minha insistência em ir encontrá-lo em sua casa. Mas ele, sabendo de minha relação profissional com o IAD, fez questão de vir me encontrar na oficina do instituto, onde trabalho com instrumentos musicais. Em outras ocasiões, quando veio me visitar na oficina, pude observar que ele gosta de circular pela universidade, para ver e ser visto. Entre os diversos instrumentos que construímos na oficina do IAD, ministro um curso de construção de violinos. Como aprendi a fazer Sopapo com Mestre Baptista, ele deseja agora aprender a fazer violinos, pois também quer aprender como tocá-lo. Por isso, às vezes me procura no IAD.

“Meu nome é Neives Meireles Baptista, com P [pausadamente, como quem dita]. Se pronuncia Batista”. Mestre Baptista (*figura 8*) é um sujeito negro, de baixa estatura, e se apresenta sempre vestido cuidadosamente, chapéu e óculos escuros, bigode farto, orgulhoso

de sua profissão:



*Figura 8 - Mestre Baptista
Foto de Mario Maia, 2004.*

Motorista, meu último emprego foi na empresa Nossa Senhora da Penha, fazia Pelotas – Rio de Janeiro. Trabalhei 20 anos, saí de lá condecorado pela empresa e pelo DNER porque eu nunca me envolvi com acidente nenhum. Me aposentei em 1989. Sempre fui motorista. Nasci em 1936, no bairro Fragata, em Pelotas, em 27 de junho de 1936, no Fragata, na Rua Campos Sales. (BAPTISTA, 2004)

Reconhecido pelo meio carnavalesco, goza de respeito, e seu reconhecimento pelos seus pares pode ser conferido a cada performance, não só em suas apresentações à frente de uma bateria de escola samba, mas também na sua simples chegada a uma reunião na escola ou com um grupo de amigos. Ocupa uma posição hierárquica social muito bem marcada, o que fica evidenciado quando se conversa com outros construtores de tambores locais. Também nos ensaios da bateria, primeiro os auxiliares “aquecem”, para só depois ele entrar em cena, demarcando uma divisão de trabalho estabelecida exatamente pela hierarquia, como, aliás, é bastante comum entre mestres de bateria. Mas se para muitos, Mestre Baptista é uma autoridade, para ele a autoridade é outra. Considera o músico Giba-Giba o verdadeiro guardião de um conhecimento ancestral, que remete às origens da cultura afro-brasileira. E é nesse ponto que começam a se misturar o sagrado e o secular. Baptista tem sempre uma explicação para coisas tradicionais, ancestrais, relacionadas à música e aos tambores. “Pergunta pro Giba!” é um arremate no mínimo estratégico, bastante usado por ele para se justificar ou confirmar o que está dizendo.

Durante nossas conversas, eu procurava abordar questões específicas separadamente, na medida em que as mesmas iam surgindo. Assim, quando se proporcionou, os assuntos carnaval e religião vieram à pauta. Indagado sobre um possível envolvimento familiar com o carnaval e alguma religião afro, a resposta veio rápido: “Não”, categoricamente, explicando que

...embora eles [seus pais] fossem umas pessoas que tivessem ritmo, que tivessem balanço, né, porque tem que ter balanço, né? Tem que ter balanço, tem que balançar pro lado da música, pro lado dos tambor. Eles nunca se envolveram com isso. Os meus pais, inclusive, eles eram Kardecista. Ééé, eles eram espírita Kardecista, onde eles me levavam, lá no Fragata, foi o primeiro contato que eu tive praticamente com o mundo espiritual, foi através do meu pai e da minha mãe que eles me levavam lá... mantenho até hoje, faz...(pensando) é, é eu estou na religião espírita há mais de 50 anos, eu digo estou porque, ‘ser’ requer uma série de virtudes angelicais que eu ainda não possuo, certo? Então eu estou na religião espírita, na Kardecista, que a diferença do kardecismo pra umbanda, eu hoje pratico a umbanda, a umbanda de terreira, porque a umbanda é prática, ela mexe com as coisas da terra, né? E o kardecismo é literário, certo? Éééé, literário, ele nos dá todo o estudo que nós temos a respeito do espiritismo... o kardecismo é que nos dá, através de Alan Kardec, mas eu pratico mesmo é umbanda... Faz muito tempo! Inclusive eu me mediunizei na umbanda, isso há uns 50 anos atrás, ééé, eu fiquei

médium na umbanda. Então, praticamente eu posso dizer que eu tenho três religiões: eu fui crismado, batizado e casado na igreja católica. Eu tenho um grande respeito e uma admiração muito grande pela igreja católica. Eu gosto da igreja católica. Aliás depois do espiritismo é a religião que eu vou é a igreja católica. E e e, mas, a umbanda que é a que eu pratico, né, e mais o kardecismo que é a minha fonte de inspiração. É onde eu vou buscar todo o estudo e todos os conhecimentos que eu quero através do além túmulo. (BAPTISTA, 2004)

A narrativa revela claramente uma ambigüidade que se associa à teoria do duplo vínculo, na qual o interlocutor encontra-se preso às contradições de uma comunicação paradoxal (RIBEIRO e GARCEZ, 1998). “Eu gosto da igreja católica, o kardecismo é minha fonte de inspiração, mas eu pratico umbanda”. Poderia se dizer um triplo vínculo, de natureza religiosa. A ambigüidade é maior ainda se considerarmos que a narrativa é derivada de um questionamento sobre carnaval e como se o fato de estar ligado ao carnaval fosse incompatível com uma filiação religiosa. “... inclusive eles eram kardecista”. Ou ainda, ao contrário, como se a religião conferisse a eles um *status* diferenciado. A idéia de Gregory Bateson, de metamensagem do enquadre na situação comunicativa, nos sugere referências para compreendermos a intenção da mensagem de múltipla filiação religiosa. “O enquadre é, portanto, um conceito de natureza psicológica que capta o grau de ambivalência presente nas comunicações, suas funções, bem como suas relações sutis de subordinação entre as mensagens” (RIBEIRO e GARCEZ, 1998, p.57). Esta ambigüidade revela, ainda, apesar de ser uma narrativa pessoal, biográfica, formas de relações sociais assumidas não só pelos afro-descendentes, mas pela maioria da população no Rio Grande do Sul, no que diz respeito às práticas religiosas, ou seja, à adoção da prática dominante cristã, católica, branca e burguesa, sem o abandono da umbanda, mediada pelo kardecismo.

Sobre a possível influência da família em seu caminho de música, Baptista afirma que a família não teve participação alguma e que ele próprio procurou por ensinamentos acadêmicos que, junto ao alegado “dom”, lhe proporcionam segurança para falar no assunto. Essa segurança se mostra na autoridade como fala, na sua performance gestual, bem como na utilização de inflexões e outros recursos de voz que valorizam ainda mais a sua presença. Sua

capacidade musical é atribuída a algo sobrenatural, de um lado e, de outro, faz valer a idéia essencialista de associação a uma característica étnica, africana, que tem a ela vinculada a grande capacidade rítmica e habilidade com os tambores. Apesar de não se referir diretamente à idéia de raça, a dimensão dada a esta contrasta com aquela dada à família. A primeira tem toda, a segunda nenhuma, numa explicação essencialista, de acordo com o senso comum.

Não, não veio da família. Isso despertou em mim, já desde guri, desde criança já tinha despertado inclusive não só o mundo de percussão, mas o mundo musical também. Veja por exemplo que eu tive seis anos no conservatório tirando violão clássico, né, então eu gosto, eu to sempre ligado à música. E a percussão, a percussão já vem no meu sangue, ta no meu espírito. (BAPTISTA, 2004)

A sua trajetória na direção do mundo do samba deu-se, por via indireta, através de seu trabalho como motorista, quando aproveitava o tempo vago no intervalo entre as viagens observando ensaios de escolas de samba no Rio de Janeiro e Porto Alegre.

Então, no momento que eu me aposentei, eu vivia sempre, quando eu tava trabalhando na empresa Nossa Senhora da Penha, lá no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, eu vivia sempre pesquisando, eu vivia sempre pesquisando a formação de uma bateria, os naipes de uma bateria, a preparação dos instrumentos, como se montava... eu não tava trabalhando (no carnaval) porque eu era motorista da Penha, eu tava em plena atividade. Eu tinha um pensamento de me aposentar, certo? E seguir naquele ramo. Ou fabricando instrumento ou praticando né, aquilo tava no meu bojo espiritual. Alguma coisa eu ia fazer quando eu ia me aposentar, como de fato, eu me aposentei em 1989 e em 1990 eu iniciei minha peregrinação como ensaiador de bateria, através da Nega Mafuça. (BAPTISTA, 2004)

A Nega Mafuça era um bloco burlesco, do bairro Santa Terezinha, onde mora Mestre Baptista. E foi na Nega Mafuça que ele começou a usar Sopapo. “Nega Mafuça. Era uma nega beicuda, alta...”. O uso de bonecos gigantes é prática observada em várias partes do país e em Pelotas também. A ‘Nega Mafuça’ é um desses bonecos, entre tantos outros, característico dos blocos burlescos da cidade. Houve épocas em que a escolha de bichos para nomearem os blocos, levava para rua uma bicharada gigante - a girafa, o camelo, o galo, a onça, a traíra,

entre outros personagens como a bruxa ou até mesmo um bonde ou um colono alemão² portando uma enxada na mão, todos gigantes, que proporcionavam (e ainda proporcionam) situações hilárias desfilando pelas ruas da cidade. Deste primeiro bloco, passou por outras associações, até sagrar-se campeão do carnaval pelotense em 2004, como mestre da bateria da Escola de Samba General Telles, uma das mais tradicionais da cidade e integrante da principal categoria do carnaval.

Nesta trilha carnavalesca, Baptista se tornou Mestre Baptista, e chegou ao CABOBU por convite de Giba-Giba. Nesta nova situação é que se dá a parte da reconstrução que originou esta pesquisa: a reconstrução e adaptação das técnicas e materiais para fazer o Sopapo.

A literatura especializada nos rituais afro-brasileiros sempre enfatizou a presença da percussão, sobretudo por tambores³. Teria o Sopapo alguma relação com eles? Teria sido usado em alguma dessas modalidades religiosas? Baptista afirma categoricamente que o Sopapo pertence à umbanda: “... porque quer queira, quer não queira, o Sopapo, pra quem não sabe, eu já vou te adiantando, ele é da religião. Ele é o atabaque rei. Certo? Porque essas cubanas⁴ que inventaram aí, de samba, isso aí, é imitação dos atabaque!” Diante desta afirmação, indaguei se as cubanas não seriam na verdade a mesma coisa que o Sopapo, só que menorzinhas.

² A figura referida é símbolo de um bloco chamado “Mafa do Colono”, formado por moradores do bairro Três Vendas, habitado predominantemente por pessoas vindas da área rural de Pelotas (também chamada genericamente de colônia), de descendência alemã. Ainda hoje se encontra pessoas que sequer falam português e que são ou imigrantes vindos da Alemanha, ou descendentes destes, de segunda e terceira geração. A participação destes colonos no carnaval é significativa e, como já comentado anteriormente, a integração com negros e outras etnias vem desde fins do século XIX. Não pretendo aqui pintar um quadro idílico, no qual não existem preconceitos, pois eles de fato existem. Entretanto, também não se pode negar as iniciativas de integração que, mesmo movidas por condições econômicas e sociais adversas, permitem observar, já no século XXI, no carnaval, o desfile burlesco de um bloco com este nome, no qual desfilam pessoas de todas as classes sociais e etnias.

³ Edison Carneiro (1981); Arthur Ramos (1941); Melville Herskovits (1943, 1944).

⁴ As cubanas a que Baptista se refere são tambores com a forma idêntica a do Sopapo, porém com pequenas dimensões, muito usados na música popular, especialmente no samba e pagode. A diferença indicada por Baptista está no uso e no dado extra-musical, ou seja, na ‘preparação’ requerida para que um tambor seja usado no contexto sacro.

Não, não é a mesma coisa não. Ela é parecida, mas não é igual. Certo? Ela é parecida, ela é cônica e tudo mais, mas não é igual. O atabaque, por exemplo, duma religião afro, ele já vem, ele já vem obedecendo um ritual⁵, né? Aquilo não pode ser qualquer pessoa, inclusive, que faz. Hoje tem pessoas comprando atabaques aí em lojas. Mas não é assim... Não, não funciona assim. Aquilo é tudo couro escolhido, certo? É, aquilo é madeira escolhida, aquilo tem que ter um licenciamento dos orixás pra poder fazer aquilo. No momento que você terminou o instrumento você tem que entregar pra terrera, e já bater um papo com o cacique, lá, que cê ta entregando, passar a responsabilidade pra ele, que aquilo ali vai passar a chamar os orixás, chamar os santos. (BAPTISTA, 2004)

Demonstrando conhecimento de quem fala de dentro da religião, Baptista se utiliza, para distinguir o Sopapo do atabaque, o secular do sagrado, de uma comunicação verbal que opera em níveis contrastantes de abstração (BATESON, 1998) ao dizer que “não é a mesma coisa... é parecida, mas não é igual...” Acrescenta ainda uma possibilidade de abordagem dos significados subjetivos ou semânticos dos símbolos para uma análise das condições sobre as quais os atos simbólicos são significados (BELL, 2003), ou seja, o ritual a que ele se refere quando diz que o atabaque de uma religião já vem obedecendo a um ritual, é o das religiões afro-brasileiras na vertente da umbanda cruzando caciques e orixás, o indígena e o afro. Ou que “não pode ser qualquer pessoa... não é assim, tem que ter licenciamento dos orixás... bater um papo com o cacique, passar a responsabilidade [qual?] pra ele...”. Todos esses recortes são carregados de subjetividade e significados simbólicos que vão do secular ao sacro. Não resta dúvida sobre a carga de responsabilidades e envoltivos que estão colocados. Porém estas não são explicitadas, permanecendo em uma aura sacralizada, talvez devido a nossa situação naquele momento, de uma entrevista formal. Na seqüência da conversa, Baptista segue acrescentando elementos simbólicos comunicacionais:

⁵ Uma detalhada descrição de como um tambor é ‘autorizado’ a fazer parte do instrumental de uma casa de religião afro foi feita por Melville Herskovits: *Drums and drummers in afro-brazilian cult life*. The Musical Quarterly, Oxford, 1944. v. 30, n. 4, p. 477-492. Ana Paula Lima Silveira (2008) em sua pesquisa intitulada *Batuque de Mulheres: Aprontando Tamboreiras de Nação nas Terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS*. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS), 2008, apresenta estudo etnográfico sobre como se “aprontam” mulheres no universo da música ritual de Batuque, através das trajetórias de três *Tamboreiras de Nação*, mulheres *batuqueiras* atuantes no contexto musical afro-religioso do extremo sul brasileiro, nas cidades de Pelotas e Rio Grande/RS.

... vai ser o responsável pela comunicação, certo? Claro, agora, aquilo é uma mensagem, porque você sabe que a primeira mensagem do mundo foi através dos tambores... e da fumaça, né? Não é verdade? Então aquilo ali é uma mensagem, aquilo ali é um ããã, aquilo ali é muito profundo esse negócio de instrumento. Até o couro, tem que ser um couro especial. E o couro do Sopapo, pra quem não sabe, é couro de cavalo. Se não for couro de cavalo ele não dá a ressonância, a qualidade que você quer no som dele. É couro de cavalo. Então o Sopapo, ele é o atabaque rei. As entidades umbandistas, eles não usavam o Sopapo porque o Sopapo tava mais pra carnaval. Então eles não queriam misturar as coisas. (BAPTISTA, 2004)

O que faz a fala de Baptista interessante é justamente a mistura que faz do sacro com o secular, de quanto é significativo em sua história de vida ter “três religião” e de como esta situação, de certa maneira diz respeito à cultura afro-brasileira, na medida em que este foi um recurso largamente utilizado pela população negra para fugir de determinados estigmas e amenizar preconceitos, dissolvendo a distinção sacro / secular e remetendo a uma outra possibilidade de ordenamento do mundo. Demonstra ainda, a elaboração de uma etnoteoría articulada, a fim de explicar a dinâmica existente em torno do Sopapo, como também suas prováveis origens e relações com aspectos raciais e religiosos, que coincidem com o senso comum a respeito da diáspora negra, especialmente na América Latina.

entreato organológico (I)

O trabalho na oficina de construção dos Sopapos para o CABOBU se iniciou por uma preleção sobre o que íamos fazer, com poucas referências ou alusões a qualquer questão relativa à identidade negra, afro, afro-sul-rio-grandense ou o que seja. Apenas as habituais relações com os escravos e as charqueadas em Pelotas. A conversa girava em torno do carnaval, do uso do Sopapo em décadas passadas, no Cacaio, no Boto e no Buxa. A maioria dos que estavam ali eram da faixa dos vinte aos trinta anos de idade. Eu e mais um ou dois na volta dos quarenta e meu amigo, na faixa dos cinqüenta. Nenhum de nós conheceu sequer um deles três. Nem mesmo o Mestre Baptista. A relação direta de Mestre Baptista com o carnaval de Pelotas só acontece depois de se aposentar, como já vimos anteriormente. Por isso, não conheceu nenhum dos personagens que nomeiam e são homenageados pelo CABOBU. Apesar do desconhecimento de todos que estão na oficina, é através de Cacaio, Boto e Buxa que a proposta de reconhecimento do trabalho do negro na cidade de Pelotas emerge e se transforma em manifesto identitário. Os participantes da oficina eram todos integrantes de escolas de samba ou outros blocos ou grupos de carnaval, com exceção minha e de meu amigo. Esta condição (o fato de serem integrantes de escolas e não a minha presença e de meu amigo), sem que eu pudesse perceber, gerou uma situação de constrangimento e desconforto para a maioria daqueles, motivada por uma questão de pertencimento. Devido à rivalidade existente principalmente entre os integrantes das escolas de samba do grupo especial, estes não se sentiam à vontade trabalhando no espaço pertencente a uma delas, a Unidos do Fragata. Entre eles havia o comentário de que tinham alguns interessados que não estavam lá por se negarem a pisar em ‘território inimigo’. Por esta razão, a coordenação do projeto buscou um ‘território neutro’, de maneira a atrair a todos sem ‘privilegiar’ ninguém. Assim, o segundo dia de trabalho aconteceu em uma sala de aula do Colégio Municipal Pelotense,

representando também mais uma forma de contrapartida da prefeitura municipal, impossibilitada de cooperar financeiramente. No novo espaço, eu mesmo ouvi alguns dizerem: - “eu não piso na Unidos”. Mas no primeiro dia, após a preleção, iniciou-se o trabalho prático. Começamos pelo desenho do instrumento em uma folha de cartolina, com a intenção de com ela, construir um modelo em escala. Para esta tarefa, Mestre Baptista delegou ao seu filho Zé a incumbência de elaborar uma fórmula teórica a qual pudesse ser apreendida e reproduzida. A partir de um instrumento pronto, Zé reconstruiu teoricamente a forma, pelo desenho unidimensional, utilizando fórmulas matemáticas que se completam com um cálculo denominado ‘raíz fracionária’, numa construção etnoteórica acompanhada por uma etnometodologia. Tecnicamente, a forma do sopapo (no desenho chapado) é simplesmente chamada como ‘tronco de cone’. Através do desenho técnico, chega-se facilmente no tronco de cone, sem necessidade de grandes cálculos matemáticos. Mas no desenho que fizemos na oficina, após fecharmos a folha de papel cartolina, dando tri-dimensionalidade a forma, resultava um bico, e se fazia necessário corrigi-lo, através de um golpe de vista. Feita esta correção, o modelo estava pronto, permitindo assim a passagem para o material concreto da construção do corpo do tambor: uma folha de compensado com três milímetros de espessura.

Os desenhos da *figura 10* mostram as medidas (em centímetros) e detalhes do Sopapo⁶.



*Figura 9 - Sopapos.
Foto de Luis Fernando Recuero, 2004*

Utilizando estes desenhos, eu e meu amigo Rogério construímos os Sopapos ao lado, (*figura 9*) experimentando também algumas variações de medidas. O primeiro Sopapo verde, da esquerda para a direita, corresponde exatamente às medidas do modelo dos desenhos.

⁶ Os desenhos foram gentilmente realizados pelo arquiteto Rogério Gutierrez, em novembro de 2005, especialmente para esta pesquisa. Rogério tem sido um companheiro de trabalho na construção de Sopapos desde nossa participação na oficina do Projeto CABOBU.

Figura 10 – Esquema construtivo do Sopapo

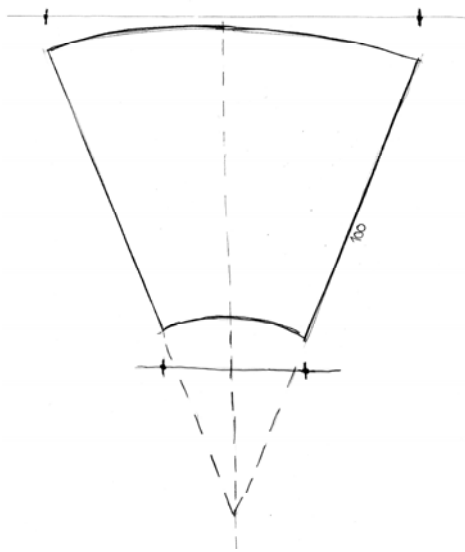


Figura 10a - risco da forma do Sopapo com compasso, na chapa de compensado.

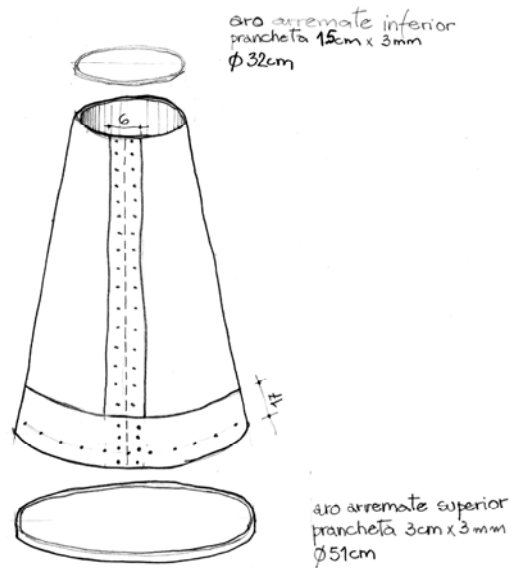


Figura 10b – fuste fechado mostrando detalhes internos da gravata e do reforço superior com as furações, e os aros de arremate superior e inferior.

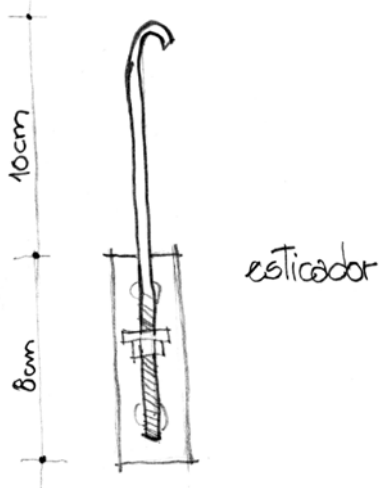


Figura 10c – desenho do parafuso esticador da pele com a espera fixa.

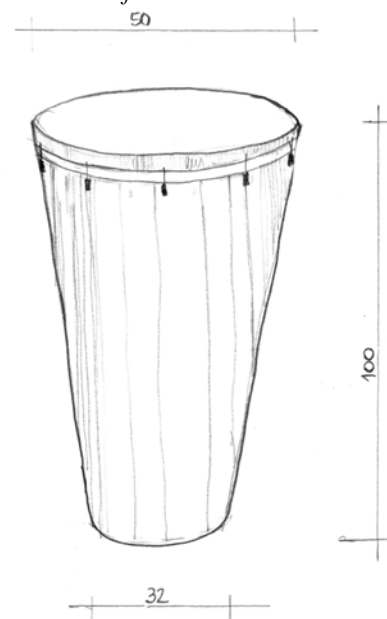


Figura 10d – desenho do instrumento pronto.

O Sopapo teve a sua substituição efetivada, nas baterias das escolas de samba, e conseqüente adoção do surdo, em parte, como resultado da influência do carnaval carioca e da estrutura utilizada nas baterias das escolas cariocas. Por outra parte, questões de ordem prática também auxiliaram nesta substituição. Das supostas origens ancestrais do instrumento, feito em troncos de árvore ocados, o tambor que se popularizou na década de 1950 nas escolas de samba apresenta uma forma resultante de um longo processo de adaptação e reconstrução, não só dos materiais utilizados como também nas técnicas de fabricação. A forma atual do Sopapo é, como já foi dito, um tronco de cone com um metro de comprimento tendo na boca superior cinquenta centímetros e na inferior cerca de trinta centímetros. Estas medidas podem variar de um construtor para outro, porém não muito. Os Sopapos feitos pelo Seu Arno variam conforme a altura do freguês, ficando na média de oitenta centímetros de comprimento, cinquenta centímetros de boca superior e vinte e sete na inferior, resultando numa forma cônica mais acentuada. Este cone mais acentuado é que permite, segundo Seu Arno, mais variedade de timbres graves, médios e agudos.

Tendo o surdo (instrumento mais conhecido e bastante generalizado nas escolas de samba em todo o país) como parâmetro, pode-se dizer que ambos possuem um som caracteristicamente grave, muito próximos na altura alcançada. A principal diferença está na forma e por conseqüência, no comprimento, e na técnica de execução. Enquanto o surdo é cilíndrico e tem cerca de sessenta centímetros de comprimento, o Sopapo é cônico e tem cerca de um metro de comprimento. Para execução, o surdo usa às vezes uma, outras vezes duas baquetas, enquanto que para tocar o Sopapo utiliza-se exclusivamente as mãos. Mais do que os aspectos construtivos e características físicas dos instrumentos, o fato de a técnica do Sopapo ser sem baquetas se constitui no principal diferencial sonoro, tanto na intensidade como nos timbres. O que permite que o tamanho reduzido do surdo obtenha a mesma tessitura grave do Sopapo é a sua forma cilíndrica.

Apesar de ainda utilizarem a pele natural para o surdo, também se pode encontrar facilmente surdos com pele sintética, de nylon. O Sopapo possui apenas uma pele e sempre natural (às vezes a pele é chamada de couro). Para Mestre Baptista, tem que ser de cavalo (*figura 11*) porque é uma pele mais resistente. Já para Sardinha ou Dão, pode ser pele vacum, sem problemas, enquanto que para Seu Arno as melhores peles são de cabrito, pois permitem ser trabalhadas de modo a ficarem mais macias que as outras e oferecem mais facilmente a obtenção de graves, médios e agudos.



Figura 11 – Pele de cavalo com 50 cm. de diâmetro, pronta para ser tensionada. Foto de Mario Maia, 2006.

O Sopapo atual se utiliza de sistemas de ferragem (aros e parafusos) para tensionar o couro. Cabe lembrar ainda, uma vez que na mesma região se pode encontrar tambores com a pele peluda como o bombo legüero⁷, que no Sopapo a pele é trabalhada para ser lisa e macia. É comum entre os construtores do instrumento a utilização de fórmulas ‘secretas’ para tratamento do couro, que interferem não só no acabamento - liso e macio, mas também nas qualidades sonoras e capacidade de manutenção da afinação. Entre estas fórmulas, destaca-se o uso de óleo de dendê, após o instrumento pronto, que é passado por sobre o couro apenas pelo lado de fora (que vai ser percutido). Seu Arno diz que não se deve passar nada. O que vai ser absorvido pelo couro é somente o suor e a gordura natural da mão do percussionista. Também, para ‘empaxar’⁸ o couro, segue-se os mesmos procedimentos de outros instrumentos de percussão que utilizam pele natural, tais como deixar o couro de molho na água por algum tempo para poder trabalhá-lo e esticar seguindo uma ‘seqüência de cruz’

⁷ Tambor tradicional argentino popularizado nos festivais de música nativista do Rio Grane do Sul.

⁸ Esta expressão é usada pelos dois construtores de Sopapo que colaboraram com esta pesquisa, bem como por um grande número de percussionistas, apesar de seu significado dicionarizado ser outro. Na linguagem dos construtores, ‘empaxar’ é o ato de colocar a pele no instrumento e sujeitá-la à afinação desejada. Se ‘empaxa’ um tambor quando da sua construção ou então quando da substituição da pele, quando necessário. No Dicionário Houaiss consta: empachar: encher demais; obstruir, sobrecarregar, encher demasiadamente (o estômago); empanturrar(-se), empanzinar(-se).

(figura 12) de forma que o couro não fique mais para um lado do que outro. Depois de ‘empaxado’ o couro deve secar à sombra, de um dia para o outro e, aí então é devidamente tratado com o óleo, se for o caso. Para melhor penetrar no couro, o óleo é aquecido para ficar mais fluído e, por fim, após a aplicação do óleo, o instrumento recebe o acabamento que pode ser feito apenas com um pano friccionado fortemente ou com uma lixa fina, se o couro estiver muito áspero. Assim, o instrumento está pronto para ser afinado.

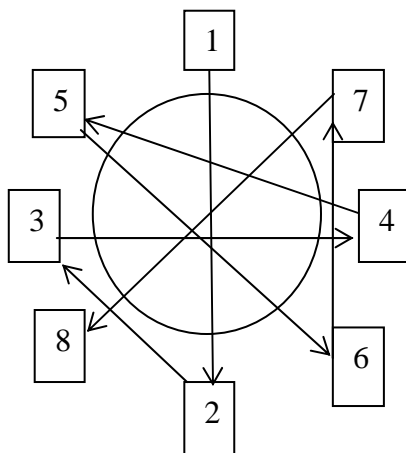


Figura 12 – ‘Seqüência de cruz’ do empaxamento



Figura 13 – Detalhe do couro empaxado.
Foto Mario Maia, 2006.

Para que se possa empaxar a pele, necessita-se, obviamente, de um sistema de tensionamento que, neste caso, trata-se de um conjunto de ferragens que compreende dois aros (um feito com ferro redondo e outro de ferro chato)⁹, com os quais se faz o empaxamento em si. O couro passa por dentro do aro de ferro redondo e o envolve, passando então por dentro do aro de ferro chato, apertando e prendendo assim o couro (figura 13). O jogo destes dois aros, que corresponde ao empaxamento, é exatamente o mesmo dos bastidores utilizados por bordadeiras para sujeitar o tecido que será bordado. O aro que fica por dentro do couro, no Sopapo de Seu Arno é sempre feito de madeira quadrada porque, segundo ele, as faces quadradas do aro trancam melhor o couro, enquanto que no aro de ferro redondo o couro pode

⁹ As medidas médias do instrumento e todos os seus componentes estão descritas na figura 10, p. 84.

correr quando tensionado. Uma vez empaxado, o couro é sujeitado por oito parafusos (*figura 14*) que conectam o aro de ferro chato a oito ‘esperas’ fixas no corpo do tambor, distribuídas em torno da borda superior, alguns centímetros abaixo da extremidade. Conectados todos os oito pontos, dá-se a tensão, seguindo a seqüência descrita anteriormente. Na construção do corpo do Sopapo, após o desenho e o corte, feito a serrote ou serra tico-tico elétrica de mão, Mestre Baptista encosta a chapa de



Figura 14 – Detalhe dos parafusos de tensão. Foto Mario Maia, 2006.



Figura 15 – Fechamento do corpo do Sopapo com aros. Foto de Mario Maia, 2003.

compensado em uma parede e com as mãos junta as laterais, usando aros de ferro redondos com tamanhos concêntricos para chegar à forma cônica (*figura 15*). Após checar se as duas partes que se

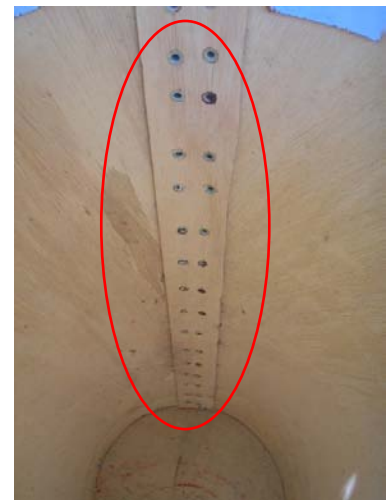


Figura 16 – No detalhe, a gravata. Foto de Mario Maia, 2006

encontraram estão devidamente encostadas, sem frestas, se utiliza de uma tira (do mesmo compensado) que ele chama de ‘gravata’, (*figura 16*) colocada por dentro do cone no meio da emenda, para finalmente unir prendendo as duas partes com arrebites. Para colocação dos arrebites, com uma furadeira elétrica é feita a furação, de cima a baixo, sempre em pares. Mestre Baptista não utiliza nenhum tipo de cola neste processo. A ‘gravata’, ao mesmo tempo em que serve para unir, também atua como um reforço interno do corpo do instrumento. Outros dois reforços são colocados internamente, nas bordas superior e inferior. São faixas também do mesmo

compensado, com cerca de dez a quinze centímetros de largura que, junto com o corpo tambor, arrematam e dão rigidez às bordas. No caso da borda superior, outro aro de ferro chato é embutido internamente (*figura 17*) para que esta borda consiga suportar a força da tensão produzida pela pele esticada. Seu Arno, ao contrário, não usa este aro embutido de ferro, preferindo fazer um reforço no mesmo lugar, com aros de madeira superpostos. Para ele, tanto este aro como o aro redondo usado para empaxar devem ser de madeira, pois não



*Figura 17 – Detalhe do aro interno (na seta).
Foto de Mario Maia, 2006.*

enferrujam. Procurei ouvir e experimentar alguns toques, em tambores feitos das duas maneiras, e não consegui perceber nenhuma diferença na qualidade sonora ou timbrística entre os dois instrumentos. Depois de completamente unido, ou fechado, como costumam falar, o corpo do Sopapo recebe o acabamento feito em tinta, somente na parte externa, ficando seu interior com a madeira crua, apenas lixada.

Estas características construtivas, associadas a sua dimensão extraordinária e a técnica de execução exclusivamente com as mãos e ao imaginário que acompanha o seu uso, conferem ao Sopapo sua personalidade marcante. Para muitos dos que o ouvem, especialmente se for em um contexto de bateria de escola de samba, pouco se difere do surdo. Realmente, seus graves são muito próximos. Entretanto, as semelhanças param por aí. O simples fato de que o surdo se toca com uma baqueta e o Sopapo só com as mãos, já coloca uma diferença que não é nada sutil. Um Sopapo dificilmente irá soar na mesma intensidade que um surdo, mesmo que surrado. Mas não lhe falta potência sonora. Quando soam em grupo, como pude ouvir no CABOBU, é uma grande ‘trovoada’, assim como a maioria das escolas fazem quando dão seu grito de guerra. Mas é no timbre que se pode distinguir o Sopapo. Nas sutilezas que ele permite, até mesmo pelo diâmetro da sua pele e pela

possibilidade de explorar as diversas partes dela, como também pela técnica, que pode variar desde o leve toque com os dedos nas bordas até a mão aberta e batida com força ou suavemente no centro.

Estas variações acabam sendo mais exploradas no universo da música popular do que no carnaval, quando fica mais diluído entre dezenas de outros instrumentos e em geral se limitando a fazer uma base rítmica, ao modo do surdo, podendo realizar algumas variações. Para Mestre Baptista (2004), a importância do Sopapo, assim como do comportamento do *Sopapeiro* em relação à função que exerce na bateria é muito grande. Ele explica que o *Sopapeiro* tem que ter percepção para “preencher os espaços vazios deixados pelos surdos de primeira, segunda e terceira, preparando a ‘cama’ e sustentando o ritmo com seu timbre grave”, o que corresponde a um mecanismo de adaptação imediata. Desta forma, as associações relacionadas acima podem ser observadas nos contextos centrais indicados – carnaval e música popular que, por sua vez, podem se desdobrar em: carnaval = ensaio x desfile oficial; música popular = teatro x ao ar livre x bar x estúdio x pequeno show x grande show.

No universo da música popular e da dança, o Sopapo adquire outra condição sonora, pelo fato de ser o único instrumento a ‘fazer o que faz’, ou seja, não tem a mesma concorrência como acontece numa bateria. No palco, diferente da passarela, é como se possuísse outro *status*, sendo quase sempre colocado em evidência, explorando além do seu aspecto sonoro, questões simbólicas. No capítulo 6 tratarei especificamente destes usos e significados nos diferentes universos.

Como demonstrado anteriormente, os agentes deste processo de reconstrução da cultura material e simbólica estão atuantes. Através de seus trabalhos, o Sopapo está presente hoje nas escolas de samba e em grupos de música popular e dança, participando ativamente de um processo maior relacionado à construção da identidade dos afro-descendentes no Rio

Grande do Sul. Entretanto, o escamoteamento e a invisibilidade a que esta identidade foi submetida é ainda presente. O tema que abordo nesta pesquisa é apenas uma ponta deste processo de reversão de invisibilidade na busca do respeito e reconhecimento da cultura desta população. Na seqüência deste capítulo apresento uma breve revisão de como se estabeleceu a identidade gaúcha e a conseqüente invisibilidade a que foram relegados os afro descendentes rio-grandenses.

3.2 Construindo uma identidade : a invisibilidade e o escamoteamento do negro na identidade gaúcha

Nas primeiras iniciativas de estabelecer uma identidade regional para os habitantes do Rio Grande do Sul, no final do século XIX, os intelectuais da época buscaram mesclar modelos culturais europeus com os de orientação positivista da oligarquia local (OLIVEN, 1992).

... a representação da figura do gaúcho com suas expressões campeiras, envolvendo o cavalo, o chimarrão e a construção de um tipo social livre e bravo serviu também de modelo para grupos étnicos diferentes, o que estaria a indicar que essa representação une os habitantes do estado em contraposição ao país (OLIVEN, 1992, p.70).

Apesar desta suposta união, a participação de elementos culturais de origem africana nunca foi identificada neste processo. Leite (2004, p. 29) salienta também a predominância da contribuição do imigrante europeu no perfil étnico do Rio Grande do Sul, “invisibilizando e desenfazando outros grupos em sua formação histórica e poder de influência”. Cabe lembrar que o tipo do gaúcho invocado como identidade regional é o do gaúcho da região da Campanha, ao sudoeste do estado, região na qual Pelotas está inserida, na fronteira meridional. Esta região manteve a hegemonia política e econômica durante o século XIX,

graças às atividades agropastoris que, por sua vez, encontram nas Charqueadas em Pelotas seu exemplo mais representativo de desenvolvimento econômico naquele período. Mais do que homens livres que corriam pelo campo em seus cavalos, homens pretos e cativos foram a mão-de-obra que construiu a riqueza dos charqueadores que sustentaram o poder político. Milhares deles vieram como escravos, de modo a viabilizar os empreendimentos econômicos que durante mais de um século exploraram a principal riqueza que a região oferecia: gado chucro que habitava a zona dos chamados Campos Neutrais. A oligarquia positivista construiu o mito de que no Rio Grande do Sul a escravidão foi mais branda que no resto do Brasil, que o escravo por aqui cavalgava junto com seu patrão, campo afora. Foi também no século XIX que a política imigranista nacional incluiu o Rio Grande do Sul em seu “projeto oficial de ‘embranquecimento’ do país, através da imigração européia” (LEITE, 2004, p.26).

Na Revolução Farroupilha, os Lanceiros Negros constituíram importante grupo militar formado por escravos atraídos pela promessa de liberdade, se a revolução triunfasse (LEITE, 2004). Este grupo foi massacrado na Batalha de Porongos, episódio que tem levantado polêmicas devido à suspeita de traição de seu comandante, o tenente David Canabarro¹⁰. Pouco mais de cem anos depois temos, em 1947, episódio que representa o mito de fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho, quando do traslado dos restos mortais de David Canabarro para o Panteão do Cemitério da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, acompanhados por uma guarda de honra formada por um grupo de jovens integrantes do Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Estadual Júlio de Castilhos (OLIVEN, 1992). Estes dois episódios são significativos, pois enquanto a revolução Farroupilha representa o principal sustentáculo da identidade gaúcha, o massacre de Porongos representa o princípio do escamoteamento do elemento negro na constituição identitária do estado.

¹⁰ Sobre este episódio ver: Mario Maestri (1993) *O Escravo Gaúcho Resistência e Trabalho*. UFRGS, Porto Alegre.

A identidade gaúcha foi então forjada a partir dos costumes das estâncias, do culto às tradições e a figuras e fatos heróicos. Como data oficial, a da eclosão da Revolução Farroupilha – 20 de setembro, o dia do gaúcho (OLIVEN, 1992). Nenhuma destas tradições ou figuras heróicas se relaciona aos afro-descendentes. Seguiu-se a criação dos primeiros CTGs – Centros de Tradições Gaúchas, reverenciando estas tradições do ambiente da Campanha, das fazendas. Conforme os fundadores do primeiro CTG, o 35 CTG, em Porto Alegre¹¹, a resposta à nova proposta de organização de CTGs surpreendeu a eles, por ter vindo não da região da Campanha, como esperavam, mas da área de colonização alemã, em Taquara. Criado por colonos alemães na época da segunda grande guerra, o CTG Fogão Gaúcho serviu para que “seus fundadores afirmassem sua brasilidade e sua gauchidade” (OLIVEN, 1992, p.80). Sofrendo as perseguições que advieram como conseqüências da guerra, o engajamento em uma nova proposta identitária foi uma opção eficiente para que estes colonos passassem a ser vistos como brasileiros, gaúchos. Desta maneira, as características identitárias evocadas, da área pastoril de colonização portuguesa, tornaram-se gerais a todo o estado, criando um sentido pampeano hegemônico não só nas áreas de pecuária de latifúndio, mas também nas regiões onde se instalaram as colônias alemãs e italianas, sem tradição pecuária (OLIVEN, 1992).

A identificação do ‘colono’ com o ‘gaúcho’ significava [...] uma forma de ascensão social. É interessante que embora o Rio Grande do Sul tenha uma expressiva presença de alemães e italianos como empresários e como políticos, o tipo social ‘representativo’ continua sendo o gaúcho. Do mesmo modo, as figuras do índio e do negro comparecem em nível de representação de uma forma extremamente pálida. (OLIVEN, 1992, p. 81)

A ascensão das propostas do movimento tradicionalista ao *status* de cultura oficial e identidade do estado do Rio Grande do Sul foi se dando através de ações políticas como a criação do Instituto de Tradições e Folclore, ligado à Secretária de Educação e Cultura, em

¹¹ O 35 CTG, considerado o primeiro CTG, foi criado em 24 de abril de 1948, em Porto Alegre.

1954, e transformado, vinte anos depois, em Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, dirigido, via de regra, por tradicionalistas vinculados ao Movimento Tradicionalista¹². Até mesmo um galpão à moda campeira foi construído no Palácio Piratini, sede do governo estadual, recriando o ambiente de uma estância e onde são recebidas autoridades e visitantes ilustres (OLIVEN, 1992). Nestas ocasiões, além de danças e músicas tradicionalistas, também é servido arroz de carreteiro¹³ e churrasco, após visita por todo o Palácio, incluindo aí aquele mural alegórico já referido, explicando aos visitantes como se deu a formação étnica do estado. O episódio relatado por Maestri é bastante significativo a respeito desta questão, ainda mais se considerarmos que visitas turísticas guiadas a qualquer palácio sede de governo são cuidadosamente preparadas e seus guias recebem instrução a respeito do que devem falar aos visitantes. Curioso sobre se esta situação ainda persistia, em dezembro de 2007 fui até ao Palácio Farroupilha e, para minha surpresa, ouvi a mesma história ser contada. Nesta seqüência de atos de reconhecimento ao movimento tradicionalista como principal agente da construção da identidade gaúcha, o 35 CTG recebeu do governo estadual a doação de um terreno para a construção de sua sede. Enquanto isso, clubes sociais de negros sofrem, em pleno 2008, perseguições de vizinhanças e vistorias policiais, visando o fechamento dos mesmos¹⁴. No Rio Grande do Sul foi aprovada uma lei, em 1988, instituindo

¹² Diversas outras providências oficiais foram tomadas, tais como: Lei estadual que institui a Semana Farroupilha, em 1964; oficialização, através de lei estadual, do Hino Farroupilha como o Hino do Rio Grande do Sul, em 1966; em 1989, outra lei estadual tornou oficial o uso pilchas (a roupa tradicional do gaúcho); até mesmo a igreja católica, no Rio Grande do Sul, criou a 'Missa Crioula' na qual se utiliza uma liturgia inspirada no tradicionalismo, onde Deus é o 'Patrão do Celestial', a Virgem Maria é a 'Primeira Prenda do Céu' e São Pedro é o 'Capataz da Estância Gaúcha' (OLIVEN, 1992, p.86-87). Para o historiador Tau Golin (2007), todas estas providências oficiais dirigidas à legitimização do Movimento Tradicionalista Gaúcho foram obtidas a partir do alinhamento do movimento com a ditadura militar de 1964.

¹³ *O carreteiro é um prato [...] feito de arroz e guisado de charque, [...] tradicional dos tropeiros gaúchos. À semelhança do que ocorreu com a feijoada, que de prato de escravos se tornou símbolo de nacionalidade brasileira, o carreteiro foi nobilitado transformando-se em símbolo de identidade gaúcha* (OLIVEN, 1992, p. 97).

¹⁴ Em Seminário sobre Clubes Sociais Negros, realizado em Pelotas, em julho de 2007, pude assistir ao depoimento do presidente de uma sociedade de negros em Porto Alegre que luta na justiça pelo direito de continuar no seu lugar original, contra moradores de condomínios de luxo que reclamam da algazarra das crianças na piscina do clube, durante o dia. Por este simples fato, comum a qualquer família ou clube social 'branco', a entidade tem recebido intimações judiciais acompanhadas de pesadas multas e ameaças de fechamento.

o ensino do folclore gaúcho em todas as escolas estaduais (OLIVEN, 1992). Somente em 2003, com a lei federal 10.693, é que conteúdos sobre a história e cultura africana passaram a ser obrigatórios em todo o país, o que ainda não se concretizou efetivamente até o presente momento.

Neste mesmo tempo em que esta identidade gaúcha foi construída, a partir do final do século XIX, diversas foram as ações buscando transformar a realidade, no que diz respeito ao reconhecimento do povo e da cultura afro-descendente, na formação étnica, econômica e cultural do estado. Destaco aqui, entre muitas, a criação do jornal *O Exemplo*, em 1892, em Porto Alegre, considerado o mais antigo do Brasil, na chamada “imprensa negra brasileira”. Em Pelotas, o jornal *A Alvorada* foi o que mais tempo circulou no país – de 1907 até 1965 (SANTOS, 2003; GOMES, S/D). Estes jornais foram, a seu tempo, veículos de reivindicação de direitos sociais e de denúncia de atitudes racistas contra a população afro-descendente. Na criação do *A Alvorada*, um programa a ser seguido por seus articuladores

propunha defender os negros da discriminação racial e reivindicar melhores condições sócio-econômicas para o operariado [...] buscando criar uma identidade positiva entre eles que tornasse possível a união e a organização para a busca e defesa de seus direitos. A comunidade negra sempre esteve presente nas páginas do jornal com os mais variados comunicados de suas entidades sociais, esportivas, bailantes e recreativas [...] e possibilitaram que o jornal fosse reconhecido como um importante órgão de representação política e reivindicação social dos negros pelotenses. (SANTOS, 2003, p. 207-208)

O Rio Grande do Sul assistiu a desdobramentos da criação da Frente Negra Brasileira, na década de 1930, com a criação da Frente Negra do RS e da Frente Negra Pelotense, por articuladores ligados ao jornal *A Alvorada*. Entretanto, a Frente Pelotense,

constituída a partir do exemplo da Frente Negra Brasileira, de São Paulo, [...] não sofreu como aquela, da atração pelo pensamento verde-amarelo autoritário. Pelo contrário, vários de seus integrantes adotaram uma postura crítica e socialista em suas trajetórias individuais. Na verdade, a frente pelotense constituiu-se num momento de afirmação lúdica e corajosa da etnia, numa cidade que contava com forte preconceito racial e numa década em que os militantes dos direitos dos setores

populares estavam constantemente sob ameaça da repressão, que se consubstanciava de várias formas. (LONER, 2003, p. 13)

No final do século XIX e início do século XX, diversos clubes sociais negros foram criados. Em Porto Alegre foi fundada a Sociedade Beneficente e Cultural Floresta Aurora, em 1872, considerado o mais antigo clube de negros no Brasil, ainda em atividade. Em Pelotas foram fundados o Depois da Chuva, em 1916, o Clube Cultural Fica Ahí Pra Ir Dizendo, o Quem Ri de Nós Tem Paixão e o Clube Cultural Chove Não Molha, em 1921. Estes clubes representaram e ainda representam importantes espaços de socialização, organização e resistência da população afro-descendente, juntamente com as inúmeras casas de religião que, historicamente, mantêm o panteão sagrado afro-brasileiro. Em passagem por Porto Alegre, em 1944, Roger Bastide indicou a existência de cinquenta e sete casas de religião, enquanto Ari Oro aponta, no final da década de oitenta, considerando os arquivos das quatro federações de religiões afro-brasileiras existentes no estado, para um número de duas mil e quinhentas casas de religião, somente em Porto Alegre, e cerca de onze mil e oitocentas em todo o estado. Há de se considerar um número bem maior, pois nem todas as casas de religião estão registradas nas respectivas federações (OLIVEN, 1992). Os números indicados acima são expressivos e revelam a forte presença da cultura de origem africana no Rio Grande do Sul, ainda mais se considerarmos que uma das razões (senão a principal) do grande aumento no número destas casas se deu a partir da adoção dos cultos afro-brasileiros por parcela significativa da população branca. Esta situação representa, também, uma forte contradição em uma sociedade que se auto-identifica majoritariamente branca, mas que participa intensamente dos cultos umbandistas e de batuques.

Convém lembrar, ainda, que “a história dos afro-gaúchos é a primeira página de história do trabalho no Rio Grande do Sul” (ASSUMPCÃO, 1998, p.6). Mas mesmo tendo sido a primeira e mais numerosa força de trabalho na construção da sociedade gaúcha, uma

grande parcela dos afro-descendentes revela o sentimento de exclusão desta mesma sociedade.

Confesso que tenho dificuldades para me situar com o termo afro-gaúcho, pois nossa contribuição para a construção do estado e do País foi a mais sofrida [...] Os alemães, italianos, poloneses, espanhóis, portugueses que para estas terras vieram não cruzaram o Atlântico num fétido porão de navio negreiro, não eram considerados animais irracionais estranhos à humanidade. Por isso que, com todo o respeito à contribuição dos povos que para estas terras vieram, impossível não considerar a diferença de condições entre aquele que chega como cidadão, para colonizar, e aquele que chega como coisa, besta de carga a ser explorado. (ARAÚJO, 1998, p.120)

Apesar de ainda distante da solução dos problemas raciais no Brasil, a partir da década de 70 pode-se observar ações que obtiveram repercussão em toda a sociedade brasileira. Em 1971, em Porto Alegre, o movimento negro organizado, através do Grupo Palmares, propõe a celebração do dia 20 de novembro, como o Dia Nacional da Consciência Negra, em reverência à morte do líder Zumbi no Quilombo de Palmares, em 1695. Também foi proposta a celebração do dia 14 de novembro, dia do massacre de Porongos, ocorrido em 1844, como dia oficial dos afro-gaúchos (ASSUMPCÃO, 1998). O reconhecimento do 20 de novembro logo se espalhou por todo o país, esvaziando as celebrações do 13 de maio, até então celebrado como o dia da abolição da escravatura. Como consequência, inúmeras cidades decretaram feriado no dia 20 de novembro, o que tem sido objeto de polêmicas e questionamentos, demonstrando a forte resistência de uma sociedade branca, ainda dominada por idéias eurocêntricas.

A construção do Dia da Consciência Negra contrapõe-se às idéias orientadas pela versão histórica oficial, que sustentam unilateralmente o dia 13 de maio, elevando a Princesa Isabel como símbolo maior do processo de libertação dos homens e mulheres escravizadas, ensinam nas escolas que ela é a Redentora, Libertadora dos Escravos, com isso reafirmam inocentemente o projeto da elite do século XIX. A presença de Zumbi dos Palmares no imaginário nacional restabelece o protagonismo da luta contra a escravidão aos escravos, pois se trata de um nome que sintetiza uma forma de luta coletiva: QUILOMBO. (FRANÇA, 2007)

Enquanto o elemento negro e mestiço foi destacado na construção de uma identidade nacional, na década de 1920, a partir do movimento modernista, que buscava o rompimento com os modelos europeus em favor das características culturais originadas na África, exaltando o negro de maneira positiva, no Rio Grande do Sul, esta influência foi ‘neutralizada’, mantendo os afro-descendentes na invisibilidade social e alheios ao processo de trabalho (OLIVEN, 1992). Em Pelotas, ex-escravos e seus descendentes representaram a principal mão-de-obra na industrialização da cidade e, através da educação, alguns obtiveram certo reconhecimento e conseqüente melhoria de condições de vida e circulação na sociedade, apesar da convivência rotineira com a discriminação racial e social (SANTOS, 2003). O *A Alvorada* atuou como catalizador na formação de

... uma rede de pessoas e idéias, mantida por laços de identidade étnica, parentesco, interesses e solidariedades, contra as adversidades sociais (racismo, analfabetismo, baixa estima, falta de condições materiais de todo o tipo), o que delimitava os contornos de uma comunidade, aqui definida por *comunidade negra*. (SANTOS, 2003, p.21)

A busca desta comunidade por uma identidade local pode ser identificada não só pela criação do jornal, mas também pela criação de inúmeras sociedades de negros, o que Santos (2003) afirma terem sido as principais ações voltadas para a afirmação e defesa desta identidade em Pelotas. Significativo foi, também, a criação e manutenção, pela comunidade negra pelotense, de um abrigo para crianças negras, “desde 1901 como um verdadeiro testemunho e local de amparo da forte desagregação social dos libertos a partir de 1888” (LEITE, 2004, p. 103).

A história do Rio Grande do Sul reservou especialmente a região litorânea para a maior concentração de mão-de-obra escrava, no século XIX. Por conta disso, é também na faixa litorânea onde se fixou e permanece até hoje a maior parte da população afro-descendente no estado, a partir da libertação, em uma espécie de fronteira étnica que

perpetuou as diferenças entre os habitantes do estado e hierarquizou os diferentes grupos sociais pela persistência do racismo (LEITE, 2004).

As memórias que os afro-descendentes carregam, individuais ou coletivas, representam assim a vivência passada destas famílias, selecionadas e resguardadas pela relevância coletiva.

Os acontecimentos do passado compartilhados são os que têm particular importância nas ações do presente, sejam eles reais ou imaginários. As recordações mais relevantes são aquelas partilhadas por todos, desdobrando-se em uma 'versão acordada do passado'. Não se trata de um simples ato de recordar, nem é como uma réplica do passado, mas esta memória advém de um complexo processo de comunicação, demonstrando como a cultura é contextualmente construída. (LEITE, 2004, p. 170)

O Sopapo, através do CABOBU, representa mais um destes exercícios da memória, presente na memória coletiva local não só da população afro-descendente, mas de uma parcela significativa da população desta região. A realização do CABOBU atualizou, uma vez mais, a memória coletiva da região, estabelecendo mais um marco nesta trajetória de lutas, resistência cultural e busca de visibilidade. A lembrança de antigos carnavais traz de volta características musicais que, se foram transformadas pela adoção de práticas alienígenas, não se perderam na memória daqueles que ou viveram ou compartilharam da memória destes. Ao trazer para o presente o Sopapo, os ritmos dos carnavais passados, a sociedade local experimenta o refortalecimento destes elementos, mas também se defronta com a dicotomia tradição / modernidade. As novas gerações demonstram orgulho pela história dos seus antepassados, assim como por determinados elementos da cultura material – no caso, o tambor. Mas também afirmam explicitamente o desejo de estarem inseridas no presente, na modernidade, atualizadas com o resto do país.

Assim, através dos 'jogos da memória' (ROCHA e ECKERT, 2000) os afro-descendentes do extremo sul do Brasil desvendam e reinterpretam sua história. Pelas narrativas e rememorações de seus protagonistas o conhecimento da sociedade onde estão

inseridos se renova para construir uma nova realidade que reconheça e compreenda de outra maneira “as tradições históricas, sociais e culturais que carregam e marcam suas configurações” (ROCHA e ECKERT, 2000, p. 2). Talvez essa nova realidade e compreensão possam representar concretamente mais um passo na superação da invisibilidade.

O que tentei expor até aqui foi uma parcela da trajetória de alguns dos agentes que operaram e estão operando este processo, especialmente a trajetória de Mestre Baptista e suas intersecções com Giba-Giba e o CABOBU. Estas trajetórias estão inseridas na história da diáspora africana no extremo sul do Brasil e de certa maneira, simbolicamente são também representativas das milhares de outras trajetórias que foram postas na invisibilidade durante a construção da identidade regional, como ficou demonstrado. Ficou também demonstrado algumas das ações empreendidas desde o período pré-abolição até o evento do CABOBU, buscando o reconhecimento social e cultural dos afro-descendentes e conseqüentemente a saída da invisibilidade histórica oficial, apesar da onipresença desta cultura especialmente na cidade de Pelotas, principal foco desta pesquisa. No capítulo seguinte apresento o evento e o ritmo do cabobu, como surgiu a idéia da realização do evento e do processo de ‘criação’ ou reapropriação, ou ressemantização do samba local se configurando em uma (re)invenção de uma tradição.

Depois das (re)construções já vistas, este capítulo abordará as construções propriamente ditas, ou seja, enquanto o capítulo anterior se refere ao processo nativo de concepção e da feitura do Sopapo como objeto da cultura material no tempo histórico e contemporâneo, ao escamoteamento e invisibilidade da cultura afro na identidade gaúcha, a construção considerada agora é a da identidade afro-sul-rio-grandense. E a forma desta construção é o processo sócio-histórico de (re)-invenção de uma tradição percussiva.

Antes das transformações pelas quais o samba de carnaval e o próprio carnaval passaram na década de 1970, havia, em meados do século XX, em Pelotas e Rio Grande, características que diferenciavam o samba feito nestas cidades. Os antigos carnavais – os blocos com nomes de bixos, as escolas de samba; os ritmos: o samba afro-açoriano, dolente, compassado, mais lento que o atual; os instrumentos: o Sopapo, os metais; os personagens: Cacaoio, Boto e Buxa, entre outras peculiaridades -ficaram impressos na memória pessoal de Giba-Giba. Todas estas características juntas convergiram para formar uma idéia gestada durante anos, silenciosa e internamente, apresentada em 1999 na forma de um projeto institucional aceito e patrocinado pelo governo estadual da época. No centro deste projeto, uma tradição cultural percussiva que remete aos escravos das charqueadas pelotenses e rio-grandinas e, por conseqüência, aos lugares de origem destes escravos, a África. Uma tradição, porém, imaginada e construída na sua mente, a partir de um conjunto de referenciais buscados na memória pessoal e que, articulados, passam a se constituir em uma proposta identitária, em um momento de reposicionamento social experimentado pela comunidade afro-descendente no Rio Grande do Sul, ou pelo menos em cidades como Pelotas e Porto Alegre (não por coincidência os lugares onde Giba-Giba possui mais forte inserção). Este tipo de processo é

apontado por Hobsbawm (1983) ao analisar a invenção de tradições. Entre as diferentes formas de surgimento, algumas vezes uma determinada tradição é deliberadamente inventada e construída por um único iniciador.

Na primeira parte deste capítulo, a abordagem é sobre a tentativa de visibilidade empreendida por Giba-Giba, através de um evento, o CABOBU. Na segunda parte, trato do ritmo do cabobu, de como através da memória dos antigos carnavais de Pelotas, uma antiga tradição rítmica foi (re)inventada, atualizada.

4.1 O evento – tentando ser visível

A idéia da realização de um grande evento que chamasse a atenção da população para a invisibilidade da presença negra no sul do estado (e porque não em todo o estado) surgiu na cabeça do percussionista Giba-Giba há muitos anos. Vindo de uma cidade com forte presença negra desde a sua formação, Giba-Giba não se conformava com o fato de que nenhum aspecto cultural e nenhum representante afro-descendente tivesse o devido reconhecimento na cidade que foi o principal pólo escravagista do sul do país. A esta inconformidade somou-se outra, quando depois de muito tempo sem se apresentar em sua terra natal, Giba-Giba foi fazer um show em Pelotas, comemorativo ao dia do trabalhador. Ao grupo de músicos que lhe acompanhava, falou sobre o que iriam encontrar: uma cidade cheia de tradições aristocráticas, com belos casarões, doces irresistíveis, etc. Mas principalmente, o que destacava era a música e especialmente o ritmo que existia no samba e no carnaval de Pelotas. E entre essas peculiaridades, a presença do Sopapo, o tambor no qual se batia o tal ritmo.

...e um detalhe que me chamou a atenção pra esse resgate, foi que um dia eu fui fazer uma apresentação lá em Pelotas, no dia do trabalhador, e eu ia com a turma aqui do meu grupo de músicos, conversando e dizendo pra eles que: bah, nós

vamos chegar lá em Pelotas (...) e vocês vão ver o ritmo da cidade como é que é, e tal e tal, e o Sopapo que tocam e tocam (...) e vinha contando, vai acontecer isso. E aí eu cheguei no palco – óia o negão Giba-Giba, bah tinha uma multidão. Aí eu cheguei lá no palco e já cheguei procurando o Sopapo, aí eu cheguei pro pessoal ali e pô, cadê o Sopapo? E os cara nem sabiam o que eu tava falando. Aí eu digo assim: então alguma coisa muito séria tá acontecendo na minha cidade, tá mais grave do que eu imagino! A gurizada que tava tocando nem sabia do que eu estava falando. Porra! É como tu não saber mais nada da tua casa!! Teus ancestrais todos! E aí eu digo assim: e então a minha cidade tá morta, tá morrendo, então vamos reconstruir. Daí que veio a idéia, que a gente já sabe. (NASCIMENTO, 2005)

Como está claro em sua fala, “vamos reconstruir”. A noção da (re)construção cultural está implícita no pensamento e, conseqüentemente, na ação decorrente.

Quando da realização de sua pesquisa no Zimbábue, Turino (2000) comenta situação semelhante à observada por Giba-Giba. Quando mostrava para seus vizinhos de meia-idade gravações de campo que havia feito, a maioria não reconhecia muitos dos gêneros de toques do tambor (*drumming genres*) e nem o som do tradicional arco musical Shona ‘*chipendani*’. Alguns não reconheciam sequer o som da *mbira*, o instrumento nativo mais conhecido no país. Para os jovens a música *rap* norte americana é mais familiar do que a música e os instrumentos nativos. A constatação de Giba-Giba ao conversar com jovens em Pelotas é a mesma, ou seja, elementos culturais ligados a antigas tradições foram aos poucos perdendo interesse dos mais jovens. Talvez se possa dizer que este não é um processo que se relacione exclusivamente à perda de interesse, mas sim conseqüência de longos anos de opressão, preconceito e desrespeito promovidos pela cultura dominante, com a conseqüente adoção, ou sujeição, aos valores predominantes na sociedade por parte daqueles que sofreram essas contrariedades. Assim, na intenção de amenizar e/ou escapar dos males advindos deste processo, obtendo desta maneira alguma inserção social, elementos tradicionais da cultura afro local foram sendo neutralizados. Soma-se ainda outra força, agora direcionada à sociedade como um todo, através da globalização de valores alicerçados em uma economia de mercado e que, neste caso específico, diz respeito à verdadeira invasão de músicas estrangeiras através de grandes corporações internacionais do ramo fonográfico. Por este

meio, por exemplo, elementos relacionados à cultura musical norte americana como o *rock'n'roll* e, mais especificamente a globalização de expressões culturais musicais afro norte americanas, como o *hip-hop* e o *rap*, passaram a ser incorporados por comunidades negras (e não negras também) em todo o mundo, no Brasil e em Pelotas. Para grande parte da juventude estas expressões passaram a ter mais relevância do que aquelas expressas pelas gerações anteriores, até mesmo por estarem sintonizadas e servirem de veículo para suas inquietações no presente. O surgimento de novas práticas culturais, assim como a fixação ou enfraquecimento destas práticas, acontecem movidos por razões diversas, desde as sociais e econômicas até as de ordem tecnológica e política. Em geral, representam reações da cultura oprimida contra modelos impostos que vêm 'de cima', da cultura dominante (MOORE, 1997).

Como reação, almejando visibilidade para elementos culturais locais considerados quase extintos, um projeto foi idealizado com a intenção de reverter esta situação.

Analisando o processo de reconstrução ocorrido com a cultura musical negra no Peru, a etnomusicóloga Heidi Feldman afirma que:

Os líderes do revival Afro-Peruano escavaram os ritmos esquecidos do Peru Negro, invocando ligações recentemente imaginadas com o passado, buscando separar a negritude da cultura crioula. Como arqueólogos musicais, eles ergueram "lugares da memória" (Nora 1984-1986), na forma de um cânone de canções e danças estilizadas para o palco, forjando histórias esquecidas provenientes de retalhos de uma escassa documentação. A partir da necessidade, os líderes do revival utilizaram ferramentas quaisquer que estivessem disponíveis para escavar sua herança perdida, sejam essas ferramentas aceitas ou não pela academia: memória ancestral; "flashes do espírito" (Thompson 1983); memória dos anciãos da comunidade; rumores, lendas e mitos; e quando tudo o mais falhava, invenção, elaboração e até mesmo memórias culturais transplantadas de outras comunidades em diáspora. (FELDMAN, 2006, p. 4)¹

¹ C. O. The leaders of the Afro-Peruvian revival excavated the forgotten rhythms of Black Peru, conjuring newly imagined links to the past and seeking to separate blackness from the larger criollo culture. Like musical archaeologists, they erected "sites of memory" (Nora 1984-1986) in the form of a canon of stylized songs and dances for the concert stage, forging forgotten histories from scraps of scanty documentation. Out of necessity, the revival leaders used whatever tools were available to excavate their missing heritage, whether or not those tools were condoned by the academy: ancestral memory; "flashes of the spirit" (Thompson 1983); the recollection of community elders; rumours, legends, and myths; and, when all else failed, invention, elaboration, and even the transplanted cultural memories of other communities in diaspora. (FELDMAN, 2006, p. 4)

O CABOBU foi o ‘local de memória’ erguido, apresentando a recriação de um ritmo esquecido acompanhado de uma ‘dança estilizada para o palco de concerto’. Para isso, Giba-Giba escavou suas heranças (não) perdidas com as ferramentas disponíveis – memórias, mitos e invenção. Buscou os aspectos mais representativos que compõem a cultura e as expressões simbólicas da comunidade afro-descendente da região: o carnaval e as figuras ligadas a ele. Afinal, o carnaval de Pelotas foi, durante décadas, reconhecido como uma festa de grande apelo, vigor e representatividade da herança africana local. Do desconhecimento das novas gerações sobre o Sopapo, justamente o instrumento que simbolizava o carnaval local e com o qual se executava o samba característico de Pelotas, a idéia se formou. Era preciso um nome para o acontecimento.

...em tudo tem que ter um rótulo. Vamo se reunir em torno de que, em volta de que? E qual foi a maior unidade, a primeira comunicação do homem? Foi o tambor né? E a raiz do samba no Rio Grande do Sul é Pelotas e Rio Grande, não é? Então vamos homenagear os tambores. Vamos fazer um acontecimento cultural que congregue tudo isso e temos que dar um nome. Aí eu vi Rio Grande, a cidade de Pelotas, construída na sua totalidade, aqueles casarios todos pelos negros, não tem um monumento, uma rua, não tem nem um nêgo fantástico nessa cidade pra ter um nome de rua? Deveria ter no mínimo cem!! Não tem nenhum!! Então vou botar, vou fazer um projeto com nome de negro, pra ficar na história. E como a gente tá atrasado na história, já bota três nêgo duma vez só. Né? Cacaio Boto e Buxa. Tu já aproveita que já fala nos três e quando tu vai dá a explicação do porque, tu já faz uma história. Cada um faz a sua própria história, porque lá na cidade de Pelotas, dificilmente, eu acredito que em cada vinte pessoas, um conheceu um deles. E essa história é a história do nêgo que vai saindo na memória de cada um. Já vai se fazendo por si só. Exatamente esse é o enfoque, né? Então na explicação tu já faz uma história, aí dentro do limite natural de uma história que começa a ser contada, né? Porque a história é infinita, enquanto existir a humanidade, a história continua, quer dizer, essa é uma parte da história, né. E as outras são as seguintes, e as seguintes, e as seguintes, e as seguintes. Então, esse é o sentido de Cacaio, Boto e Buxa, que foram três cidadãos da cidade que passaram fazendo a alegria e resgatando a alegria e a auto-estima da cidade através da sua arte de tocar o instrumento, nesta forma como eles tocavam e eram aplaudidos, mas que não eram reconhecidos. (NASCIMENTO, 2005)

Da junção da primeira sílaba do apelido de cada um dos três percussionistas – CAcaio, BOto e BUxa, surgiu uma nova ‘palavra’, com uma sonoridade que leva a maioria dos que a ouvem para a África: o CABOBU.

Na busca de apoio para a realização, o projeto foi apresentado ao governo do estado, que o aprovou e, posteriormente, à prefeitura de Pelotas, em busca de uma parceria. Na época do envio do projeto, em 1998, o Rio Grande do Sul vivia uma experiência nova de governo. Investir em projetos voltados para expressões culturais populares e/ou ligadas a minorias² estava de acordo com as novas propostas políticas então em prática. Em Pelotas, a prefeitura representava oposição política ao governo do estado, mas tinha em comum a filiação à corrente esquerdista brasileira. Entretanto, os representantes da área cultural de cada parte, interlocutores de Giba-Giba, possuíam entendimentos distintos sobre o projeto. Da parte do governo do estado, houve uma afinidade com a proposta de Giba-Giba, indicando compreensões que podem ser associadas às formas do pensamento antropológico contemporâneo que considera as dinâmicas e as reconstruções culturais realizadas pelos diversos agentes e contextos como legítimas (mesmo que por trás, e talvez mais importante que o resto, esteja o interesse político). Pela interlocução da prefeitura de Pelotas, a associação dá-se com outra corrente de pensamento, ligada ao folclorismo e ao tradicionalismo, calcado na cultura gaúcha hegemônica e dominante, cobrando um fundamento histórico baseado em fontes documentais, na qual Giba-Giba teria fundamentado sua pesquisa para chegar ao ritmo do cabobu e na coreografia, ambos pretensamente ‘africanos’. A ausência destes fundamentos suscitou dúvidas. Assim, mesmo a prefeitura deixando claro não ter verbas para investimento no projeto, a parceria foi estabelecida. Da mesma forma que para o governo do estado, talvez mais importante que o resto, o interesse político, mais uma vez, supera estas ‘pequenas’ diferenças.

A cultura gaúcha tradicionalista hegemônica, apesar de ter sido construída também num processo de (re)-invenção de tradição, se pensa autêntica, imemorial, original e branca (ver capítulo 3, item 3.2). Entretanto, em se tratando da minoria afro-sul-rio-grandense, a

² Utilizo aqui o conceito de minoria segundo a concepção antropológica a qual considera minoria no sentido qualitativo, referindo-se àqueles que são marginalizados ou minimizados socialmente no contexto nacional ou local, podendo, inclusive, ser uma maioria em termos quantitativos (Monteiro, 2005).

regra deve ser outra, ou seja, tem que ser ‘verdadeira’, não ‘inventada’. Se fosse uma proposta calcada nas raízes e tradições escravas, afinal Pelotas é a cidade mais negra do estado, talvez tivesse outra repercussão e aceitação por parte da sociedade dominante. Mas Giba-Giba quis inventar tudo...

Durante a realização desta pesquisa, na medida em que meu texto ia sendo construído, procurei levar o mesmo para submetê-lo aos meus colaboradores, na intenção de editá-lo dialogicamente (FELD, 1994). Quando li, junto com Giba-Giba, minhas observações a respeito do processo de negociação para a realização do CABOBU, com os governos estadual e municipal, Giba-Giba fez questão de salientar alguns aspectos que eu não havia mencionado: a perspectiva de troca de governo o fazia pensar no risco do projeto não ter continuidade e de até mesmo não acontecer; destacou que o apoio recebido foi devido a dois interlocutores (um do governo estadual e outro do municipal) e que o projeto só aconteceu por causa destes personagens; ao vincular os acordos para a execução do projeto com estes interlocutores, Giba-Giba minimizou o mérito que eu pudesse atribuir a qualquer administração ou partido político:

A parte política foi feita em dois anos, pra fugir, com medo de não sair mais [...] eu não faço esse conflito com eles (os políticos), porque tu dizes uma coisa e as pessoas interpretam... A fórmula que eu tenho de neutralizar algumas coisas, é não confrontar. [...] É marcado, eles são a favor disso ou contra aquilo. E eu não sou a favor disso nem contra aquilo. Então, eu tô dizendo isso e se tu me mostrar que isso não é isso, então tá, eu estou dialogando pra valer, eu não tenho essa posição pré estabelecida. É uma colher de chá que eles (os partidos) estão ganhando, [aparecendo no meu trabalho] eles não merecem. Foi tão difícil pra fazer o CABOBU! Sabe quanto eles deram? 70 pila [setenta mil Reais]!! Chorado, eles não queriam! A Maritza comprou a prestação os tecidos pra fazer as roupas pro Odara! Eles (os partidos) vão entrar indevidamente. E já que tu não vai colocar, omite. Porque se não, tu vais falar mal. E como nós não estamos falando mal, nós não estamos pro confronto. E já que não tem o bem pra falar, então não vamos falar.

A intenção de realizar a dialogia me fez considerar as observações de Giba-Giba. Mas não pude deixar de refletir sobre as diferentes posturas e pensamentos daqueles que detêm o poder e determinam as ações públicas de caráter cultural.

Processos de invenções e (re)invenções de antigas tradições ocorrem em todos os lugares, em todas as épocas, entre diferentes sociedades ou grupos sociais. Em quase todos, a nostalgia por passados gloriosos que se perderam no tempo e parecem inacessíveis são reivindicados para servirem de base a novas tradições, ‘inventadas e reinventadas’, sempre que necessário (AGAWU, 2003). A memória que Giba-Giba evoca é exatamente esta, ou seja, aquela África mítica, distante e inacessível, porém materializada através da reinvenção de um ritmo executado por tambor que por sua vez, também foi reinventado em técnicas e materiais, construído na diáspora por um *griô* do século XXI. O CABOBU coloca Giba-Giba como mediador cultural por meio de um projeto de intervenção sobre as representações hegemônicas da cultura local através de uma prática performática de grande visibilidade e impacto sonoro, conferindo ao evento um *status* de ação política simbólica. O mesmo Agawu, se referindo às músicas africanas, questiona:

mas por que se apegar a origens de instrumentos musicais, idiomas e estilos? Porque não mudar a atenção para suas vidas subseqüentes, para as condições extraordinariamente férteis que nutriram as várias músicas no continente africano durante os últimos cem anos? (AGAWU, 2003, p.22)³

Ora, está claro que a própria cultura musical continental africana de hoje apresenta uma diversidade com influências inter e intracontinentais, em que algumas vezes as formas estrangeiras superam as nativas e em outras, não resultam em nenhum impacto na música nativa, simplesmente coexistindo ambas. É tal a diversidade que Agawu (2003) classifica como ‘desconcertante’. Da mesma forma que a cultura musical se transforma na África, na diáspora ela também se reinventa, atualizando-se constantemente. Essa aparente contradição observada nos processos que ocorrem na diáspora, muitas vezes é entendida como uma

³ C. O. But why cling to the origins of musical instruments, idioms, and styles? Why not turn attention, instead, to their subsequent lives, to the extraordinarily fertile conditions that have nurtured various musics on African continent during the last one hundred years?

expressão ‘falsa’, ‘impura’, não autêntica, ou seja, é vista de maneira depreciativa por parte da população e até mesmo por aqueles que se consideram conhecedores das tradições.

O projeto CABOBU foi posto em prática em março de 1999, através de uma notícia de jornal que dava conta da idéia de Giba-Giba e chamava para a primeira etapa do projeto – uma oficina de construção do instrumento, que aconteceu a partir de abril, sempre aos sábados.⁴ Para ministrar as aulas Giba-Giba ‘encontrou’ Mestre Baptista, apresentado como o único e último mestre detentor deste conhecimento específico. Mestre Baptista era sempre acompanhado de sua esposa D. Maria e seu filho José. O objetivo era construir quarenta Sopapos, que seriam distribuídos quando da realização do festival, nos dias 11, 12 e 13 fevereiro de 2000. Uma grande programação foi organizada e artistas como Naná Vasconcelos, Djalma Corrêa, Chico César, entre outros, compareceram ao evento. Durante a construção dos tambores, recebemos por diversas vezes a visita de Giba-Giba, que eventualmente vinha acompanhado da professora Maritza, convidada para criar a coreografia do cabobu. Enfim, no dia 11 de fevereiro, uma grande estrutura de palco foi montada no Largo do Mercado Público. Como abertura do evento, um cortejo formado por uma bateria de quarenta Sopapos executados por instrumentistas vestidos de ‘guerreiros africanos’ estilizados, acompanhados por um grupo de 50 bailarinos e bailarinas, também devidamente paramentados como ‘africana(o)s’. O cortejo seguiu um trajeto coincidente com aquele descrito por Fernando Osório, no sentido inverso. Vindo do bairro Fragata, o cortejo adentrou o centro da cidade através do ponto destacado por Osório – “á esquerda da ponte da rua Riachuelo, entre a Manduca Rodrigues e o referido arroio”, onde estavam as cinco frondosas figueiras, subindo pela rua Lobo da Costa até o Largo do Mercado. Não era um domingo, mas sexta-feira, no final da tarde. O grupo vinha desfilando e “exibia-se publicamente em dansas e cantigas [...] cantando em altas vozes, ao som de **rudes tambores** [grifo meu], chocalhos,

⁴ Como já referi anteriormente, foi através desta oficina que se deu minha entrada neste universo.

[...] e de estranhos instrumentos feitos de grandes porongos, revestidos de elevado número de contas, búzios, pequenos caramujos e missangas. O vestuário era exquisitíssimo, constituído de tangas, turbantes, capacetes, mantos, tudo das mais vivas e variadas cores”. Como no relato de Osório, na frente vinham Giba-Giba e Mestre Baptista, conduzindo a bateria: “Á frente, vestido no mesmo estilo, seguia o Rei, por todos acompanhado até o lugar do batuque (candombé) como elles denominavam” (OSÓRIO, 1922, p.174). Neste dia, o lugar do batuque não foi sob as figueiras, no solo de chão batido, mas no paralelepípedo típico das ruas de Pelotas assentados pelas mãos negras um século antes. Do calçamento de pedra, o grupo subiu ao palco e foi celebrado por uma multidão que lotou o espaço do Largo, com o som dos tambores captados e amplificados por microfones, com bailarinos e instrumentistas iluminados por luzes coloridas, num grande aparato tecnológico, jamais pensado por aqueles que estavam sendo homenageados – o Cacaio, o Boto e o Buxa - simbolizando toda uma população local afro-descendente.

No ano seguinte, uma nova edição do projeto foi realizada, desta vez sem o trabalho de oficina, restrito apenas a shows, mas sempre com a presença do Sopapo. De lá para cá, Giba-Giba tentou inúmeras vezes a realização de novas edições, entretanto sem conseguir o apoio necessário. Hoje, o Projeto CABOBU habita o imaginário daqueles que o vivenciaram e/ou assistiram sua programação de shows, oficinas e palestras. Entre aqueles que participaram ativamente, alguns repercutiram e repercutem as idéias propostas. Antes restrito ao universo do carnaval, o Sopapo passou a integrar um novo contexto musical. Grupos de música popular como o Serrote Preto (ver capítulo 6 item 6.1) e o Bataclã F. C., e de dança afro, como o Afro-sul e Odomodê, em Porto Alegre, são alguns dos exemplos desta migração. Em Pelotas, artistas como a cantora Giamarê e o grupo de dança Odara (ver capítulo 6 item 6.2) também se somam nessa reverberação. Além de inserirem o instrumento em seus respectivos trabalhos, também realizam oficinas de percussão em comunidades de periferia e

centros culturais reconhecidos, como a Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. Giba-Giba continua tentando uma nova edição do projeto.

4.2 o ritmo – inventando a tradição

CABOBU⁵

CABOBU na tua terra
Hoje é festa do tambor
Do Sopapo sua história
Celebramos sim sinhô

Aqui, como em Oyó
Pela graça de Xangô
Nação de Congo e Nagô
Jejê Ijexá
Do reino de Bará
A Oxalá

Ora iê iêu
Omi odô
Ogum iê Ogum... oiá...
Agô Orumalé

Salve salve
Meu criador
Hoje é dia
Do Senhor

Giba-Giba
Porto Alegre, primavera de 1999

Enquanto as oficinas de construção de Sopapo e de dança afro aconteciam, Giba-Giba escreveu a letra da música tema do CABOBU, no ritmo batizado por ele de cabobu.

Se Giba-Giba não fez a viagem transoceânica de volta à África, ele a realiza na letra do CABOBU. Como afirma Pinho (2004, p.36), pela música se pode realizar “incursões pela diáspora negra, ainda que estas viagens tenham ocorrido no plano da poesia e da imaginação”.

⁵ Cópia da letra do samba composto por Giba-Giba para o evento CABOBU, a Festa dos Tambores. O original me foi dado como presente, com dedicatória e autógrafa, num encontro em setembro de 2005. No Anexo A, faixas 1 e 2, gravações feitas durante o processo de composição do samba, na casa do compositor, na primavera de 1999. Na faixa 3 Giba-Giba cantarola e bate na mesa, durante uma entrevista em 2005.

Antes do ritmo, é a poesia que faz a referência à ancestralidade africana. A letra nos fala do Reino de Oyó, na África, ligado diretamente à religiosidade afro-gaúcha da Nação Congo e Nagô, Jejê Ijexá, porém, no início, a referência é o ponto de chegada desta viagem diaspórica, em continente americano, no extremo sul do Brasil, em Pelotas: “CAcaio, BOto e BUxa, na tua terra, hoje é festa do tambor.” O tambor é o elemento simbólico celebrado. “Aqui [na nova terra] como em Oyó, pela graça de Xangô” o panteão está recriado “Salve salve meu criador, hoje é dia do Senhor.” Assim, pelo menos em parte, a diáspora é imaginada, concebida e representada nesta canção, no contexto sulista afro-descendente (PINHO, 2004). Uma vez mais, a referência aos descendentes de Oyó está presente. Aparece na letra da música, porque ainda vive na memória de muitos afro-descendentes em Pelotas, mantida pela transmissão oral, como um patrimônio cultural familiar.

A expectativa de um ritmo ancestral, uma referência direta à Mãe África, é o que esperavam Mestre Baptista, incumbido do arranjo para a bateria dos Sopapos, e a professora Maritza, responsável pela coreografia do cabobu. Esta foi a expectativa criada quando da proposta inicial feita por Giba-Giba ao convidá-los para participação no projeto. Tomando as falas destes três colaboradores, o que tentarei expor a seguir são as diferentes concepções e modos de pensar o que vem a ser uma expressão cultural negra ‘africana’, neste caso, um ritmo.

A intenção inicial do idealizador do projeto era a de retomar aquilo que, para ele, caracterizava e distinguia o samba feito em Pelotas e Rio Grande do de outros lugares. Nas suas palavras, o ritmo corresponde ao sotaque. Cada lugar, cada estado, cada cidade, tem seu jeito próprio de falar. Falamos o mesmo idioma, porém em cada cidade podemos observar acentos e entonações característicos. O mesmo ocorreria com o samba brasileiro. Em recente artigo, Carlos Sandroni (2005, p. 45) comenta que a intenção de “fazer do samba um patrimônio reconhecido oficialmente trouxe à baila questões de difícil resposta, como: a quem

pertence o samba? Quem pode falar em nome dele? ‘Samba’ ou ‘sambas’ brasileiros? E muitas outras...” Pelo menos para uma destas perguntas que faz Sandroni, - ‘samba’ ou ‘sambas’ brasileiros, Giba-Giba tem uma resposta. Poderia se dizer até uma etno teoria:

Porque como eu falei, em Rio Grande tem o samba que é mais dolente, [...] e em Pelotas é mais cadenciado, e tal. O ritmo de Pelotas, não sei se chegaste a pegar, aquelas bandinhas que tinha no carnaval (reproduz o ritmo com a boca), aquilo ali só tem lá [em Pelotas], só ali que tem desse jeito, é, só ali. Claro, porque cada um faz do jeito que tem. Se você chega lá em Recife, só tem lá, só tem em Recife aquele jeito. Você chega lá em Minas, ali e tal, Congonhas, Ouro Preto, Juiz de Fora, Mariana, só tem ali, só tem naquele lugar. Aí você olha assim, é parecido com o que tem lá. São similares. Mas tem aquela influência regional. E essa diferenciação é como se fosse o sotaque, o sotaque do lugar. O paulista fala de um jeito, o carioca fala de um jeito, o gaúcho fala de outro jeito, o mineiro fala de um jeito e ó e tal, né? E do jeito que ele fala é o jeito que ele toca. É por isso, essa é a diferença rítmica. (NASCIMENTO, 2005)

Conforme Giba-Giba, existem ‘sambas’ brasileiros. E aquele ‘samba dolente, um pouco mais cadenciado e tal’, era a característica rítmica de um lugar, de Pelotas e Rio Grande. E para marcar essa característica que diferenciava o samba deste lugar, criou um nome para chamar o ‘sotaque’ do lugar – o cabobu. Assim, o cabobu é, nada mais, nada menos, que samba. Um samba que permaneceu na memória de várias pessoas e que foi reinventado, calcado em um discurso que remete à idéia de tradição. Em outras palavras, uma (re)invenção de uma tradição. A professora Maritza Freitas também compartilha desta idéia. Para ela, o cabobu “é o jeito de ser da gente desta terra”. Certamente, nesta terra há vários ‘jeitos de ser’. Entretanto, como peculiaridade musical, provavelmente nenhum desses diversos jeitos tenha imprimido uma marca passível de ser reconhecida, como o jeito de ser daqueles que criaram o samba feito em Pelotas e Rio Grande. O que o cabobu busca é recolocar para as novas gerações uma informação musical que recupera esta ‘marca registrada’ e que carrega como uma de suas principais características o uso do Sopapo e o andamento ‘mais dolente e cadenciado’⁶.

⁶ A insatisfação com inovações e transformações ocorridas nos sambas-enredo é uma recorrência observada nesta pesquisa, especialmente entre as pessoas mais velhas. Mudanças como por exemplo a aceleração do

Mas como é este samba, então? Buscando uma definição técnica, em termos musicais, logo se percebe que, como qualquer samba e, inclusive a própria música popular brasileira, tem como característica inicial o ritmo sincopado. Esta característica é destacada por Sandroni (2001), recuperada da Carta do Samba, redigida pelo folclorista Edison Carneiro ao encerramento do I Congresso Nacional do Samba, em 1962. É ainda reforçada pela opinião dos principais estudiosos da música popular brasileira e especialmente do samba, desde Mário de Andrade, Edison Carneiro e o próprio Sandroni, não sem lembrar que esta especificidade musical tenha se tornado lugar comum para todos aqueles que, seja pela via acadêmica ou pela prática direta e empírica da samba, independente de conhecerem a teoria musical, usam e abusam da expressão “samba sincopado” (SANDRONI, 2001, p. 20). Aliás, não é outra a explicação do compositor do samba em questão. Entretanto, há ressalvas. Indagado sobre como é a característica do cabobu, Giba-Giba responde: “Eu diria que é o resgate do jeito de ser. Não é um ritmo determinado assim, sincopado assim, que você didaticamente descreva aí [aponta para o papel], o ritmo é esse. O ritmo não é aprisionado”. Reconhece a presença da síncope, mas indica claramente que a liberdade para improvisos e modificações é mais importante. Além disso, e sem conhecer teoria musical, indica também a inapropriação de aprisioná-lo no pentagrama, sujeito às regras teóricas, à divisão de compassos, etc. Sandroni nos oferece a trajetória da construção teórica do conceito da síncope na música ocidental e chama a atenção para o caráter culturalmente condicionado deste conceito apontado pelo etnomusicólogo Kolinski em uma resenha publicada em 1960, relacionada à música africana, indicando “a existência de dois níveis de estruturação do ritmo: o da métrica e do ritmo propriamente dito. A métrica seria a infra-estrutura sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações” (Sandroni. 2001, p.21). Partindo desta afirmação, pode-se dizer que a música Cabobu tem a métrica do samba e o ritmo do ‘cabobu’. Ainda nas proposições de Kolinski, a

andamento e alteração nas acentuações dos surdos não são bem vistas. A mesma situação foi observada também por ARAÚJO (1992) no Rio de Janeiro.

indicação das diferentes concepções sobre ritmo existentes entre a música ocidental e a africana nos demonstra um detalhe fundamental: aquilo que na concepção ocidental é a regra – a regularidade - e que torna o irregular exceção à regra, no caso da música africana, inverte-se. Ou seja, a irregularidade é a regra. Por tudo isso, esta primeira caracterização do cabobu, como sendo possuidor de síncope, torna-se pouco relevante, apesar do uso corrente da expressão por leigos e músicos populares que sequer sabem ler uma partitura (Idem Ib. p.27). Em seu recorrido sobre a elaboração do conceito de síncope, Sandroni invoca Simha Arom e Gehrard Kubik, os quais teriam abandonado este conceito, assim como os compassos, como instrumento de análise das músicas africanas, justamente pela inadequação dos mesmos. Mas quais seriam então as ferramentas apropriadas para esta análise? Creio que a etnomusicologia oferece, senão uma solução, alternativas no mínimo mais apropriadas a estas situações. A aproximação com a antropologia e a convergência para os *contextos* nos quais ocorrem as criações artísticas e musicais proporciona portas de acesso para análises que, por sua vez, revelam aspectos variados e significativos, que são articulados por aqueles que produzem estas expressões. Cabe ressaltar aqui o sentido de *contexto*, apropriado de Turino (1999, p.15), que sugere a “noção metafórica de contexto, definido como uma série de anéis concêntricos em constante expansão, com vias que cruzam e conectam estes anéis”. Como conclui Sandroni, a partir de Mário de Andrade, “a fusão criada em solo americano era algo de novo, e igualmente novas eram as condições sociais que lhe deram lugar” (2001, p. 23). As relações sociais, e o *contexto* no qual se inserem, juntamente com os significados musicais e extra-musicais, ganham relevância.

Na busca por “origens de características musicais”, quando o objeto de discussão é o cabobu, outro componente deve ser incorporado, além do africano: o açoriano. Em seu discurso, Giba-Giba faz questão de destacar que o samba da região de Rio Grande e Pelotas não é simplesmente uma herança africana, mas sim uma mistura das expressões destas duas

etnias. Este é um destaque que é recorrente na fala de diversos colaboradores desta pesquisa que, se não fazem menção direta ao açoriano, o fazem por tabela através do elemento português. Esta observação reforça a importância daquilo que já comentei, quando do princípio da organização da classe operária nestas duas cidades, que teria juntado, a partir de interesses comuns, imigrantes pobres portugueses e açorianos, entre outros, com afro-descendentes, em fins do século XIX e início do XX. O ponto de convergência desta união está exposto através das primeiras associações e clubes carnavalescos, ou seja, se pode afirmar sem dúvidas que, ao juntarem-se grupos de origens geográficas distintas, porém com interesses comuns – nesse caso a diversão e lazer, via música e carnaval - democraticamente as informações culturais e musicais de cada um dos participantes se misturaram, resultando em uma terceira expressão musical, que não pertence originalmente a nenhum deles, mas contemporaneamente, a todos. Assim, Giba-Giba classifica o ‘seu’ samba, com ritmo de cabobu, como um “samba afro-açoriano”. A história local, associada aos registros iconográficos organológicos, faz pertinente a idéia de uma elaboração conjunta que dá sentido ao samba do cabobu.

E o cabobu, depois de composto, passaria à responsabilidade de Mestre Baptista, para que realizasse o arranjo, a ser executado por uma bateria composta por quarenta Sopapos, que estavam sendo construídos especialmente para a ocasião.

Na oficina, enquanto construía os Sopapos para a bateria, Mestre Baptista aguardava então pela música que Giba-Giba estava compondo, no ritmo do cabobu. Sua expectativa era de uma ‘homenagem aos Sopapos’, por uma música carregada de ancestralidade da Mãe África.

... só que eu esperava uma música mais...é... mais afro, mais pegada a religião. E ele me deu um samba! [...] Aí ele me arrebitou! Então eu tive que introduzir alguns instrumentos de escola de samba, [...] os jamelões, os taróis, os repiniques e os surdos. Aí eu fiz os arranjos pra eles, fiz um ensaios lá no Colégio Pelotense e disse: é isso aqui, Giba-Giba? Então vâmo embora. E foi aquele sucesso que o amigo viu, né! (BAPTISTA, 2005)

Apesar de estar esperando outra coisa, Baptista foi surpreendido positivamente pelo samba de Giba-Giba. Quando ele fala – “aí ele me arrebou”, demonstra entusiasmo, tratando logo de resolver o arranjo com “alguns instrumentos da escola de samba”. Por outro lado, sua expectativa de uma música “mais afro, mais pegada a religião”, demonstra também que em seu pensamento, um processo de recriação musical estava ativo. Este processo se baseia na concepção de Baptista sobre a crença da existência de uma expressão musical ‘autêntica’ africana, trazida pelos escravos e que se mantém em algum lugar, à espera de que alguém a resgate. Sua expectativa “refere-se às maneiras de ser do senso-comum e às percepções do mundo internalizadas, que servem de base para as práticas individuais e de grupos” (TURINO, 1999, p.15). É por fugir do senso-comum que Mestre Baptista recebeu com estranheza a intenção de Giba-Giba que, além de inventar um ritmo, ainda fez um samba! O que esperava era uma música com os tambores soando como nos batuques religiosos ou com uma sonoridade que transportasse o ouvinte para o interior da África, como num ritual ancestral. Esta é uma construção que faz parte do senso-comum e se reflete através do entendimento de uma prática musical, expressa por Turino com evocações da Teoria da Prática de Pierre Bourdieu:

porque a música não é só socialmente estruturada, mas ademais, como a sociedade é em parte estruturada musicalmente, uma vez que a atividade musical compreende um importante domínio público através do qual as disposições internalizadas são externalizadas. (TURINO, 1999, p.16)

O processo de composição da música Cabobu expõe claramente este domínio público ao qual Turino se refere. Ao recordar, junto comigo, a vinda da Escola de Samba General Vitorino de Rio Grande para Pelotas, e o encontro do Pássaro Azul com o Boto, Giba-Giba externaliza uma série de disposições internalizadas:

Eu estava ouvindo tu descrever isso aí [o encontro do Pássaro Azul em Pelotas] e eu tava tão familiarizado!!! [com as mãos na boca, muda de voz, emocionado] Eu vi isso! Eu não queria interromper pra ver se tinha alguma mentira no meio pra dizer - não! Eu tava ouvindo e pensando, bah! Não tem nenhum chute aí! Tu podes ver no CABOBU, eu fiz uma síntese disso aí, dizendo que o Sopapo, é um instrumento grave, cônico e parará, e isso é redundante... mas que ele é um instrumento que é rei, é soberano, e ele exerce! Se você botar três Sopapos a tocar, cada um deles tem a sua personalidade, diferente, mas igual. Costuram pra sair uma coisa legal. O cabobu não é um ritmo... No projeto diz assim: o cabobu é o resgate de um jeito de ser. O jeito de ser é o seguinte: Rio Grande tem um ritmo e Pelotas tem um ritmo. As escolas de samba em Rio Grande tem um ritmo mais dolente e eu sempre acho que é por causa do mar. O mar deixa o ritmo mais dolente, mais calmo. A pessoa que vive no mar é mais contemplativa, o samba sai [faz com a boca um ritmo dolente] assim... Não vê como a Bahia é descansada?! Em Pelotas é um pouquinho mais rápido. Então nessa época, essas duas escolas [Pelotas e Rio Grande], era uma coisa linda de se ver, as identidades que elas tinham, de longe você sabia que era a Academia, de longe você sabia que era a Telles, de longe você sabia que era a Osório, de longe você sabia que era a Ramiro, de longe⁷! E essa identidade quem dá é o ritmo. E cada escola tinha a sua identidade, e todas elas tinham um ritmo que bah! Meu irmão, não era brincadeira! E todas elas tinham Sopapo. O cabobu não é um ritmo fixo, assim - tchum! O cabobu é isso aí, é o ritmo do samba levado aqui nessa região, com o Sopapo! E porque que tem que ser cabobu? Aí é exatamente pra fazer a lembrança, a homenagem às pessoas que cultuavam essa diversidade de ritmos, tanto faz - o Cacaoio era da Telles, o Boto era da Academia, sabe como é? Aí o jeito de ser do branco e do negro de Pelotas e Rio Grande se integram no carnaval, com naturalidade. E todos eles têm o mesmo jeito de se movimentar com o samba, e isso aí quem nota, só nota quem não é daqui. Aqui ninguém nota, é normal. Tu olha os pelotenses dançar [se levanta e balança o corpo pra mostrar], sabe? Isso é o cabobu, é o jeito daqui! (NASCIMENTO, 2007)

O empreendimento de Giba-Giba atualizou e colocou novamente em evidência este jeito de ser, este sotaque característico do samba regional do extremo sul do Brasil. Entretanto, outros jeitos se criaram e hoje predominam sobre o cabobu. Não só nas escolas de samba, mas em diversos ambientes onde o samba pode ser ouvido na cidade de Pelotas. O samba de hoje, nos bares, é o samba ‘nacional’, apreendido não mais só pela transmissão oral direta, mas através de CDs, internet, rádio e televisão, ou seja, são os diversos sambas que circulam no circuito midiático. No carnaval, há muito tempo o cabobu ficou para trás. Sucumbiu diante da ‘globalização’ do samba/carnaval espetáculo que se impôs em praticamente todo o Brasil. Já o Sopapo, apesar de ser preciso uma atenção visual especial para encontrá-lo nas baterias das escolas de samba, bandas e blocos carnavalescos, ainda

⁷ Em sua tese sobre o samba do Rio de Janeiro, ARAÚJO (1992) apresenta o depoimento de um integrante de escola no qual denomina cadência o que Giba-Giba chama de identidade. Acrescenta ainda que estas cadências indicam uma filiação religiosa afro, sendo cada cadência relacionada a um orixá.

pulsa, sobrevive através daqueles que vivenciaram diretamente aquele ‘jeito de ser’, ou dos que receberam alguma informação relativa que de um modo ou de outro foram tocados ou carregam apego às coisas do passado.

A oficina de construção de Sopapos realizada durante a primeira edição do projeto CABOBU produziu quarenta instrumentos. Parte dos instrumentos foi doada, primeiramente, para as principais entidades carnavalescas da cidade. A intenção era de que fossem para as respectivas baterias e servissem de estímulo para que mais Sopapos fossem integrados a essas entidades. Outra parte foi doada para os diversos artistas e grupos participantes do evento. Pude observar, através de conversas com músicos e assistindo a shows que, com frequência, aspectos identitários e de resistência da cultura afro no Rio Grande do Sul eram invocados. Mesmo que esses grupos não façam o que se chama de ‘música de raiz’, o uso do Sopapo invariavelmente remete às ‘raízes’ afro. Já nos grupos de dança, o contexto é outro e a relação aos mitos de origem africana é intensa.

No carnaval de 2002, repercutindo o CABOBU, a Escola de Samba Unidos do Fragata⁸ escolheu Giba-Giba como tema para seu enredo. O título do enredo foi: “No toque do tambor, Ogum mandou Giba-Giba aqui”. O enredo fazia menção à ‘Mama África’, às Charqueadas, à cultura expressiva dos negros da região e à chamada ‘Festa dos Tambores’, subtítulo do Projeto CABOBU, além de contar a trajetória de Giba-Giba. Talvez esta escola de samba tenha sido a única a repercutir a proposta de retomada do Sopapo na bateria, com mais intensidade. No samba de homenagem a Giba-Giba, o percurso mítico da diáspora agrega o panteão divino africano à charqueada pelotense (que na letra do samba é referida genericamente como gaúcha, provavelmente pelo fato de ser ‘importado’ de um compositor

⁸ A Escola de Samba Unidos do Fragata foi fundada em 1991, pela Associação Amigos do Fragata, bairro considerado um dos maiores da cidade de Pelotas (seu apelido é Bairro Cidade). Formada principalmente por trabalhadores e comerciantes do bairro, foi bastante popular e manteve uma hegemonia no carnaval pelotense durante vários anos. A escola parou de desfilar em 2005 e promete voltar no carnaval de 2009.

desprovido do contexto para o qual o samba era destinado⁹) pelo toque do tambor. É mais uma viagem imaginária de retorno à África (PINHO, 2004). As referências feitas no samba deixam claro que os compositores foram informados pela escola, dando ênfase exatamente na relação de Giba-Giba com os tambores e, especificamente, com o Sopapo, citado duas vezes. O ritmo do cabobu é também destacado evidenciando a memória de carnavais passados.

No toque do tambor, Ogum mandou Giba-Giba aqui

Gilson Dr. / Claudinho Inspiração / Serginho Tonelada
(Ala de Compositores da Beija-Flor)

No toque do tambor,
Ogum mandou Giba-Giba aqui
Nasceu na charqueada gaúcha
Um negro sonhador

Que na batida afro do tambor
Manteve acesa suas tradições
Surgiu assim o filho forte de Ogum e Iansã
Na defesa dos direitos sociais
E igualdade para os filhos de Nanã

A cultura negra fez brilhar
O som do **Sopapo** cultivou
Seresteiros do luar
A rebeldia na mordida de uma flor
Com as meninas afobadas ele dançou

Canta forte negro Giba
Faz teu povo delirar
A cidade de Pelotas
Nunca mais te esquecerá

No teatro e cinema ele brilhou
Salve a ópera dos tambores
Oh! Mãos negras vem tocar teu **cabobu**
Nesta avenida resgatando teus valores

Canta, dança vem tocar o teu **Sopapo**
Desperta esta Princesa adormecida
Faz a terra estremecer
Com a Unidos do Fragata reviver
Toda a tua história Giba-Giba

Ogum te trouxe aqui
No toque do alabê
Hoje o Rio Grande do Sul
Se orgulha de você

⁹ O samba da escola foi encomendado à Ala dos Compositores da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, do Rio de Janeiro, fato que foi bastante criticado, especialmente por integrantes das escolas rivais.

Talvez o resultado mais significativo do CABOBU tenha sido a migração, ocorrida a partir deste evento, para o circuito da música popular do Rio Grande do Sul. O Sopapo passou a circular neste novo universo invertendo a situação anterior: com uma trajetória inicialmente ligada ao carnaval e com um único usuário na música popular – Giba-Giba - o Sopapo entra no século XXI agonizando nas escolas de samba, mas com um grande interesse de músicos populares, grupos de dança afro e até mesmo nominando pontos de cultura¹⁰, reafirmando seu potencial simbólico como elemento de identidade e resistência da cultura afro-descendente do extremo sul brasileiro.

Enquanto objeto da cultura material expressiva, os tambores viajaram com a diáspora africana. No sul do Brasil, um deles se reconstruiu e ganhou o nome de Sopapo. E como Sopapo, circulou inicialmente no universo do carnaval, tendo ampliado sua circulação ao entrar na roda da dança afro e da música popular, nos primeiros anos do século XXI. A parte II da pesquisa aborda esta circulação.

A presença do Sopapo nas baterias do carnaval de Pelotas desde o ano de 2004 é o que apresento no capítulo seguinte. Depois de ver e ouvir Sopapos nos dois primeiros anos, em 2006, 2007 e 2008 me engajei na bateria da Escola de Samba General Telles, em Pelotas, para tocar... Sopapo.

¹⁰ Em abril de 2008 foi inaugurado em Porto Alegre o Ponto de Cultura "Casa do Cristal-Quilombo do Sopapo", apoiado pelo Sindicato dos Trabalhadores do Judiciário Federal no RS (SINTRAJUFE) e financiado pelo Ministério da Cultura.

PARTE II

...e o Sopapo entra na roda – a circulação

Em 2003 fui convidado para ser integrante do júri do carnaval de Pelotas. Coube a mim a tarefa de ser um (de dois) dos avaliadores do quesito bateria. Há vários anos afastado da assistência do carnaval, hesitei em aceitar o convite, por não me sentir absolutamente seguro e conhecedor o suficiente do assunto para realizar a tarefa. Entretanto, depois de muito ponderar, acabei aceitando e, desta forma, isto representou a minha reaproximação do universo do carnaval, de uma maneira totalmente nova para mim. Eu havia passado pelo menos dez anos sem assistir um desfile de carnaval ao vivo. Mas acompanhei à distância o que ocorria, e as eventuais freqüências em ensaios das escolas de samba me mantiveram, de certa forma, informado. Ao final do carnaval, em 2003, ficou a certeza de que eu voltaria no ano seguinte. Mas eu não suspeitava, ainda, que no ano seguinte eu estaria vinculado ao carnaval, uma vez mais, de maneira inesperada. Em dezembro de 2003, recebi a confirmação de que eu havia sido aprovado para cursar o doutorado em Porto Alegre e, em 2004, voltei à passarela com novos interesses, agora de ordem acadêmica. Sem dúvida, a experiência de ser jurado interferiu fortemente na idéia proposta como tema de pesquisa a ser realizada como projeto de doutoramento.

Neste capítulo, apresento inicialmente, no item 5.1, algumas considerações a partir da experiência de campo, durante os carnavais dos anos de 2004 e 2005. São considerações sobre os desfiles dos blocos burlescos e das escolas de samba do grupo principal, nas quais o meu pretexto inicial foi sempre o Sopapo, resultando nas múltiplas relações que dele derivam, da sonoridade do instrumento à performance dos Sopapeiros. O texto a seguir está estruturado mesclando trechos do diário de campo (com fonte e espaçamento diferenciados) com as reflexões a respeito. No campo, procurei registrar não só minhas observações concretas, mas

também minhas sensações e, por isso, a carga emotiva e subjetiva. São observações parciais, comprometidas com meu olhar e meu pensar, como se refere Feld (1990) ao citar o caráter parcial de uma etnografia, por ser algo fixado, um fragmento, um momento que é escaneado, selecionado e privilegiado por métodos particulares. Também me preocupei em fazer gravações de áudio e registros fotográficos.

Na seqüência da abordagem do contexto carnavalesco, item 5.2, está a minha experiência etnográfica de imersão neste contexto, durante o ciclo do carnaval de 2006, quando me engajei na Bateria da Escola de Samba General Telles, tocando Sopapo. Nesta parte do trabalho, procurei entextualizar tudo aquilo que vivi junto à escola, minhas dificuldades e satisfações, meus encontros com tipos e personagens diversos, tendo por referência meu diário de campo, ao qual busquei associar reflexões e elementos teóricos, sem perder de vista o caráter parcial e comprometido referido acima. A própria escolha da Escola General Telles reflete, já de saída, o meu comprometimento. Assim como um time do coração, pelo qual se torce, a Telles foi sempre a ‘minha escola’. Ao me decidir pela imersão, minha escolha não poderia ter sido outra, da mesma maneira que escolhi tocar Sopapo, totalmente comprometido com minha pesquisa. A minha previsão de trabalho de campo foi cumprida com esta experiência de tocar Sopapo na bateria, em 2006. Após retornar de um estágio ‘sanduíche’ nos Estados Unidos, em janeiro de 2007, os ensaios para o carnaval “me chamaram”! Faltavam quinze dias para o carnaval. Fui assistir a um ensaio e acabei intimado pelo mestre da bateria, me perguntando por que eu não estava tocando. Afinal, disse ele, “tu és dos nossos!” Certamente fui sensibilizado e, no próximo ensaio, lá estava eu com meu Sopapo. Tudo de novo... Quase um ano depois, quando meu cronograma previa a entrega do texto da tese em fevereiro, recebi mensagem de um colega percussionista estadunidense, que havia se interessado pelo carnaval e desejava vir ao Brasil para vivenciar o ciclo de ensaios da bateria. Procurei articular as providências necessárias para tal e, no final de dezembro de 2007

meu amigo chegou a Pelotas. Uma vez mais, me vi envolvido com o carnaval e com a escola. É claro que a escola escolhida para levá-lo foi a General Telles. Faço referência aos carnavais de 2007 e 2008 simplesmente para reforçar a intensidade de minha primeira participação como ritmista em uma bateria, em 2006. É certo também que estas últimas experiências acrescentaram novas informações ao meu processo de pensar e escrever a tese. Este intróito ao capítulo tem como objetivo deixar clara minha posição, meu ‘ponto de escuta’, e como ocorreu minha experiência etnográfica carnavalesca no espaço temporal.

5.1 Vendo e ouvindo Sopapos

2004

do diário de campo

Sábado, 21 de fevereiro de 2004, carnaval em Pelotas a pleno, no dia dedicado aos chamados “blocos burlescos”.

Após anos de assistência descompromissada, de um retorno com a responsabilidade de avaliar as performances das baterias, voltei então em 2004 ao carnaval de rua, agora com interesses e olhares compromissados academicamente.

Uma característica do carnaval pelotense, os blocos burlescos (*figuras 18 e 19*) são, na sua maioria, formados pelas comunidades de bairros ou zonas da cidade. Na minha infância, na década de 1960, e adolescência eu costumava ir ver o carnaval na Rua Quinze de Novembro, no começo com meus pais, sentado às cadeiras, para assistir e jogar lança-perfume em quem passasse.



Figuras 18 e 19 – Dois aspectos do desfile dos blocos burlescos. A esquerda, um caminhão transformado no palco do show dos Rolling Stones e U 2 (Bloco Burlesco Bafo da Onça); à direita, a corte gay do Bloco Burlesco Bruxa da Várzea. Fotos de Mario Maia, 2006.

A Rua Quinze é uma das principais da cidade, no coração de Pelotas. Meu pai ‘comprava’ cadeiras, que eram colocadas nas ruas, em filas, na calçada da Casa Americana, defronte ao Café Aquário. O Aquário é ainda hoje o centro ‘nervoso’ da cidade, onde se reúnem políticos, aposentados, estudantes, jornalistas em busca das novidades, meninos de rua e mendigos velhos que esmolam no entorno, enfim, a mais variada representação social da sociedade local. Ambiente predominantemente masculino, naquela época (década de 1960) mulher que lá entrasse seria mal falada. Apesar de ainda manter a maioria masculina, as mulheres superaram o preconceito, dando um ar mais democrático atualmente. E o Aquário era um ponto referencial do carnaval daquela época, junto com o Mercado Público e a Praça Coronel Pedro Osório. Esta era a ‘passarela’ da época – da esquina da Rua Tiradentes com o Mercado até a Rua Voluntários, passando pela praça, sempre pela Quinze (ver mapa p. 206).

Era muito divertido. Mas o melhor era assistir a passagem dos burlescos, desde suas sátiras, de todos os tipos, até os personagens mais estapafúrdios possíveis. Todos os blocos vinham com vários carros alegóricos que não passavam de caminhões transformados em jaulas com selvagens dentro, comendo melancia (e atirando os restos na platéia) ou na famosa Lótus preta de Emerson Fittipaldi, tendo como piloto outro personagem não menos famoso na

cidade - o Padre Ozi Fogaça! Sim, isto mesmo, um padre! Por causa de sua insistência de participar todos os anos no bloco ‘Bafo da Onça’ (figura 20), fundado pela comunidade do



Figura 20 – Bloco Burlesco Bafo da Onça.
Foto de Mario Maia, 2006.

bairro Simões Lopes com total apoio do Padre Ozi, responsável pela paróquia local, acabou recebendo uma censura Papal. Sendo impedido de rezar missas, acabou eleito vereador. Os blocos traziam ainda uma legião de foliões, fantasiados ou não, entrando e saindo dos blocos da mesma maneira. Aliás, a grande

maioria desfilava (e ainda é assim) em todos os blocos, num vai-e-vem constante. Entre muitas fantasias, a antiga tradição dos homens saírem vestidos de mulheres (figura 21), com



Figura 21 – Foliões fantasiados de mulheres.
Foto de Moizes Vasconcellos, 2006.

produções de figurino que vão do mais chique ao mais chulo, tudo muito democraticamente. Assim, cresci assistindo a “Bruxa da Várzea” (figura 22), o “Bonde do Abdala”, “Girafas da Cerquinha”, o “Bafo da Onça” “Tesoura da Tiradentes”, entre tantos outros. Logo saí da

assistência para me divertir vestido de palhaço e mascarado, na “volta da praça” e do Mercado Público, entrando e saindo em vários blocos, sem importar qual. Mas o tempo



Figura 22 – Bloco Burlesco Bruxa da Várzea.
Foto de Mario Maia, 2006.

acabou deslocando o carnaval de rua para outras e incertas paragens. Experimentou a praça Vinte de Setembro, a rua Marechal Floriano, Avenida Bento Gonçalves (em dois pontos) e, desde 2003, acontece em uma pista de eventos improvisada pela Prefeitura,

paralela aos trilhos da antiga Rede Ferroviária Federal S.A. (figura 26). Bem diferente da espontaneidade e liberdade dos brincantes de entrarem e saírem a qualquer momento e em qualquer lugar, a pista de hoje não dá chance a este tipo de movimentação.

As transformações pelas quais passou o carnaval geraram uma necessidade de organização que literalmente embreita os componentes dos blocos. Tem um único ponto de entrada e outro único de saída. Todos que entraram na passarela, necessariamente terão que percorrê-la até o fim (figura 23). E assim

fomos, eu e Fátima, minha esposa, ao desfile de 2004, para o camarote de uns amigos que nos ofereceram convite. Tentei obter uma credencial junto à Secretaria de Cultura, para poder circular com liberdade, justificando-me por estar ali como um pesquisador, doutorando em



Figura 23 – Vista da passarela do carnaval de Pelotas. À esquerda, as arquibancadas; à direita, os camarotes. Foto de Erich Macias, 2004.

etnomusicologia, que tem como objeto de sua tese o Sopapo e o seu entorno, o carnaval de Pelotas. Infelizmente não houve a devida compreensão da questão e obtive como resposta que dar uma credencial para um jornalista se justificava, pois estava fazendo seu trabalho. Entretanto, eu estava indo também para me divertir...

Um real. Este é o preço do ingresso. Nas ruas adjacentes já se pode ver aquela movimentação típica, com homens vestidos de mulher (figura 24), mulheres, quase todos bebendo cerveja e principalmente cachaça, nas bancas que vendem bebidas, churrasquinho, milho, cachorro quente, maçã do amor, melancia, pastel, pipoca, etc. A rua que dá acesso ao sambódromo é fantástica, um outro carnaval acontece por ali. Os tipos e as atitudes que



Figura 24 – Foto de Ana Maia, 2006.

se vê, são indescritíveis! Ao mesmo tempo, é tudo muito característico do carnaval, diria até o comum, normal. Aquilo que sempre se fala, de inversão de papéis, de dias em que as pessoas se soltam, se libertam das obrigações do dia-a-dia, esquecem os problemas, enfim, quando vale tudo. Ou quase tudo.

O sambódromo de Pelotas tem aproximadamente 400 metros e o cenário que descrevi acima é em uma rua que corre quase paralela¹ à passarela oficial, em toda a sua extensão. Nesta rua são montadas bancas de madeira extremamente precárias, com péssimas condições de higiene, um entrevero de fios ligados aos postes, para alimentar lâmpadas, freezers, fritadeiras e outros utensílios usados para fazer os lanches. E em meio a isso tudo, muita gente circulando. É como se o carnaval tivesse, em princípio, dois tipos distintos de público.

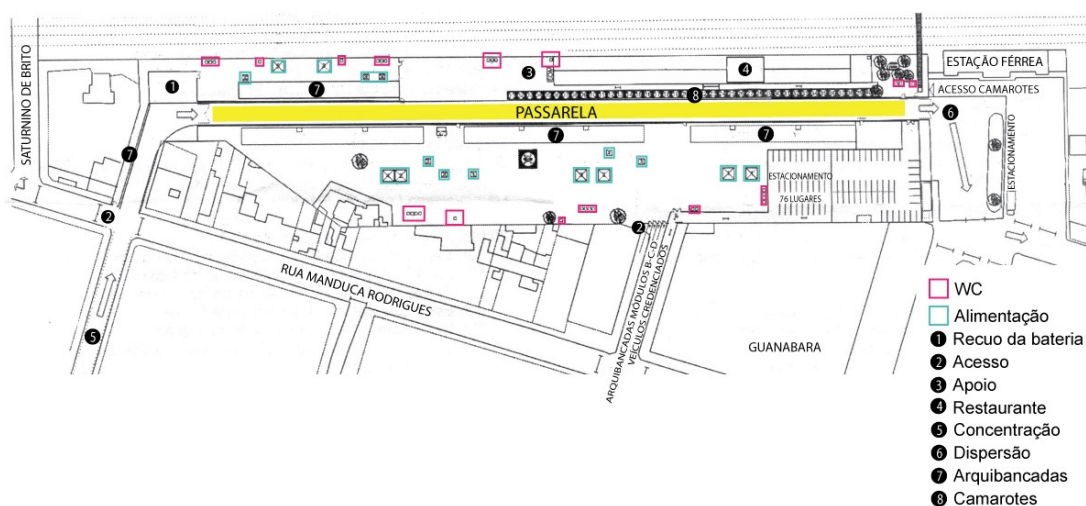


Figura 25 – Mapa da passarela. Carolina M. Marchese, 2008.

Tem aquele que quer assistir aos desfiles, compra ingresso para as arquibancadas e camarotes, com acesso a banheiros químicos mais ou menos limpos, praça de alimentação submetida a controle sanitário e bem organizada, mesas e cadeiras para sentar enquanto come-se etc. Este é um público mais bem comportado, com pessoas de todas as classes sociais, idades, famílias inteiras que às vezes trazem de casa um verdadeiro piquenique para não ter que gastar no lugar, em grande parte identificados com uma escola, bloco ou banda, e que

¹ A rua em questão é a Manduca Rodrigues, indicada na figura 26 com uma linha pontilhada vermelha.

vibram com a passagem da sua agremiação, cantam e sambam ordenadamente nas arquibancadas. Nos intervalos entre os desfiles, filas enormes se formam nos banheiros, nas carrocinhas de pipocas e lanches em geral. Ao anúncio feito pelo locutor oficial da festa de que uma nova escola ou bloco está entrando na passarela, retornam rapidamente aos seus lugares na arquibancada ou camarote para assistir o desfile.

Nos camarotes a coisa é um pouco mais chique. Tem garçom e um pouco mais de conforto. Mas também é comum várias pessoas se cotizarem para comprar o camarote e também levar para dentro sacolas e mais sacolas, com comidas e bebidas de todos os tipos. Os camarotes eram, neste ano, para quinze pessoas, ao custo de R\$ 400,00.

Na rua paralela, além do cenário já descrito, a anarquia e a desordem imperam. Considerando este caos, até que acontecem poucas coisas violentas. O que se vê é muita bebedeira, de homens e mulheres com a sexualidade à flor da pele, uma enorme fumaceira dos churrasquinhos, cascas de melancia e outras sujeiras espalhadas por todos os lados. Na rua paralela não há fila para o banheiro. Basta encostar-se a uma parede, um cantinho dobrando a esquina, em qualquer lugar. Aos moradores do local resta, no dia seguinte, um grande e desagradável odor.

Como em 2003 tive a experiência de ser do júri do carnaval, já conhecia o funcionamento e a dinâmica do desfile. Assim sendo, estabeleci meu método de observação. Apesar de não ter a credencial, o acesso de quem está nos camarotes permitia circular em toda a extensão da passarela, sendo que em metade dela pode-se apenas andar em uma área atrás das arquibancadas, onde se encontram os banheiros químicos, pipoca, churrasquinho, cerveja, etc. Por debaixo das arquibancadas, se agachando um pouco, pode-se ver bem de perto o desfile. Apesar de ser muito divertido assistir a passagem do bloco inteiro, minha observação se orienta principalmente para as baterias e na ‘caça ao Sopapo’.

Começava observando, então, a concentração. Acompanhava um pouco por debaixo da arquibancada e depois ia ao camarote que se localizava no meio da passarela. Ali assistia quase todo o desfile passar e, quando a bateria se aproximava da dispersão, eu ia ao seu encontro. Por estar limitado atrás da tela, não podia ir falar com os músicos ou circular melhor pela bateria e assim identificar a presença e quantos Sopapos ou ainda tentar ouvir mais de perto o que executavam os Sopapeiros.



*Figura 26 – Sopapeiro.
Foto Mario Maia, 2008.*

Agora são duas e quarenta da manhã (já é domingo) e desfila o "Gaviões do Pestano". Na concentração encontrei um único sopapo na bateria. É levado por um mulato forte, vestido de mulher, com um chapéu de palha, e vai bem compenetrado. O sopapo é verde e rosa, e de verdade! A levada é segura e o sopapeiro vai concentrado (figura 26).² Até agora, foi o primeiro a aparecer na noite.

Esta questão de 'ser de verdade' é por causa do tamanho. Naquele momento eu ainda não havia compreendido que as variações das (re)construções na feitura dos Sopapos não faziam tanta diferença. Os parâmetros que eu possuía eram aqueles de minha experiência com Mestre Baptista: um metro de altura e cinquenta centímetros de boca. Todas as referências que eu tinha foram passadas por ele, inclusive a idéia do senso comum que diz que se estiver fora destas medidas, é 'falso'.

² Embora o texto se refira ao carnaval de 2005, a foto que ilustra foi tirada em 2008, do mesmo personagem, na mesma bateria, do mesmo bloco. No DVD, as faixas 13, 19 e 20, mostram a performance do Sopapeiro da foto no carnaval de 2008, em vídeo.

As baterias dos blocos variam entre cerca de quarenta a oitenta integrantes. Nesta primeira observada, do ‘Gaviões do Pestano’, há cerca de cinqüenta componentes e, entre eles, um único Sopapo.



Figura 27 – Sopapeiro. Foto Mario Maia, 2008.

É interessante observar que ele quase não se ouve no meio dos outros instrumentos (Figura 27). É completamente desigual o jogo de forças. Os tambores percutidos com baquetas tiram um som muito mais forte do que o do sopapo. Por outro lado, parece uma espécie de resistência, um instrumento único no meio de uma bateria de mais de cinqüenta componentes! Sua presença tem muito mais um significado simbólico do que sonoro. Apesar de quase não se ouvir, sua presença é enigmática.

Os blocos, diferentes das escolas, não possuem um samba enredo, e tocam as músicas que estão em evidência na mídia de massa do momento. A maioria das baterias de blocos, apesar de ter um núcleo central que ensaia mais ou menos regularmente durante o ano, organizado por um ensaiador, permite a entrada de indivíduos até o último momento, desde que este traga o seu instrumento. Assim, é fácil de entender o componente anárquico que faz parte de todas elas e que faz com que a execução dos sambas não possua muita sincronia. A grande parte dos músicos toca por intuição, familiaridade com o repertório. Nas pequenas elaborações de arranjo, como nas ‘paradinhas’, por exemplo, sempre soam batidas como se fossem ecos, resultando em um efeito que se não tem a perfeição da execução das baterias das escolas de samba, oferece o êxtase para aqueles que apenas querem se divertir tocando surdos, repiniques, tamborins, etc. Tudo o que a maioria dos músicos quer é chegar ao fim da

passarela e voltar à concentração para se juntar à próxima bateria, no próximo bloco a desfilar. E neste trajeto entre o fim de um desfile e início do próximo, estes músicos têm que percorrer aquela rua paralela, onde se concentram vendedores de tudo, especialmente de bebidas. Por conta desta volta, a cada novo desfile o nível etílico é maior, assim como o êxtase. Com frequência este nível chega a graus que superam o êxtase, deixando o instrumentista no meio do caminho, sem condições físicas de prosseguir.

O desfile continua com a “Bruxa da Várzea”, talvez o bloco mais popular e numeroso. São perto de duas mil pessoas amontoadas na passarela³.

Agora são três e vinte da manhã. A Bruxa está entrando e, de início, enxergo o mesmo sopapo e sopapeiro do bloco anterior. Muitos integrantes desfilam em vários blocos, não importando a competição. Para os músicos, importa estar tocando. No dia dos burlescos é mais fácil, pois não precisa trocar de fantasia (uma fantasia de mulher ou qualquer outra é suficiente). No dia das escolas de samba tem que ter a fantasia, hoje não. Basta querer tocar e chegar. O hit do ano é “Poeira”, da Ivete Sangalo. É impressionante a massa inteira cantando. Quando o bloco passa e a bateria toca “Poeira”, não só quem está desfilando, mas toda a arquibancada levanta: “...poeira a a, poeira a a, poeira, levantou poeira...” A Bruxa é sensacional! E a garra do sopapeiro no meio da bateria é algo. A massa se move como se fosse uma coisa só (Figura 28). É incrível pensar que alguém tem energia para desfilarem em vários blocos. Enquanto todos tocam com baqueta, tem um, e só UM, (até agora, pelo menos) que não cansa e só toca com as mãos. Com as mãos!! Enquanto todos percute fortemente, tocando com baquetas e microfones! No meio da bateria o som é ensurdecedor. E mesmo assim o homem segue batendo o sopapo, com as mãos, como se fosse só para ele ouvir. Preciso conversar com ele, e a falta de uma credencial está me atrapalhando, pois se eu for atrás do bloco, não conseguirei retornar.



Figura 28 – O povo atrás da “Bruxa”.
Foto Mario Maia, 2008.

³ Na faixa 14 do DVD, pode-se assistir a uma performance da Bruxa símbolo do bloco, seguida na faixa 15 pela bateria acompanhada da animação popular.

A 'Bruxa' tem uma bateria que é famosa e, neste ano não foi diferente - ganhou o concurso oficial. O 'segredo', conhecido por todos é a sua composição. A maioria dos seus componentes vem da 'Baixada'. A 'Baixada' é um apelido da zona da cidade conhecida como Várzea. E a 'Baixada' é também como se conhece o estádio de futebol do Grêmio Esportivo Brasil, tradicional time de Pelotas. Entre os diversos motivos pelos quais os torcedores do Brasil (também chamado de Xavante) são conhecidos, a Garra Xavante é um deles. A Garra é uma das torcidas organizadas (a maior) do time e tem uma charanga famosa pela qualidade e poder. Quando toca seu grito de guerra, com seus tambores, tudo treme, é de arrepiar! Além disso, e talvez possa dizer, principalmente, existe uma grande afinidade entre os torcedores do time do Brasil, em especial a Garra, a Bruxa da Várzea e a Escola de Samba General Telles. Mais que afinidade, na sua maioria são os mesmos indivíduos. Ainda sobre a Garra, compõe também sua fama a grande capacidade que tem de levar o time adiante frente à pior adversidade. Nos jogos, ela toca do início ao fim, demonstrando sempre o grande poder da música de atuar sobre as pessoas de maneira estimulante. Assistir a um jogo de futebol na Baixada é inesquecível. Não necessariamente pelo jogo, mas pela 'Garra Xavante'.

Na 'Garra' é a iniciação; a Bruxa é a intermediária, onde ocorre o aprendizado que leva para a Telles, onde o processo de formação culmina. Da arquibancada do estádio, auto-(des)organizada, etílica na intermediária, a experiência se completa em uma grande e eficiente orquestra, sóbria, a bateria da escola de samba.

Agora são 4:20 e entra o "Sanatório da Guabiroba". Tem um Sopapo novo! Só que este o homem toca com baqueta. É a primeira vez que eu vejo Sopapo com baqueta. Vamos ver no desfile como se apresenta (agora estou na concentração). O Sopapo anterior acho que desta vez não veio, pelo menos até agora não o localizei. O sopapeiro deste bloco não se compara ao anterior. Apesar deste ter uma baqueta, não tira o som que o outro tirava. A garra e a determinação do anterior é imensamente superior!

O sopapeiro deste bloco foi o único que pude observar, em seis anos, tocando o Sopapo com baquetas. Esta observação me proporcionou novas percepções que, não fosse pelo diferencial do uso de baqueta, talvez eu não tivesse me dado conta. Aliás, foi uma observação importantíssima para compreender a diferença entre os surdos e o Sopapo. A execução exclusivamente com as mãos permite variações do padrão da pulsação, proporcionando ao instrumentista improvisar, demonstrando suas habilidades rítmicas e técnicas. O Sopapo executado com uma baqueta segue a técnica do surdo e este observado, atuava como um surdo de primeira, acentuando os tempos ímpares – 1º e 3º (o primeiro forte e o terceiro meio forte) marcando o primeiro tempo, forte, com a baqueta, e o segundo, fraco, com a mão. Ou seja, as possibilidades timbrísticas do Sopapo ficam praticamente neutralizadas pela técnica de execução e pela função exercida dentro da bateria – a mesma do surdo. Não estou com esta observação estabelecendo nenhuma hierarquia entre estes instrumentos, mas sim apenas reconhecendo seus papéis específicos dentro de um sistema de organização sonora que orienta as formações das baterias. Esta observação também me fez pensar a respeito da associação que relaciona os tambores que são tocados exclusivamente com as mãos a práticas religiosas ancestrais. No início do século XX, em Cuba, quando instrumentos de origem africana considerados ilegais eram apreendidos, ocasionalmente iam parar no “Museu de Antropologia da Universidade de Havana, como evidência material de comportamentos ‘inferiores’ de povos ‘primitivos’”⁴ (MOORE, 1997, p.96). Entre os instrumentos citados por Moore, o bongô era considerado especialmente ofensivo, pela relação que possuía com a *santeria*, principalmente pelo mesmo ser executado com as mãos. Gutierrez (2004) também comenta a respeito de instruções oficiais da prefeitura de Pelotas, em meados do século XIX, para não permitir o toque de tambores e inclusive apreensão dos mesmos, sob o argumento de respeitar o silêncio coletivo. A idéia de ‘comportamentos inferiores de povos primitivos’ também me levou a refletir sobre a fala de Heleno, (p. 139)

⁴ “C.O. “... to the Museum of Anthropology, at the University of Havana, as material evidence of the ‘inferior’ behavior of ‘primitive’ peoples.”

quando associa o uso do Sopapo aos antigos costumes, ultrapassados. Há uma clara posição entre os integrantes de baterias em relação aos instrumentos que usam: com raras exceções, todos preferem instrumentos modernos, novos, com pele sintética e outros efeitos visuais como por exemplo a holografia com a bandeira brasileira gravada nas peles. Esta escolha significa estar na modernidade, atualiza expressões, põe os agentes em dia com o que há de mais novo nos grandes centros.

O desfile dos burlescos continuou até perto das sete horas da manhã. Fui para casa descansar, para retornar na segunda-feira, noite do desfile das escolas de samba do grupo principal. Para este dia, ou melhor, noite, eu estava preparado para assistir do início ao fim. O acompanhamento do ciclo do carnaval e dos dias de desfile altera a rotina da maioria das pessoas que com ele se envolvem. Os ensaios começam por volta de onze horas da noite e vão até cerca de três horas da madrugada. Em finais de semana, quando tem festa na quadra da escola, chega ao amanhecer. Depois, nos dias de desfile, é uma longa jornada noturna para quem se dispõe a assistir a todas as categorias que participam do carnaval em Pelotas. Iniciando por volta de oito horas da noite, os desfiles chegam, em alguns dias, às oito da manhã do dia seguinte, beirando doze horas de desfile, com intervalos de cerca de meia hora entre uma agremiação e outra.

Segunda-feira. O desfile das escolas do grupo principal (*figura 29*) sempre inicia com a escola que foi campeã do grupo de acesso, no ano anterior. Neste ano foram sete escolas a desfilar. Apesar de estar atento e ter acompanhado tudo, minha atenção estava voltada para encontrar Sopapos nestas baterias e observar os seus tocadores e ritmos. Entre todas as escolas, a General Telles será o foco principal, pois sua bateria vem comandada por Mestre Baptista. Estive nos ensaios e mantive contatos frequentes com o Mestre. Seguindo a ordem de entrada do desfile, algumas observações foram destacadas e estão na seqüência.



*Figura 29 – Desfile do Grupo Especial.
Foto de Moizes Vasconcellos, 2004.*

O horário previsto para iniciar o desfile era vinte horas e o término, previsto para as sete horas da manhã do dia seguinte. A primeira escola a desfilar, a Imperatriz da Zona Norte, entrou por volta de vinte e duas horas, após desfile de abertura dos clubes sociais da cidade com suas rainhas e cortes, acompanhados pela Banda União Democrata, tradicional banda citada anteriormente. A Democrata não é uma banda carnavalesca, mas uma associação civil, com finalidades de ensino e entretenimento e que se apresenta em datas cívicas, religiosas ou eventos variados, quando convidada. Seu repertório abrange de músicas da Xuxa ao Réquiem de Verdi, passando pelos grandes clássicos da música popular, óperas, etc. Tudo em característicos arranjos de bandas musicais de coreto.

Faço um breve destaque a Imperatriz da Zona Norte apenas por ter sido fundada por Mestre Baptista e um amigo dele – Nadir Fonseca - em 1993. Com Mestre Baptista dirigindo a bateria, foi campeã do grupo de acesso e neste ano estréia no grupo especial. Entretanto, a conquista do campeonato do ano anterior projetou Baptista e, para o carnaval de 2004, foi contratado pela General Telles. A Imperatriz apresentou o tema “Assim caminha a humanidade” e seu desfile trouxe cerca de quatrocentos e cinquenta componentes e uma bateria com cento e vinte ritmistas.⁵

A segunda escola a desfilar foi a ‘Rosa Imperial’, tendo como enredo “Amazônia, mitos e lendas”. A performance do mestre da bateria chamou minha atenção. Era como a de um maestro, impecável. Conduziu sua bateria de cento e trinta ritmistas o tempo inteiro com atenção total a cada componente, cuidando desde a execução musical até o comportamento individual e

⁵ Os números apresentados aqui, tanto desta escola como das demais, foram obtidos no “Press Kit”, material produzido pela Secretaria Municipal de Comunicação para ser distribuído à imprensa. No início dos desfile, fiscais fazem a contagem dos componentes da bateria e dos componentes totais das escolas. A escola que tiver número abaixo do mínimo pode sofrer perda de pontos e até mesmo ser desclassificada.

postura dos instrumentistas, auxiliado pelos seus dois ajudantes que circulam dentro da bateria não deixando cair o andamento nem mesmo abrir espaços, mantendo uma ocupação espacial semelhante a de um batalhão militar, com as distancias iguais (ou quase) entre todos os componentes. A bateria trazia dois sopapos. Um deles é um pouco menor que o habitual, e o outro, o verde e rosa, aquele mesmo dos burlescos, que ia e vinha e era sempre compenetrado, sempre o mesmo. Nas baterias das escolas de samba os instrumentos são praticamente todos padronizados nas cores da escola. Raros são aqueles que se diferenciam deste padrão. O verde e rosa, descobri depois, não pertence à escola, é do percussionista que o pintou nestas cores em referência à Mangueira, tradicional escola do Rio de Janeiro. A ‘Rosa Imperial’ trouxe cerca de setecentos componentes em suas alas.

Encontrei nesta noite a secretária de cultura, a quem aproveitei para reclamar da falta de colaboração com meu trabalho, por parte da Secretaria de Cultura. Expus meus argumentos durante o intervalo entre uma escola e outra e saí com a credencial dela emprestada, o que me permitiu circulação total, dentro e fora do sambódromo. Assim, pude ir até a área da dispersão das escolas e conversar com os instrumentistas. Meu trabalho foi facilitado a partir deste momento, pois pude falar com quem eu queria, sem ter que ficar pedindo autorizações e dando explicações aos seguranças.

Podendo circular, fui logo à dispersão e encontrei Heleno, 30 anos, mestre da bateria da Rosa Imperial. Em uma rápida conversa (mesmo depois da dispersão o trabalho continua na escola. Há que recolher alegorias, carros e instrumentos. Um caminhão esperava pelos instrumentos e Heleno era o responsável por eles) indaguei sobre o porquê do Sopapo não estar mais presente ou em número reduzido nas baterias. Segundo Heleno, o preço é a primeira razão, é o instrumento mais caro. Mas ele usa porque o conheceu com Mestre Baptista, já tocou com ele

na “Bateria Show.”⁶ A sua fala logo toma outros sentidos que expõem os dilemas entre a tradição e a modernidade: “não queremos andar pra trás, não nos interessa manter a tradição [...] seria muito bom se tivesse mais, é uma pena o preço [...] é preciso manter vivo o Sopapo...” É evidente a dúvida ou, antes mesmo, a consciência do que representa (ou pode representar) o Sopapo nas relações culturais da comunidade negra. Nega-se, no primeiro momento, sinceramente, verdadeiramente. Porém, quando lhe falei que minhas perguntas pretendem compor uma pesquisa, de caráter acadêmico, na universidade, que busca recuperar a história e o uso do Sopapo, etc, mudou completamente a sua fala, passando a concordar que “tinha que ter mais...” Os dois Sopapos da bateria pertencem aos tocadores (pelo menos o verde e rosa eu já desconfiava!). Depois de entrevistar Heleno, procurei pelo sopapista verde e rosa, mas como num passe de mágica, ele desapareceu.

O dado econômico é um importante aspecto a ser considerado quando se pensa na presença do Sopapo nas baterias das escolas de samba, pelo menos em Pelotas. Mesmo demonstrando o reconhecimento ao fato do Sopapo ser um instrumento tradicional e que como tal conferiu uma característica ao samba local, a questão identitária é deixada em segundo plano. Conforme a fala de Heleno, dois aspectos fundamentais acabam se sobrepondo ao possível aspecto identitário: o econômico e a necessidade de atualização, ou seja, é preciso estar explicitamente associado às tendências apontadas pelos grandes centros (neste caso, especificamente o Rio de Janeiro), na estrutura das modernas baterias das escolas de samba. Ao contrário, montar uma bateria que não se identifique de alguma maneira com as baterias cariocas, significa estar fora do tempo, ficar para trás. Como resultado desta postura “desatualizada”, pode-se esperar baixas notas dos jurados e conseqüentemente a perda do título de campeã do carnaval. Quer dizer, a identidade local é trocada por uma pretensa identidade nacional, definida pelas escolas de samba cariocas. Este processo pode ser visto a partir da idéia de ‘trabalho

⁶ Bateria Show é uma designação usada para pequenas baterias, com cerca de vinte instrumentistas, organizadas por um mestre de bateria, que vende seus serviços para apresentações em festas privadas, eventos variados e outras situações fora do contexto do carnaval.

acústico' (ARAÚJO, 1992), isto é, de como certas práticas são moldadas historicamente nas baterias das escolas de samba, e de como as baterias representam esferas de mediação e geração de contradições.

A este propósito, Giba-Giba tem uma curiosa explicação sobre o seu afastamento das escolas de samba, a partir desta troca de modelos:

Como é que eu vou te dizer? O carnaval é que se distanciou. Então, se eu toco Sopapo e as escolas tiraram o Sopapo, não fui eu que saí das escolas, foi as escolas que saíram de mim. E eles diziam - pô tu tá largando a escola! Não é isso! Tu tocas um instrumento e a escola não toca mais aquele instrumento, o que é que tu vai fazer, heim? Eu não sei fazer outra coisa. (NASCIMENTO, 2007)

Agora é 1 h da manhã. Está entrando a "Acadêmicos da Saúde" (figura 30). É incrível a rapidez. O negócio está bem organizado, mal dá tempo de escrever e já tem outra escola na concentração. Vou ter que interromper para ir atrás de sopapos! [...] Encontrei um bem bonito, com listas verticais, coloridas! Vou acompanhar e tentar conversar com o sopapeiro na dispersão.



Figura 30 – Carro Abre Alas da Acadêmicos da Saúde.
Foto de Erich Macias, 2004.

O sopapeiro se chama Juliani e tem 30 anos. Quando comecei a conversar com ele, um outro personagem se atravessou, intimando: “O quê que foi? O Sopapo é meu!”. Marcelo⁷ é o diretor da bateria e dono do Sopapo. Não me deixou conversar com Juliani e assumiu a entrevista. Quando perguntei sobre a origem do Sopapo, me disse que “é coisa de africanismo, os

⁷ Muitos depoimentos foram obtidos imediatamente ao desfile, na área de dispersão. Infelizmente, não consta nenhuma referência destes colaboradores, a não ser seus primeiros nomes. Foram diálogos e encontros muito rápidos, tanto por causa deles como por minha causa. Eu queria voltar logo ao sambódromo e continuar minhas observações. Eles tinham outras obrigações e interesses.

escravos trouxeram para Pelotas”. Disse também que desde que trabalha com carnaval, sempre usou Sopapo: “... tem que ter Sopapo, sempre”.



Figura 31a

A única coisa que Juliani me falou é que é difícil tocar o Sopapo e que pouco se ouve ele dentro da bateria. Pudera! É uma verdadeira covardia aquela quantidade de tambores percutidos com baquetas, contra um ou dois Sopapos, tocados com as mãos! (*figuras 31a e 31b* –

Fotos de Moizés Vasconcellos, 2004.)



Figura 31b

Como curiosidade, vale o registro: essa escola é a primeira que traz um naipe com cerca de dez de cuícas (*figura 32*). As cuícas, como o Sopapo, são cada vez menos usadas no carnaval de Pelotas. Marcelo trouxe em sua bateria cerca de 130 ritmistas, que tocavam para 600 componentes que a escola trazia, com o tema “Pelotas, a paixão pela folia” (*figura 33*). Mas Marcelo não me concedeu uma entrevista. Apenas me deu uma pequena atenção, enquanto carregava o caminhão com os instrumentos e eu andava na volta. Não estava disponível.



Figura 32 – Naipe das cuícas tendo a frente a rainha e madrinha da bateria. Foto de Erich Macias, 2004.



Figura 33 – Vista da bateria no momento da execução de uma coreografia. Foto de Erich Macias, 2004.



Figura 34 – Sopapeiro ‘Xavante’.
Foto de Moizés Vasconcellos, 2004

2:30 h., e a Imperadores da Guabiroba está na passarela. Fiquei escrevendo e não consegui chegar a tempo de observar a concentração. Mas já pude perceber dois Sopapos. Talvez tenha mais. Mas um deles, adivinha?! O verde e rosa! De novo! E o outro é bem bonito, todo vermelho. O sopapeiro colocou um pano preto pendurado na ferragem, provavelmente para aludir ao novo campeão do futebol citadino, o glorioso rubro-negro Xavante. Há muito tempo não se realizava o campeonato citadino de futebol e no fim de semana aconteceu a partida final entre os times Brasil e Pelotas. Ganhou o Brasil. (figura 34)

A Imperadores veio com o enredo “Imperadores exalta o norte e o nordeste do Brasil”, trazendo setecentos componentes e cento e vinte ritmistas na bateria. Fui procurar, na dispersão, os sopapeiros e encontrei duas personalidades bem especiais. A principal novidade foi ter descoberto mais um construtor de Sopapos: o Dão, 56 anos, marceneiro. Com ele, conheci finalmente o já para mim famoso (aquele do Sopapo verde e rosa) Duda da Cubana, ou Luis Antonio Madeira, 47 anos, e que desde 1970 participa do bloco das Mariquitas. Comentei com o Duda que já o tinha visto em vários blocos e escolas e ele me disse que o que importa é tocar Sopapo. Apesar de sair em várias baterias, sua escola do coração é a General Telles, na qual ele não iria desfilar!!! “não me querem porque sou chegado na bagunça, tocar em todas, se divertir, etc”. O Dão construiu o Sopapo dele. Também toca na Imperadores e, profissionalmente, é marceneiro. O Duda é lustrador de móveis. Naquela hora, ele me disse coisas muito interessantes, como por exemplo: “tem que ter Sopapo senão fica só no surdo e não tem aquele ‘xiktum xiktum’” [imita com a boca o som do Sopapo e do resto da bateria]. O ‘xiktum xiktum’ que ele fala fica no contratempo, na síncope.

Finalmente chegou a hora da Telles. Sigo o meu roteiro de sempre, corro para a concentração... Desde minha infância, como já falei antes, tenho a Telles como minha escola. Assim como muitos têm seu time de futebol, no carnaval estas escolhas se repetem. E neste caso posso dizer que é uma escolha ‘casada’. Casada pela íntima relação da Telles com a Garra Xavante, charanga da torcida organizada homônima do time de futebol Grêmio Esportivo Brasil, o Brasil de Pelotas, o meu time. A quadra de ensaio da escola se localiza atrás do estádio do Brasil e os componentes da bateria da Telles são, uma grande parte pelo menos, da Garra. Acrescente-se à Telles e à Garra, o bloco burlesco da Bruxa da Várzea, também composto pelos mesmos integrantes. Assim, cresci torcendo para o Brasil, para a Bruxa e para a Telles.

O desfile da Telles foi sensacional. Dificilmente seria superada, veio pra ser campeã do carnaval. Trouxe mil e cem componentes em suas alas e cento e sessenta ritmistas na bateria, dirigida por Mestre Baptista. Apresentou como tema enredo “No coração da Telles, brilha a estrela Dicléia”⁸ (figura 35)



Figura 35 – Abre Alas representando a Arena do Coliseu, retratado no argumento do Ballet Spartacus. Traz as figuras dos soldados, um gladiador, do Imperador e da Imperatriz romanos. Foto de Erich Macias, 2004.

⁸ Este enredo foi objeto da monografia “O balé que deu samba”: fronteiras e mediações de classe no carnaval da Escola de Samba General Telles, Pelotas/RS, trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais, no Instituto de Sociologia e Política da UFPel, em 2005, de Ana Paula Lima Silveira.

Dicléia de Souza é uma bailarina que depois de brilhante carreira que culminou como primeira bailarina do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro veio para Pelotas e montou uma escola de balé clássico, há aproximadamente quarenta anos permanecendo até hoje em atuação e ganhando



Figura 36a - Foto de Erich Macias, 2004.



Figura 36b - Foto de Erich Macias, 2004.

diversos prêmios nacionais e internacionais com suas coreografias e performances. A homenageada desfilou num carro alegórico, bastante emocionada e entusiasmada. O desfile da escola apresentou algumas inovações muito interessantes e ousadas como a mistura de samba e balé clássico na coreografia da comissão de frente (figuras 36a, b, c e d) e também a utilização de palavras francesas na letra do samba enredo! É a afirmação da identidade ‘burguesa-decadente-francesa’ da cidade pelo povo, na sua expressão popular mais legítima – o carnaval.



Figura 36c – Foto de Erich Macias, 2004.



Figura 36d - Foto de Erich Macias, 2004*.

*Comissão de frente. O casal em destaque nas fotos representa o escravo Spartacus (personagem principal do balé homônimo) e sua esposa Phrygia, escoltados por soldados romanos. São representados pelo bailarino Diego Porciúncula e a bailarina Daniela Souza, filha da homenageada e detentora de inúmeros prêmios como bailarina clássica. Ambos são 1º bailarino e 1ª bailarina da Companhia Balé de Pelotas, dirigida por Dicléia Souza.

O resultado desta mistura foi de grande criatividade e efeito. No comando da bateria, meu amigo Mestre Baptista (*figura 37*). Naquele dia, como sempre, estava impecável, como não poderia deixar de ser. Vinha conduzindo sua bateria numa farda de soldado toda vermelha com listas e aldravas douradas (a fantasia da bateria era baseada no balé *Capricho Espanhol*). Sua performance é sóbria e atenta, sem arroubos. Baptista usa até batuta! Creio que por aqui é o único. Como todos os mestres de bateria, Baptista tem seus auxiliares (*figura 38*) que circulam entre a bateria (*figura 39*). Estava sempre em comunicação visual com eles e com os músicos, de forma a manter não só a ordem sonora, mas também a espacial e comportamental. Seus olhos falavam.



*Figura 37 – Mestre Baptista (à direita, de costas).
Foto de Erich Macias, 2004.*



Figura 38 – José Armando, auxiliar do Mestre.
Foto de Erich Macias, 2004.*



Figura 39 – Geral da bateria. Foto de Erich Macias, 2004.

**Quando me engajei na
bateria da Escola de Samba
General Telles, em 2006,
Mestre Baptista havia sido
substituído por José
Armando.*

“No coração da Telles brilha a estrela Dicléia”⁹

Autor: Cátia Moura

Pás de Bourré, Retire
Segura o braço, estica o pé,
E sobe o corpo pra bailar,
É pra dançar os passos do ballet.

Lá em Santos, uma estrela nasceu,
No Teatro, sua dança apareceu,
Dicléia de Souza
Mais uma vez vai brilhar,
Linda bailarina, com nosso povo vai bailar.

Pássaro azul, dom Quixote,
Vamos lembrar,
Gaité Parisiense, invade o coração da gente.

Jeté Pás Couru, Developpé
Vem sacudir com você,
Bailarinos, a noite é sua,
Vem alegrar o carnaval de rua.

Pioneira da dança,
Com a Telles vem mostrar,
Que o clássico é cultura,
E Pelotas é o palco desta festa popular,
Vamos aplaudir, nossa bailarina
Sua arte nos fascina, abrilhantando o carnaval.

Observando os instrumentistas, na dispersão conheci Ernesto, 32 anos, sopapeiro. Indagado de onde vinha sua relação com o Sopapo, foi direto: “Garra Xavante”. Foi lá a iniciação do Ernesto. Disse que via sempre “dois negão tocando Sopapo”. Este foi o primeiro ano que desfilou. A Telles trouxe dois Sopapos. Sendo Mestre Baptista o ‘homem’ do Sopapo, estranhei porque a sua bateria trazia apenas dois Sopapos. “Ninguém quer tocar”, é a resposta rápida. Para Baptista o principal empecilho é o tamanho. Além deste detalhe, a predominância do surdo é inquestionável. Talvez esta situação indique que a apropriação / ressemantização do Sopapo pelos músicos populares e sua transposição aos palcos seja a nova forma de (sobre)vivência do Sopapo, uma nova trajetória. O assédio na volta de Baptista era muito grande e, com dificuldade para conversarmos, cumprimentei-lhe com um forte abraço e combinamos para nos encontrar após o carnaval. Tínhamos muito que conversar.

⁹ Reproduzido do “Press Kit”, já citado. No Anexo A, faixa 3, gravação do samba feita em estúdio.

Agora 5:40 h e a Unidos do Fragata está iniciando o seu desfile. A Unidos foi campeã no ano passado e, neste ano, vem com o tema "Olimpo, o marco da educação na passarela da ilusão". Traz mil e duzentos componentes e cento e cinquenta ritmistas, é a maior, numericamente.

Para realizar seu enredo, a escola convidou as Universidades Federal (UFPel) e Católica de Pelotas (UCPel), o Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET-Pelotas) e o Colégio Agrícola Visconde da Graça (CAVG, ligado à UFPel). Se o desfile não entusiasmou a platéia, a bateria deu um show. Usou como uniforme uma estilização do uniforme da Banda da Escola Técnica Federal de Pelotas (atual CEFET), banda esta que se sagrou campeã nacional por diversas vezes, na década de 1970. Além disso, tomou emprestadas da mesma idéias das coreografias ou evoluções que realizava em seus desfiles, numa performance constituída de componentes coreográficos marciais em meio ao contexto carnavalesco característico. Uma apropriação que se converteu em foco de atenção: uma bateria de escola de samba evoluindo como as bandas escolares, com seus integrantes indo e vindo ao mesmo tempo, em movimentos coordenados que se entrecruzavam perfeitamente, até voltarem à formação original, causando grande espanto em toda a platéia. Mas a bateria também teve o mais importante: qualidade musical e sonora. Entre os tambores, dois aplicados Sopapos que impõem aos seus tocadores uma performance corporal própria, que se manifesta como um diálogo entre o corpo inteiro e o tambor, seja na marcha marcial, seja no samba.

Se no dia dos burlescos tive problemas para realizar minhas observações, neste dia tive mais sorte por ter conseguido uma credencial emprestada, o que me facilitou bastante. Pude andar em todos os lugares que desejei, podendo acompanhar as baterias de dentro da passarela, lado a lado (às vezes, literalmente dentro) das baterias, ouvindo cada instrumento, inclusive os Sopapos, que se mostraram ainda vivos no carnaval pelotense. E bem vivos, apesar do pequeno número. Seus executantes carregam, além do enorme instrumento, uma consciência cultural e

histórica. Não deixaram dúvidas quanto ao potencial ideológico que o Sopapo possui, relacionado à identidade afro-sul-rio-grandense.



Figura 40 – Mestre Sala e Porta Bandeira da Academia do Samba. Foto de Erich Macias, 2004.

A última escola a desfilar, já com dia claro, foi a tradicional Academia do Samba, (figura 40) que não trouxe nenhum Sopapo e se apresentou com muitas dificuldades. Com cerca de oitocentos componentes e cento e vinte ritmistas, em seu release se apresenta como a mais antiga escola de samba em atividade no Rio Grande do Sul,

fundada em 1949. Apresentou o tema “Saterê – Mawê, os filhos do guaraná”.

No sábado seguinte, o desfile das entidades campeãs de cada categoria encerrou o ciclo do carnaval. Durante a maior parte do ano as escolas funcionam mais em promoções para arrecadar fundos para o próximo carnaval do que em atividades carnavalescas propriamente ditas, como ensaios e trabalho de barracão. Encerrei meu primeiro ano de assistência ao carnaval na condição de pesquisador da grande festa. O material acumulado – entrevistas, contatos para procurar durante o ano, fotos, caderno de campo, entre outros - constitui os documentos com os quais segui minha pesquisa, em gabinete. A análise do material me levou a pensá-lo a partir do paradigma da música participatória (TURINO, no prelo). Há no carnaval mais do que uma grande interação entre a platéia e os participantes do desfile. Todos os que vão ao sambódromo são participantes do resultado final. A música conduz a audiência à participação ativa no evento, cantando, dançando, batendo palmas, o que por sua vez realimenta os músicos e brincantes/sambistas, que se exibem no papel central do acontecimento¹⁰. O carnaval, visto como

¹⁰ Turino (no prelo p.70) usa as expressões *core* e *elaboration* para se referir aos diferentes papéis dos participantes de um evento de música participatória. Ao *core* corresponderia o papel central, exercido pela bateria, enquanto *elaboration* se refere à platéia nas arquibancadas, considerando uma série de nuances

evento participatório, atinge uma dimensão impressionante, considerando cerca de mil ou mais pessoas na passarela e cerca de pelo menos mais três mil nas arquibancadas (a capacidade é de sete mil lugares), temos então um resultado sonoro derivado da participação de aproximadamente quatro mil pessoas, podendo facilmente ultrapassar este número, como no dia dos blocos burlescos. Com os burlescos, as proporções ficam diferentes, aumentando quase em dobro o número de participantes em comparação com as escolas, pois não há organização de alas e o espaço fica quase todo tomado. Da parte da platéia há uma maior recepção dos burlescos em relação às outras categorias, pois eles, pelas características satíricas e o descompromisso da maioria dos participantes, oferecem performances cheias de bom humor e muita diversão, envolvendo assim a grande maioria do público e intensificando o caráter participatório do evento. Toda esta situação se completa com um equilíbrio das habilidades dos participantes (TURINO, no prelo), pois não se espera de cada um nada além daquilo que cada um oferece como participação.

Foram mais de oito horas quase ininterruptas de carnaval. Apesar de acompanhar o carnaval de Pelotas em diversas ocasiões, esta foi a primeira vez em que acompanhei com 'segundas' intenções. Tenho a certeza de ter capturado diversas impressões, obviamente de caráter pessoal, que de certa maneira, mostram um ângulo inédito (principalmente por ser pessoal) do carnaval da cidade. Estou no início de uma construção que espero seja original. Fiquei com alguns compromissos futuros de encontrar diversas pessoas e continuar minha construção.

O contato com os colaboradores já envolvidos com a pesquisa foi a forma de me manter, de alguma maneira, ligado ao contexto e informado sobre o andamento dos preparativos para o ano seguinte. Entre todos os contatos, Mestre Baptista permaneceu sendo o mais intenso, encaminhando para uma abordagem direcionada à bateria da Academia do

intermediárias, no caso do carnaval, integrada pelas outras partes da escola/bloco, e entre a própria audiência, que apresenta diferentes intensidades na suas participações.

Samba, escola a qual se vinculou logo após se consagrar campeão da categoria especial no carnaval de 2004.

No ano seguinte novamente voltei à passarela do samba. Desta vez, diferente das anteriores, fui preparado para fazer gravações de áudio. Afinal, anotações e entrevistas, eu já tinha feito bastante, mas ainda não tinha feito nenhuma gravação.

2005

Pelotas, sábado, 5 de fevereiro de 2005
Noite dos burlescos. Aqui estou mais uma vez. Este é o terceiro ano consecutivo que acompanho o carnaval de Pelotas. Em 2004, acompanhei o carnaval com outros olhos e ouvidos, em função de minha intenção de pesquisa. Agora retorno para aprofundar minhas observações.

A experiência do ano anterior foi muito útil, porque pude pensar uma estratégia de observação para este ano de 2005, com algum conhecimento não só da estrutura física do local, mas também da dinâmica das apresentações e desfiles. Apesar disso, tive algumas dificuldades para me aproximar e poder gravar melhor posicionado, e em relação à possibilidade de conversar diretamente com alguns músicos que eu observara, por não ter conseguido, de novo, uma credencial que me permitisse liberdade de circulação. Os desfiles oficiais do carnaval têm acontecido em espaços públicos que são cercados e fechados, dificultando a entrada e saída das pessoas. Assim, cada vez que eu queria sair, tinha que negociar com os seguranças que controlavam os acessos.

No carnaval de 2005, pensei nestas dificuldades e me antecipei, solicitando uma credencial. As pessoas responsáveis pelo credenciamento eram outras, mas a resposta foi a mesma.

Se por um lado a falta de uma credencial me atrapalha, por outro me deixa em igualdade de condições com todos que estão na festa. Tenho que circular e achar modos de obter aquilo que procuro, sendo um cidadão comum, sem 'regalias'. Assim, nesta noite de sábado, noite dos burlescos, me dirijo ao sambódromo mais uma vez.

O cenário é o mesmo descrito anteriormente, tanto da passarela oficial, como da rua paralela. Para fazer gravações, levei meu MD Sony Walkman com um microfone Sony ECM-MS097. É um equipamento simples, mas suficiente para se fazer gravações com uma qualidade razoável. Foi principalmente muito prático, pois o coloquei em uma 'pochete', ficando apenas com o microfone na mão. Adotei uma estratégia semelhante à do ano anterior, acompanhando desde a concentração até a dispersão. A diferença é que, sem uma credencial, fiquei restrito ao espaço delimitado pela tela. Não tive como me misturar e conversar com ninguém, durante a concentração. Ficava só assistindo ao bloco entrar na passarela, a uma distância de dez metros, aproximadamente. Assim que começava, o MD era ligado e seguia acompanhando. Resolvi que não gravaria o desfile inteiro de cada entidade, devido ao longo tempo de duração e repetição da execução da(s) música(s) pelas baterias. É certo que ocorrem coisas peculiares no decorrer do desfile e, com esta opção, corri o risco de perder determinadas situações em meu registro. Mas acredito que não comprometeu meu objetivo.

Para poder acompanhar o desfile inteiro, ao invés de ficar parado sentado na arquibancada, "vendo a banda passar", afinal comprei o ingresso, preferi ficar circulando de um extremo ao outro da passarela, acompanhando as baterias. As arquibancadas são montadas em vários lances, com intervalos entre eles. Entretanto, não sobra espaço entre a arquibancada e a tela, restando apenas os espaços entre um lance e outro de arquibancadas, onde o acesso até a tela é liberado. Por outro lado, a altura do primeiro degrau das arquibancadas é de cerca de um metro, o que me permitia circular agachado por debaixo das mesmas, chegando junto à tela. Assim, apesar de ter o lugar reservado na arquibancada, fui para debaixo dela, obtendo

uma aproximação que me facilitou o trabalho, pois depois de ficar observando a concentração e início do desfile, na medida em que a bateria ia avançando, eu ia junto, acompanhando sempre bem de perto. Transformou-se numa pequena aventura, como se eu tivesse diversas “bases” ao longo da passarela. Na medida em que a escola ou bloco ia passando, trocava de base. E lá eu ía, sem desligar o microfone. Isto resultou em uma gravação não muito bem equilibrada em relação à bateria, pois em alguns momentos estou praticamente dentro da bateria e em seguida me movimento na direção oposta, para as costas das arquibancadas por onde ando até a próxima “base”, quando volto para a tela, com meu braço esticado...

Mas se prejudicou um pouco a qualidade da gravação em relação à bateria¹¹, por outro lado o registro foi “enriquecido” por sons e falas que também compõe o contexto. Capta-se melhor o som das arquibancadas, das pessoas que ficam circulando nas praças de alimentação (que se localizam atrás das arquibancadas) e até mesmo alguns sons que vêm de mais longe, como por exemplo os de fora do ambiente do sambódromo, da ‘rua paralela’, por exemplo.

No ano anterior, acompanhei Mestre Baptista como o ensaiador da bateria da Escola de Samba General Telles. Em 2005, ele foi contratado pela Academia do Samba, a mais antiga e tradicional e, por isso, foi a escola que teve o foco principal de minha observação. Obviamente acompanhei o carnaval por inteiro, ou melhor, quase por inteiro. O carnaval de Pelotas se distribui em um dia para os blocos burlescos, outro para os blocos infantis, de idosos e escolas do grupo de acesso, um terceiro dia para o grupo especial e no quarto dia as escolas de samba mirim e bandas. No quinto dia é o desfile das campeãs. No total são cerca de cinquenta entidades.

¹¹ Para gravar a bateria, metia meu braço pelos buracos da tela e com uma troca de olhares negociava com os músicos a presença do meu braço esticado, segurando o microfone, atrapalhando a suas trajetórias no desfile por um breve instante. Alguns ainda chegavam a parar e solavam para mim, durante o curto espaço de tempo que eles podiam parar de andar. Sem exceção, todos me permitiram inclusive, aparentemente, com satisfação e alegria.

Durante muitos anos tenho assistido ao carnaval de Pelotas com o olhar igual ao de todos, ou seja, vou para me divertir, torcer pela minha escola, curtir a força e o poder das baterias. Junto com as sátiras que sempre estão presentes, principalmente nos blocos burlescos, a sonoridade da bateria foi sempre o que mais me atraiu. Mas esta atração é pelo poder sonoro que emanam, aquela vibração que sentimos no interior de nosso corpo, como se nossos órgãos e vísceras vibrassem ‘por simpatia’. A experiência que tive nos anos de 2004 e 2005 foi diferente. Pela primeira vez fui aos desfiles com outros olhos e ouvidos. O treinamento nas disciplinas etnomusicológicas e antropológicas me proporcionou outro ‘ponto de escuta’¹², outra posição, a de pesquisador. Procurei por objetos focados – o Sopapo, por exemplo. Atentei às performances individuais assim como para o conjunto das baterias e das próprias escolas. Enquanto olhava e ouvia, passavam em meus pensamentos relações teóricas que eu tentava articular. Me preocupei com as gravações para que pudesse depois ouvi-las e trabalhá-las de maneira a que se transformassem, junto com o diário de campo, no corpo de minha tese. Mas apesar da preocupação acadêmica de meu olhar e audição, mais uma vez meus órgãos e minhas vísceras vibraram, e cantei os sambas levado pela emoção e tomado pelo poder sonoro das baterias. Me deixei levar pelo contexto como qualquer pessoa. E é isto que pretendi entextualizar, falar do meu recorrido, da minha apreensão daqueles momentos, com todas as implicações e comprometimentos, sem neutralidade. Não acredito na possibilidade de se vivenciar o carnaval impunemente. Este era o meu desafio para os próximos dois anos: construir teórica, científica e academicamente uma tese que expusesse também as diferentes sensações e emoções da minha vivência com os vários agentes com os quais compartilhei.

Nas baterias, a presença do Sopapo é sempre muito tímida. Uma timidez sonora. Mas, por outro lado, com uma importância simbólica enorme. Neste momento, apresento aqui uma

¹² Utilizo-me desta expressão de acordo com TRAVASSOS (2005: 94): “Com a metáfora dos “pontos de escuta” - substituindo a metaforização do conhecimento pelo olho e pela visão -, quero indicar que a posição do ouvinte (num campo profissional, no eixo geracional, etc.) condiciona sua audição”.

breve descrição da composição básica de uma bateria do carnaval local. Apesar de seguirem padrões comuns de organização, esta composição pode variar de uma escola para outra, principalmente relacionada às preferências de cada mestre de bateria. A referência utilizada aqui é da bateria da Escola de Samba Academia do Samba, dirigida por Mestre Baptista, no carnaval de 2005. Neste ano, a média de componentes nas baterias das sete escolas de Pelotas foi de cento e trinta, de acordo com os números oficiais divulgados no “*Press Kit*”. Este número é informado pelas escolas à prefeitura e, com frequência, acaba não sendo o mesmo que a escola apresenta na passarela, quando acontece a contagem no início do desfile. Apesar de Mestre Baptista ter projetado cento e cinquenta componentes, sua bateria ficou com cerca de cem componentes. Na montagem de sua bateria, Mestre Baptista inicia com um grupo de cerca de cinquenta instrumentos que lhe pertencem (*figura 41*), e depois acrescenta os da escola e outros instrumentos de propriedade particular. Os instrumentos próprios de Baptista possuem, segundo afirma, afinações específicas, às quais submeterão os outros que serão incorporados. Mestre Baptista baseia sua organização sonora do instrumental em uma teoria pessoal, desdobrada da teoria musical.



Figura 41 - Os instrumentos de Mestre Baptista. Foto de Mario Maia, 2004.

Estes instrumentos aí são meus, são todos meus. Isso daí são instrumentos com afinações em notas musicais. Eles estão afinados. Cada um tem um som diferente. [...] A gente tã com fá com 7ª, fá, lá, dó, mi. O fá é o surdo de 1ª, o lá o surdo de 2ª, o dó o surdo de 3ª e o mi o surdo de 4ª. Então eles têm afinações diferentes e batidas diferentes. [...] Tu bota 30 surdos, bota 30 tarol, são 60; bota 30 repinique, são 90; bota 30 jamelão, são 120. E o resto, o que chegar, chega a 150. (BAPTISTA, 2004)

Sobre as diferentes funções do surdo, explica que o de primeira é “bem grave” e faz a pulsação básica, acentuando o primeiro tempo. O de segunda, um pouco menor e parecido com os bumbos de bandas escolares “trabalha lá em cima”, ou seja, este é o mais agudo dos surdos, atacando no contratempo. O de terceira realiza uma espécie de anacruse, uma

antecipação que recai sobre o tempo forte. Por fim, o surdo de quarta “vem fechando os espaços vazios”, tarefa na qual recebe o auxílio do Sopapo, que tem mais liberdade para improvisos. Ainda sobre a composição da bateria, Baptista prometia uma novidade para aquele carnaval: o “*reptrol*”, uma mistura de repinique com tarol. Trata-se de um repinique com a adição da esteira do tarol. Em alguns, além da esteira, acrescenta também algumas cordas de violão usadas por sobre a pele sintética do instrumento para aumentar o efeito e assim, “dar mais embalo, dar balanço, mais molho no samba, entendeu?” (BAPTISTA, 2004). A busca deste efeito é para compensar a dificuldade de trazer, atualmente, para a passarela, um naipe de afoxés, agês e ou chocalhos. Estes é que seriam os responsáveis pelo *molho*, pelo *balanço* e pelo *embalo*.

...ninguém quer tocar... Não tem. Tu vai encontrar com tocador de afoxé, de agê, nas terrera de umbanda. Até trazer eles pra dentro das escola, né [coça o queixo, preocupado]. Eu vô tentá trazer, quero fazê uma ala de afoxé. Porque ali é que eu vou buscar o molho [faz com a boca: chiquitum, chiquitum...]. (BAPTISTA, 2004)

O *reptrol* ele conheceu em 1970, no carnaval de Porto Alegre, na escola Imperadores do Samba. De lá pra cá, não teve mais nenhuma notícia deste instrumento e, em 2005, decidiu apresentá-lo em sua bateria. Outro instrumento que compõe a bateria de Baptista é o *ferrinho*. Trata-se de um chocalho feito com tampinhas de garrafa, (*figura 42*) “que vai uma ala de mulher tocando, mais ou menos dez mulheres” (BAPTISTA, 2004). Diz que é uma homenagem às mulheres, que isso precisa ser feito para que não digam que ele tem preconceito.



Figura 42 – No detalhe, mulheres tocando ferrinho, sob a regência da mão de mestre Baptista. Foto de Erich Macias, 2004.

Outras duas mulheres participam da bateria tocando surdo. As explicações de Mestre Baptista sobre a composição da bateria e sua relação de gênero permitem concluir que, apesar da maioria masculina e todo o vigor com que executam os tambores, a presença feminina, mesmo maciçamente menor numericamente, possui a responsabilidade de acrescentar o balanço, o embalo, o molho ao samba. E um samba sem balanço, sem embalo e sem molho, é um samba? A questão de gênero é outro foco interessante para ser desdobrado em uma outra pesquisa.

Entre os músicos que se incorporam à bateria, Baptista contou com um pequeno naipe de seis cuícas e duas frigideiras. Estes são, na maioria, músicos profissionais da velha guarda, ligados à tradição do carnaval, que mantém o uso destes instrumentos em apenas duas ou três escolas. Situação que pode ser comparada ao uso do Sopapo. Este se encontra em número não maior do que três em uma única escola, porém, diferente das cuícas e frigideiras, está em quase todas as escolas, blocos e bandas do carnaval pelotense. O fato deste naipe ser formado por pessoas mais velhas – o mais jovem integrante da ala das cuícas tem cerca de cinquenta anos - acaba por conferir a este pequeno grupo um *status* especial, de grande respeito por parte dos demais integrantes da bateria, além de representar as antigas tradições, como guardiões de uma prática musical que se mantém em meio a transformações.

Uma outra curiosidade entre os instrumentos referidos por Mestre Baptista é o *jamelão*. Na verdade, a curiosidade se dá mais pela denominação do que pelo instrumento em si. Jamelão é o nome pelo qual o tamborim, ou caxeta, é conhecido em Pelotas.

...os jamelões que a gente fala aqui em Pelotas, é o tamborim. Porque uma vez o Jamelão cantou, o da Mangueira, e trouxe esse instrumento aqui em Pelotas, e nós apelidamos aquilo de jamelão, porque foi ele que trouxe, mas é chamado de caxeta. [...] é aquele instrumento redondinho, pequeno né, que bate c'uas vaqueta [Baptista se refere às baquetas como vaquetas] e que vai na frente das baterias, é o primeiro naipe da bateria. [...] É o mesmo tamborim [...] não tem diferença [...] mas jamelão é só aqui em Pelotas [...] é porque o Jamelão veio aqui fazer show e trouxe o instrumento, e quando ele trouxe, aqui não se usava [...] não se conhecia. Aí ficou o nome daquilo jamelão. Hoje você fala em tamborim, caxeta, ninguém sabe o que que é, jamelão todo mundo sabe. O que que tu toca? E o povo: Jamelão. (BAPTISTA, 2004)

Conversando com participantes das diversas baterias da cidade, facilmente pude confirmar a afirmação de Baptista, em relação ao jamelão. A grande maioria nunca faz menção ao tamborim, mas sim ao jamelão. Em Pelotas toca-se jamelão.

Apesar da vivência do evento “ao vivo” ser única, e portanto impossível de ser transmitida a terceiros, apresento na faixa 5 do DVD uma gravação do desfile da Escola de Samba Gen. Telles, em 2006. Minha intenção é colocar o leitor/ouvinte no meu lugar de escuta, e repito a impossibilidade da repetição da experiência. Assim mesmo, acredito que é possível a partir da gravação, acompanhada de uma breve narrativa pessoal, passar um pouco da sensação da intensidade sonora e sensitiva do evento sonoro. Assim, misturando anotações de campo com reflexões metodológicas, somadas aos meus sentidos, espero poder conduzir o leitor/ouvinte a uma experiência que, se não concreta, “ao vivo”, é igualmente genuína. Sugiro então a audição junto com a leitura desta breve narrativa introdutória.

Trilha textual para audição da trilha sonora.

Meu microfone procura pelo Sopapo. Ao não encontrá-lo, o registro sonoro passeia na bateria e nos ouvidos. É como se estivéssemos olhando para um lado ou para outro. Encontro-me literalmente olhando para os diferentes sons, com meus ouvidos. Uma audição tomada pelo poder sonoro da bateria. A cada uma que passa a experiência vai se tornando mais intensa. E então o microfone (que é dividido em esquerda e direita) se converte em ‘olhos’ dos ouvidos, se dirigindo em um momento para uma parte da bateria, em outro, para outra. Procura uma audição ativa. Na arquibancada o som chega ‘equalizado’, mais ou menos uniforme e equilibrado, através do sistema de som. A execução é por conta do carro de som aonde vai plugada a harmonia da escola, composta por violões e cavaquinhos, e os microfones dos cantores e cantoras. Entretanto, para mim é difícil equalizar ‘ao vivo’ a minha gravação, que em muitos momentos aparece saturada. Mas quando ouço a gravação, aquilo que no princípio, teoricamente representava obstáculos à qualidade, percebo que se converte em uma base de dados que não se presta apenas para que possamos analisar as

performances das baterias e outras análises teóricas. Antes, essas 'rudimentares' gravações cruas, não editadas, podem proporcionar uma experiência sensorial que certamente não se aproxima da experiência vivenciada. Mas com certeza nos provoca, mexe com nossos sentidos. As imagens sonoras que se revezam, se não nos proporcionam a emoção de assistir ao vivo um desfile de uma escola de samba como um todo, nos oferecem a sonoridade de dentro da bateria. Assim como o mestre da bateria se comunicava por olhares com os músicos, o microfone tenta ir atrás destes olhares, mudando nosso foco sonoro, assim como o foco do olhar. O exercício auditivo proposto foi construído a partir da gravação do desfile, sempre de um mesmo lado (de dois lados paralelos da passarela), atrás de uma tela na qual eu me espremi para esticar meu ouvido-microfone o mais dentro possível da bateria. A gravação tem início na concentração, com o grito de guerra da escola. Pode-se ouvir a queima de fogos que antecede a entrada na passarela e o meu anúncio do início do desfile. Já na arrancada, a marcação do surdo impõe um andamento acelerado que vai permanecer, sem cair, até o fim do desfile.

Quando a bateria entra na passarela, o Rei Momo e a sua corte vêm receber a Escola oficialmente e vão juntos com a rainha, a madrinha, a musa, cortes mirins (do carnaval e da Escola) num cortejo 'real' maravilhoso. Todos têm muito 'samba no pé'. As crianças da corte observam os adultos e realizam uma performance profissional que não fica atrás daquelas realizadas por eles. É uma grande escola. Aos poucos a bateria adentra a passarela. Em Pelotas, a passarela não tem recuo no meio, para que a bateria entre, (como na maioria dos 'sambódromos') enquanto a Escola vai evoluindo. As Escolas entram e a bateria permanece na concentração. Quando mais ou menos metade da Escola já entrou, aí então a bateria finalmente entra na passarela, trazendo a outra metade da escola, desfilando sem parar até o fim. Após a passagem da bateria, como já descrevi antes, a perseguição até o final.

Aos 23 minutos da gravação, um Sopapeiro vê que estou gravando e se aproxima, me oferecendo um solo de Sopapo que chega a saturar a gravação. A harmonia da Escola está composta por um violão de sete cordas, dois violões, um banjo, um cavaquinho e cinco puxadores do samba, duas mulheres e três homens. Estes trazem um menino com cerca de cinco anos, vestido igual e cantando junto em um microfone que me pareceu de brinquedo. Assim como as crianças da corte mirim observam e imitam os passos dos adultos, aprendendo a sambar, o menino 'puxador' também está em uma experiência de aprendizado não só de como cantar, mas também de toda a performance de um desfile pra valer, de verdade. O desfile vai passando com todas as alas da Escola arrebatando a assistência que grita - É campeã! É campeã!

Assim, depois de três anos observando passivamente, fazendo entrevistas e gravações, não havia mais dúvida quanto à seqüência do trabalho de campo. Decidi que no próximo ano eu me engajaria na bateria da escola. Uma decisão tomada pela mistura da responsabilidade de aprofundar minha pesquisa, racionalmente, com o desejo contido por muitos anos de tocar em uma bateria, puramente emocional. Neste ponto encerro uma forma de abordar que consistiu no acompanhamento e observação dos diferentes agentes, e ingresso, a partir da seqüência deste capítulo, em uma abordagem agora ampliada com a participação ativa na bateria, como um dos agentes.

5.2 Tocando Sopapo

O carnaval de 2006 foi especial e diferente para mim. Pela primeira vez me engajei em uma bateria de escola de samba. Aproveitando uma festa de final de ano promovida pela escola, fui à quadra da Telles e conversei com o mestre da bateria Zé Armando, sobre minhas intenções de integrar a bateria. Ele me respondeu positivamente e no dia nove de janeiro eu estava no primeiro ensaio.

Coincidiu que meu primeiro ensaio, marcado para as vinte e duas horas, foi no mesmo dia e hora de um jogo do Brasil de Pelotas, e não começou antes do jogo terminar. Como já escrevi anteriormente, a intimidade entre a Telles e o Xavante é grande. A grande maioria dos integrantes da bateria são torcedores xavantes ‘de carteirinha’.

Para entrar na quadra deve-se pagar R\$ 1,00 (um real) as mulheres, R\$ 2,00 (dois reais) os homens e R\$ 3,00 (três reais) o carro. A quadra está na esquina da Rua General Neto com a Av. Juscelino Kubitscheck (ver mapa na p. 206). Do outro lado da rua está o estádio do Brasil. Na entrada da quadra, ainda na rua, há um trailer que vende bebidas e lanches. Fica

muita gente por ali, só ouvindo a bateria, sem precisar pagar. Em dia de jogo então, aparece mais gente. Uma tela fecha o terreno da quadra. À direita, paralelo à Avenida Juscelino está o canal do Pepino, um canal aberto que conduz o esgoto, a água da chuva, sofás, televisões e outras coisas mais. A quadra propriamente é fechada por um muro com um portão grande que fica aberto (*figura 43*). Na entrada, à esquerda (no detalhe à direita, na *figura 43*), há um bar que vende cerveja, refrigerante, ‘batgut’¹³ cachorro quente, batata frita, pastel e croquete. Na outra ponta, também à esquerda, está a sala da bateria, (*figura 44*) onde os instrumentos são guardados. Sobre a laje é colocado o equipamento de som no qual toca a harmonia da escola. Como um palco, tem as caixas de som, microfones, etc. No centro, apenas um piso de cimento para a bateria ensaiar. O espaço fica a céu aberto. No lado direito, uma construção de dois pisos (*figura 45*). Em cima, a sala da diretoria, de reuniões, etc. Em baixo, outro bar para

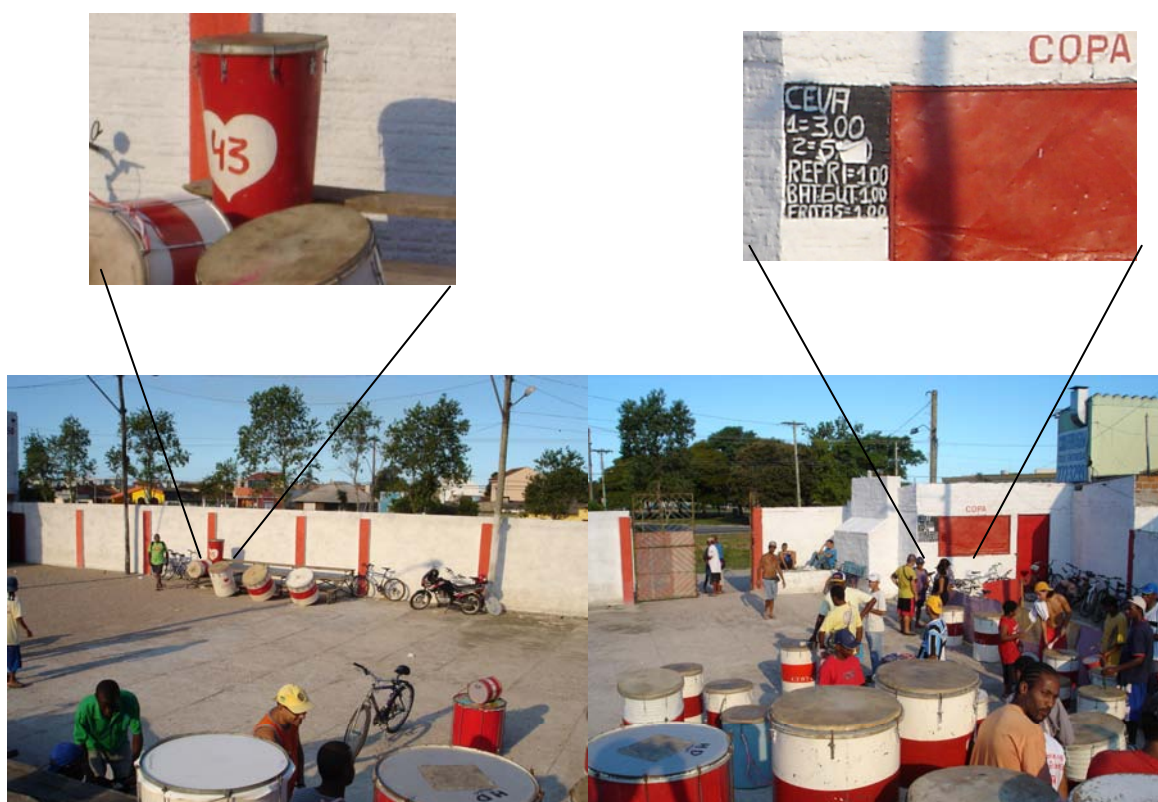


Figura 43 – Vista da quadra de ensaio: o muro, o portão de entrada e a copa. Em primeiro plano os instrumentos tomam banho de sol; no detalhe ampliado à esquerda, o único Sopapo da escola e, no detalhe ampliado à direita, tabela de preços da copa. Fotos de Mario Maia, 2006.

¹³ Mistura de iogurte líquido de morango com cachaça, batido dentro de garrafas PET de refrigerante e outras embalagens do mesmo tipo.

vender as bebidas, ladeado por três banheiros: de frente para o bar, à esquerda, o masculino; à direita, o feminino; e, mais para a direita, o GLS. Isto mesmo. Na Telles existe banheiro GLS, reivindicação de travestis que freqüentam a escola e sentem-se constrangidos em entrar no banheiro masculino, ao mesmo tempo não queriam constranger as mulheres e muito menos as crianças que vão ao banheiro feminino com as mães. Assim, um banheiro GLS preserva o clima familiar dos ensaios. Realmente, os ensaios são freqüentados por muitas crianças, a



Figura 44 – Entrada da sala da bateria.
Foto de Mario Maia, 2006.

maioria acompanhada por familiares. Todos – crianças, velhos, homens, mulheres, travestis, bêbados, etc., mantêm uma convivência tranqüila e respeitosa. As pessoas que chegam para assistir ao ensaio vão se posicionando de pé, encostadas no muro. Aos poucos vão enchendo todo espaço da quadra (figura 46). Também aos poucos a bateria vai se organizando. Os componentes vão chegando, passam na sala da bateria e pegam seus instrumentos, e se dirigem ao centro da quadra juntando-se aos outros que já estão ‘esquentando’ os instrumentos. Alguns trazem seus instrumentos de casa. A maioria depende dos da escola. No entorno da quadra, a vizinhança é obrigada a gostar de carnaval. Tem casas assobradadas com janelas que dão praticamente para dentro da quadra (como pode se ver na figura 44). É impossível dormir. Logo

maioria acompanhada por familiares. Todos – crianças, velhos, homens, mulheres, travestis, bêbados, etc., mantêm uma convivência tranqüila e respeitosa. As pessoas que chegam para assistir ao ensaio vão se posicionando de pé, encostadas no muro. Aos poucos vão enchendo todo espaço



Figura 45 – Sala da Diretoria, copa e banheiros.
No detalhe ampliado, data da fundação da escola.
Foto de Mario Maia, 2006.



mais adiante, edifícios onde ninguém deve conseguir ver uma televisão, ouvir uma música (outra), ou até mesmo ler um livro. E quando a harmonia entra plugada, junto com os cantores e cantoras, aí então o som fica mais alto ainda.



Figura 46 – A bateria no ensaio, com a audiência ao fundo. De costas, no primeiro plano, o Mestre Zé Armando. Foto de Mario Maia, 2006.

Cheguei um pouco tímido, sem saber exatamente o que fazer. Um amigo me chamou e me apresentou ao presidente. “Muito prazer, sou o Sidnei, mais conhecido por Nei ou Nezinho da Telles”. Me perguntou o que eu queria tocar e ficou surpreso por eu responder Sopapo. “No próximo ensaio tu traz uma

foto pra fazer uma carteirinha para tu não precisar pagar cada vez que vier para o ensaio”, acrescentou. A bateria já estava aquecendo e ele chamou Zé Armando, o mestre com quem eu já havia falado, ordenando que me recebesse e me integrasse ao grupo. Zé Armando me levou até a sala dos instrumentos (*figuras 47¹⁴, 48 e 49*) e me apresentou para o



Figura 47 – Placa que homenageia importantes percussionistas da escola. Foto Mario Maia, 2008.

Sabará, encarregado de cuidar dos instrumentos, fazer reparos, afinar, etc. Me mostrou o



Figura 48 – Sala de instrumentos. Foto Mario Maia, 2008.

Sopapo que eles tinham, o único. É vermelho com um coração branco (no detalhe da *figura 44*). Na Telles, tudo tem o coração, é um símbolo da escola. Como já tem um Sopapeiro, e eu não havia levado o meu Sopapo, fiquei na assistência. Mesmo tendo planejando a minha chegada na escola, tudo

¹⁴ Na figura 45, entre os percussionistas homenageados, Cacaio, o CA, do CABOBU.

aconteceu de maneira que eu não tinha pensado. Espontaneamente as coisas foram acontecendo e estabeleceu-se em poucas horas uma nova rede de relacionamentos e colaboradores.

Com frequência a bateria parava e o mestre e seus auxiliares falavam com os integrantes. São dois os auxiliares de Zé Armando – Douglas e Casinha. Às vezes, o mestre ou algum de seus auxiliares mandava todos pararem de tocar e um surdo era escolhido para tocar sozinho. Se fosse considerado desafinado, mandava o instrumentista sair e levar para o Sabará afinar¹⁵. Em poucos minutos tinha uma meia dúzia de surdos afinando na sala da bateria. Fui até lá observar o trabalho de Sabará e, quando saiu o último surdo ele me ofereceu o Sopapo, pois o dono não apareceu. Aceitei de pronto! Sabará providenciou um talabarte feito com uma tira de nylon, destas de cadeira de praia. Amarramos e lá me fui, colocando-me na ponta de uma fila. Comecei a tocar ao mesmo tempo em que tentava ajeitar aquela tira desconfortável de modo a não machucar o ombro. O mestre trocou um olhar comigo, como se dissesse bem-vindo. Me deixaram livre e eu procurei ir atrás dos outros, mas tentando não imitar nenhuma batida, procurando a minha própria para o Sopapo. Afinal, todos os instrumentos executam células rítmicas comuns a certo número de instrumentos, organizados em naipes. Ao mesmo tempo procurei ir me familiarizando com os gestos da regência dos mestres. A observação dos gestos revelou-se para mim, ao fim dos três anos como integrante da bateria, o método mais importante de ensino/aprendizagem de qualquer instrumentista na bateria. Raramente é dada uma atenção individual aos instrumentistas, havendo sempre uma comunicação coletiva



*Figura 49 – Sala de Instrumentos.
Foto de Mario Maia, 2008.*

¹⁵ Nos três anos nos quais estive na bateria da escola, nunca ouvi ninguém se referir à afinação dos instrumentos da maneira como Mestre Baptista se refere (p. 154). A “afinação” é feita tendo por consideração muito mais uma questão de timbre do instrumento do que de altura. Pelo menos na Telles, o que o mestre e seus auxiliares buscam é um som ‘limpo’, a pele esticada suficientemente para que o instrumento soe ‘redondo’, o que não acontece quando a pele está pouco tensionada, frouxa. Assim, a pele vai sendo tensionada e percutida até chegar a um ponto satisfatório, considerada ‘no lugar’, sempre de acordo com a percepção do ‘afinador’.

através de um código gestual, uma linguagem de sinais específica. No princípio os gestos são repetidos incessantemente, até a bateria responder adequadamente com os ritmos precisos e com os instrumentos em sincronia. Na medida em que o desenho rítmico vai sendo memorizado, os gestos se tornam mais econômicos e são reservados apenas para momentos especiais, para garantir a execução desejada. A observação desta comunicação entre o mestre, seus auxiliares e os componentes da bateria, e a percepção da transformação no comportamento dos músicos, assim como do próprio arranjo musical, que vai ganhando forma e se definindo, se mostrou como um momento único e extraordinário. E o momento final deste processo é o desfile oficial na passarela, quando ainda são possíveis alguns imprevistos. A garantia de uma boa performance da bateria depende, segundo Araújo (1992), ao referir-se às baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro, entre outros aspectos, da perfeita coordenação rítmica dos diversos naipes de instrumentos que a compõem, assim como da clara definição das distintas células rítmicas executadas por cada naipe. Assim, certas passagens claramente delineadas ajudam a performance da escola como um todo, desde o canto sincronizado de todos os integrantes até a movimentação das diversas alas que compõem a escola.

Quando comecei a tocar já era mais de meia-noite. Toquei praticamente sem parar até as duas horas e quarenta minutos. Durante quase todo este tempo, a música era a mesma, o samba enredo daquele ano: “Há um quê de sonho e magia, requinte e sedução. Diamantinos: 100 anos de glória e paixão¹⁶”. Lá pelas tantas, a música mudou, para descontrair e atender pedidos de componentes da bateria: “vâmo tocar um pagode” eles pediam. Na festa de fim de ano, quando falei com Zé Armando, fora distribuída a letra impressa do samba enredo de 2006 e eu já a conhecia mais ou menos. Mas me atralhei um pouco para cantar e tocar ao mesmo tempo. A bateria seguiu tocando embora muitos componentes já tivessem se retirado.

¹⁶ O tema escolhido pela escola este ano foi uma homenagem ao Clube Diamantinos, um clube social fundado a cem anos, como um dos primeiros clubes carnavalescos de Pelotas.

Somente alguns ensaios depois é que fui perceber a existência de uma espécie de marcador que indicava o fim do ensaio e início da festa. No momento em que o repertório começava a variar, deixando o samba enredo e passando a executar as músicas que estão na moda¹⁷, era como uma senha – terminou o ensaio. Aqueles que já estavam na bateria a mais tempo começavam a se retirar. Cerca de setenta por cento dos integrantes da bateria são jovens entre quinze e vinte e cinco anos, que estão lá também para fazer festa. Os ensaios são oportunidades de colocar dinheiro no caixa da escola e, por isso, acabam se prolongando até quatro ou cinco horas da madrugada. Nas sextas-feiras chegavam até seis ou sete horas da manhã. Prass (2004, p.101) afirma, em pesquisa realizada em 2004 junto à Escola de Samba Bambas da Orgia em Porto Alegre, que “não há nas escolas de samba uma contraposição entre tempo de festa e tempo de ensaio [...] na bateria não há separação entre situações de aprendizagem e de performance”. Mas se há uma espécie de marcador, como eu disse anteriormente, por outro lado é como se tudo continuasse igual, apenas o repertório é que muda. Perto das três horas resolvi então me retirar e, quando levei o Sopapo para o Sabará, ele comentou comigo: “tem que ter hora pra começar e pra terminar! Quem é que trabalha amanhã desse jeito?!” Percebi que Sabará não gostava muito do horário dos ensaios e, ao mesmo tempo, me revelou que pela dificuldade de arranjar um emprego, a maioria dos componentes, especialmente os mais jovens, não se importavam com o horário pois não precisavam ir trabalhar no dia seguinte. Fui embora feliz e satisfeito de ter iniciado concretamente meu ‘estágio’ como integrante de bateria.

Os ensaios eram sempre marcados para as vinte e duas horas e trinta minutos, mas dificilmente começavam antes da meia-noite. Sem conhecer bem esse modo de

¹⁷ As músicas em ritmo de carnaval mais tocadas nas rádios, em cada ano, são as preferidas, ou seja, as que estão em evidência nas televisões e outras mídias de massa. Nos cinco anos que acompanhei os ensaios, seja assistindo ou tocando na bateria, obviamente os hits mudaram de um ano para outro. Entretanto, alguns permanecem, como por exemplo ‘Poeira’, de Ivete Sangalo; ‘A calcinha é nossa’, do grupo Calcinha Preta ou ‘Ana Júlia’, do grupo Los Hermanos. Muitas vezes os blocos trocam alguma parte das letras, inserindo o nome do bloco em um refrão, como por exemplo: no refrão “ô Ana Júlia” os integrantes da Bruxa cantam: “Bruxa da Várzea”; o refrão “é da calcinha que eu gosto” é substituído por: “é sem calcinha que eu gosto”!

funcionamento, eu acabava sempre chegando com bastante antecedência, com medo de chegar atrasado. A minha antecipação acabou sendo útil, pois permitia que eu pudesse conversar com alguns integrantes da bateria, da diretoria da escola, com o mestre e seus ajudantes. Em nossas conversas, eu procurava descobrir coisas, fazendo perguntas como: “desde quando estás envolvido com o carnaval?” “E como mestre de bateria, desde quando?” “Como começaste?” “Quantos instrumentos compõem a bateria?” “Quantos de cada tipo?” “Como é que tu organizas os naipes de instrumentos?” “Porque hoje quase não se vê sopapos?” Para essas e muitas outras perguntas, eu tentava obter explicações de uns e de outros.

No segundo ensaio, cheguei direto à sala da bateria com meu Sopapo. Lá estava Zé Armando. Examinou o Sopapo e fez elogios. Aproveitou para, também ele, fazer perguntas a mim. Assim ficou sabendo que sou professor de música na universidade e que construo instrumentos. O Sopapo que levei para tocar foi feito por mim e meu amigo Rogério, de quem já falei antes. Percebi que, quando soube que eu era professor de música, alguma coisa mudou na sua expressão. Desde nosso primeiro encontro no final do ano anterior, fui extremamente bem tratado, e nada mudou. Mas creio que ele ficou intimidado pelo fato estar tratando com um professor universitário. E de música, ainda por cima! Como ele iria me ensinar¹⁸? Na continuação de nossa conversa procurei demonstrar que era apenas alguém que gostava de ouvir uma bateria de escola de samba e que estava lá para aprender, e ele era o mestre. Deixei claro também que a razão pela qual eu ali estava era um projeto de pesquisa que eu estava realizando, e que buscava justamente saber como se dá o processo de ensino e aprendizagem musical em uma bateria, como se organizavam, quais as concepções dos músicos a respeito

¹⁸ Araújo (1992) comenta sobre as diferentes origens sociais e étnicas, e os respectivos *status* correspondentes dos integrantes das baterias no Rio de Janeiro, afirmando que apesar de um estranhamento inicial, a competência é o que mais importa, superando eventuais diferenças advindas destas diferentes origens. Minha experiência na escola de samba confirma esta afirmação, no que diz respeito à questão musical. Não teriam permitido a minha permanência sem que ficasse demonstrada minha competência para tocar o instrumento. Minha inserção neutralizou as diferenças. Entretanto, o mesmo não posso afirmar quanto ao *status* proporcionado por minha condição de professor universitário, como indico na seqüência do texto.

do carnaval, etc. Penso que esse estranhamento foi só um impacto inicial e que logo as coisas ficaram em seu devido lugar, ou seja, eu não passava de um aprendiz e o Zé, este sim era o mestre. Mas de qualquer maneira, permaneceu um tratamento diferenciado em relação a mim, sempre muito respeitoso. Quando os componentes mais jovens da bateria entravam na sala para pegar seus instrumentos, eram logo mandados para fora, não podiam ficar dentro da sala. Em geral lá estavam o Sabará e sempre dois ou três membros da diretoria. Quando eu entrava na sala, me ofereciam cerveja e sempre acontecia uma conversa. Este tipo de tratamento também era dispensado à minoria mais velha, acima dos vinte e cinco, trinta anos, mais ou menos.

Assim, fui apresentado, eu e o meu Sopapo, ao Chuca, ao Lambari e ao Wellington, três integrantes da diretoria. Em uma mesa improvisada, o Chuca trabalhava na troca de peles dos repiniques. Tinham comprado oito peles e ele estava substituindo as rasgadas. Entre eles, reclamavam que era necessário comprar mais peles, muitas mais, “se não a bateria não sai!” Para colocar mais instrumentos em uso, ele estava fazendo de dois, um, ou seja, tirando a pele de resposta de uns, que em geral se preserva mais, e substituindo a de cima, de outros, nos repiniques. Enquanto fazia o serviço, reclamava que “alguém tem que fazer, os caras não cuidam dos instrumentos.”

Conversando com o Zé Armando, me disse que tem 40 anos de Telles e 53 de idade. Já fez de tudo na escola. Durante o período da pesquisa, Zé foi o mestre principal e tinha dois auxiliares – o Douglas e o Casinha, dois garotões espertos, rápidos e muito bons no comando da bateria. Me encanta a performance dos três regendo a bateria. São gestos precisos e claros, de fácil compreensão para os instrumentistas. Não tive maiores dificuldades no meu entrosamento com a bateria e na execução rítmica, não por mérito meu, mas pela clareza e objetividade dos gestos. Eles percutem o ar, com as mãos para cima, para que todos possam reproduzir a batida que esperam. Em certos momentos, na realização de breques, p.ex.,

quando ocorrem alternâncias de naipes, os gestos são perfeitos, me fazem lembrar um maestro dando as diferentes entradas para os instrumentos da orquestras ou dos regentes fazendo o mesmo com seus coros. Além disso, o gestual carrega, no meu ponto de vista, uma grande beleza plástica. Em outras situações, quando percebem que a bateria está meio inexpressiva de movimentos corporais, logo chamam um movimento corporal coordenado, sempre falando com as mãos, indicando um movimento para um lado, outro movimento para outro lado. Quase que instantaneamente a ‘feição’ da bateria se transforma, através de uma simples coreografia¹⁹.

Para Zé Armando, a diminuição de Sopapos nas baterias se deu por causa dos surdos. Diz que antes (meados da década de 70) os surdos eram minoria. Com a introdução deles nas escolas, o surdo de terceira passou a fazer o papel do Sopapo²⁰. A substituição de um pelo outro foi rápida. Os mais velhos seguiram tocando Sopapo, enquanto os mais novos queriam o novo instrumento. Assim, o Sopapo foi desaparecendo das baterias, restando um ou dois, em três ou quatro escolas, aproximadamente. Em 2005, em todas as sete escolas do grupo especial podia-se ver pelo menos um Sopapo. Agora, em 2006, devido a problemas ocorridos entre a prefeitura e a Liga das Escolas de Samba, apenas três escolas desfilaram e o Sopapo estava presente em duas – um na Academia do Samba e três na Telles.

Já nos meus primeiros ensaios na bateria, pude ter uma idéia do que seja tocar Sopapo no carnaval. O Sopapo tem um metro de altura e eu um metro e setenta e oito centímetros.

¹⁹ Araújo (1992) comenta a respeito das sinalizações que servem de comunicação com a bateria, através do uso de movimentos do braço e também de apito. Na observação de Araújo no Rio de Janeiro, durante os ensaios os mestres demonstram as diferentes células rítmicas de cada instrumento usando o instrumento correspondente, diferentemente do observado em Pelotas por mim, conforme já indicado no texto. Somente quando é detectado algum problema que se mostre mais difícil de solucionar é que um mestre ou outro utiliza o respectivo instrumento para demonstrar. Entretanto, os mestres fazem questão de demonstrar durante os ensaios o domínio que possuem senão sobre todos, sobre a maioria dos instrumentos da bateria, tocando em um naipe ou outro, eventualmente, seja para ajudar na fixação ou simplesmente pelo prazer de tocar e demonstrar conhecimento. A demonstração de *expertise* dos mestres também é abordada por Araújo.

²⁰ Na organização das baterias das escolas em Pelotas, é utilizada a estrutura/denominação de surdo de primeira, de segunda e de terceira, cada um com funções específicas. Araújo (1992) indica o uso, no Rio de Janeiro da estrutura/denominação de surdo centrador, surdo de marcação I e II, enquanto Prass (2004) aponta para a mesma estrutura usada em Pelotas, mas o surdo sendo chamado de maracanã, em Porto Alegre.

Como ele não pode ir batendo no chão, preciso suspendê-lo, sobrando pouco mais do que sessenta centímetros. É o espaço que tenho para manipulá-lo, percuti-lo. A maioria os instrumentos da bateria são carregados na cintura com exceção de alguns repiniques e do Sopapo, que são carregados no ombro. Mas enquanto o repinique é pequeno e leve, o Sopapo é grande e pesado. Além disso, o repinique é tocado com baquetas, fazendo com que o instrumento não sofra tanto a ação da força da batida para baixo, o que conseqüentemente aumenta seu peso. Já o Sopapo é o único tambor que se toca diretamente com as mãos. Por isso, é preciso bater com mais força, fazendo aumentar o peso do instrumento para baixo, forçando os ombros e a coluna do instrumentista. No primeiro ensaio que participei usei como talabarte uma tira de nylon dessas de cadeiras de praia, que quase me cortou os ombros. No segundo, peguei uma alça de uma bolsa de viagem que eu tinha em casa e adaptei, melhorando o conforto. Para o terceiro comprei um talabarte de couro por R\$ 21,00 (vinte e um Reais). Melhorou um pouco mais. Mas após duas horas de ensaio, parecem todos iguais (os talabartes). O desconforto é considerável. Acho que parte da minha sensação é porque não tenho físico apropriado. Minha esposa e minha filha me diziam que eu deveria entrar para uma academia de ginástica, pois precisava me ‘reforçar’, senão não agüentaria. Pode ser que tivessem razão, mas o que elas não sabem é do prazer, da adrenalina e da endorfina que é ativada quando se está de corpo e alma dentro de uma bateria, tocando. Uma anestesia geral permite que eu consiga tocar por mais de três horas, quase sem parar. No máximo faço uma parada para ir ao banheiro e tomar um copo de refrigerante ou cerveja. Quando eu chegava em casa depois do ensaio, caía em sono profundo, tamanho o cansaço. No dia seguinte é que veria os hematomas nos pulsos por baterem na borda do Sopapo, os ombros marcados e doídos e as coxas com pequenos hematomas causados pelos parafusos de sujeitar a pele do instrumento que ficam o tempo todo ‘batendo’ nas minhas pernas. Comecei a entender porque ninguém queria tocar Sopapo numa bateria. É verdade que ferimentos nas pernas também acontecem

com os tocadores de surdo. Comecei também a pensar que a migração do instrumento, do carnaval para a música popular, ou do desfile na rua para o palco, fazia sentido. Se considerarmos os usos ancestrais, como por exemplo, o do relato de Seidler ou da aquarela de Wendroth, quando o Sopapo (ou parente dele) era tocado no chão com o percussionista sentado nele, o uso no carnaval é que foi um ‘acidente de percurso’. Mas ao mesmo tempo, e apesar disso, a rápida passagem pelo carnaval – do início da década de 50 até meados da de 70 - foi suficiente para penetrar no imaginário popular e deixar uma marca. Marca essa que extrapola as questões musicais, como já foi comentado no capítulo 3, e se refere ainda diretamente à mãe África, aos antepassados escravos que formaram o núcleo inicial de uma população afro-descendente em Pelotas. Marcas culturais que por muito tempo foram forçadas ao esquecimento por uma sociedade preconceituosa e que apenas há alguns anos começaram a servir como elementos de resistência e identidade desta população, apesar da permanência dos preconceitos em certos setores da sociedade dominante, branca.

Os ensaios de quarta-feira eram sempre mais vazios. Tanto de componentes como de público. Logo pude identificar uma rotina. Aos poucos os integrantes da bateria vão chegando, pegando seus instrumentos na sala da bateria e se colocando na quadra. Aí já começam a acompanhar o som mecânico e, na medida em que vai aumentando o número de componentes da bateria, o som cessa. Já com uma batucada forte acontecendo, o mestre sinaliza para um ‘repinique mor’ ou o ‘surdo mor’ para que esses chamem os outros, através de um toque, uma espécie de toque de guerra. Em seguida vem o que chamam de prelúdio, que é uma vinheta da escola, para então entrar no samba enredo. Daí em diante, não pára mais, só para algumas observações que o mestre ou os auxiliares queiram fazer ou para combinar com a harmonia ou cantores a seqüência do ensaio. Nos ensaios de segunda e quarta tocamos por duas ou três horas sem parar, enquanto nos de sexta, de três a quatro horas. Se a festa estiver boa, toca-se por mais uma ou duas horas.

Em meio às atividades carnavalescas tive a grata surpresa de descobrir mais um construtor de Sopapos. Em um fim de tarde fui à casa do Seu Arno Neunfeld. Ele é trombonista, mas toca piano, gaita e qualquer outra coisa. Arruma, afina, fabrica... “Se tu precisar trocar um parafuso nas cravelhas de um violão, não precisa comprar, eu faço qualquer peça que precisar”. Morador da zona norte da cidade, nas Três Vendas (o bairro do bloco burlesco Mafa do Colono), ele é, como a maioria dos moradores do bairro, descendente de colonos alemães. Um descendente de colonos alemães que fabrica e reforma tambores para o carnaval não deixa de ser um dado curioso. Nem tanto se lembrarmos da formação das primeiras associações, sindicatos e clubes proletários da cidade, quando negros livres e imigrantes europeus pobres se juntaram para formá-los. Em uma oficina modesta, me contou muitas coisas sobre como trabalha. Indaguei a respeito do Sopapo. Para dobrar a madeira ele usa molhá-la em uma solução composta de 50% de óleo diesel e 5% de ácido (só sabe dizer que é ácido puro, desses usados em solda.). Usa uma máquina para dobrar e deixar bem redondo. Essa parte do trabalho é feita em um galpão que não lhe pertence. Depois ele traz as peças de madeira já dobradas para fazer a montagem em casa. Nesse galpão ele faz o corpo do instrumento, curte e empacha o couro. Seu Arno é amigo de Mestre Baptista, de quem discorda em relação ao uso da pele de cavalo. Para Seu Arno “as peles de cabrito não tem igual. A de cavalo não presta!” E eu que até então sempre ouvi dizer que tem que ser de cavalo²¹! Além da diferença em relação ao tipo de pele, Seu Arno expôs diversas outras diferenças com Mestre Baptista.

²¹ Na minha experiência tocando Sopapo, pude experimentar os dois tipos de pele, concluindo que a de cabrito é mais macia ao toque da mão e responde rápido, porém não oferece o som grave incorporado como a de cavalo, esta mais ‘bruta’ e mais grave do que a de cabrito. Acredito que a diferença de altura se dá em função da diferença de espessura das duas peles: a de cabrito fica em torno de 2 mm., enquanto a de cavalo tem cerca de 4 mm. Conversando com Giba-Giba sobre esta questão, ele é taxativo: se não for de cavalo não é Sopapo! Diz que é uma questão de ordem estética, e que quando as baterias eram pequenas, com no máximo 50 componentes, não

Sabendo que eu havia feito um curso de construção de Sopapos com Mestre Baptista, me perguntou se eu usava ferro redondo para empachar. Em geral este tipo de aro de ferro é mais usado por ser de baixo custo e facilmente obtido em qualquer serralheiro. Nos tambores de Seu Arno ele não usa ferro redondo, e sim um aro feito de madeira quadrada. O ferro, por ser redondo faz o couro escorregar e, além disso, com o tempo, enferruja e corta o couro. Eu mesmo já pude comprovar isto com um Sopapo. Por ser facetado, o bastidor de madeira quadrada impede que o couro escorregue, proporcionando uma afinação mais estável, além de não ter o problema de enferrujar. Seu Arno não usa rebites para fechar o corpo do tambor, mas apenas cola. Olhando um surdo que estava secando a pintura, achei que tinha algumas tachinhas. Falando sobre as peles, me disse que a de cavalo fica com 0,4 mm. aproximadamente, e a de cabrito com 0,2 mm. Além disso, a de cabrito é muito mais macia e, por ser mais fina responde melhor ao toque da mão, exigindo menor esforço para o tocador. Diversos blocos e escolas da cidade o procuram para reformar os instrumentos e ele estava cheio de trabalho, em plena 'safra'.

Na medida em que os ensaios foram acontecendo, procurei melhorar o (des)conforto do talabarte. Assim, comprei um pedaço de esponja de alta densidade e, com um pedaço de lona grossa, fui até um sapateiro e pedi que costurasse para mim uma espécie de alça de mochila acolchoada, para enfiar no talabarte de couro. Ficou consideravelmente melhor, porém é impossível fazer disto algo confortável.

Como já tinham me dito, o ensaio de sexta é o mais forte e concorrido. A quadra lota, tanto de componentes da bateria como principalmente de público. É uma grande festa. Realmente, para muitas pessoas é uma opção para sexta-feira, início de fim de semana. Ir a

havia necessidade de tanta potência sonora, enquanto que hoje, com o tamanho triplicado, a potência é uma das qualidades desejadas.

uma festa e pagar apenas um ou dois reais e dançar com som ao vivo de uma bateria, não é má idéia.

Os ensaios tinham em torno de cinquenta, sessenta componentes na bateria. No de sexta, chegava aos cem componentes, mais ou menos. Esse número faz uma grande diferença no volume, na massa sonora produzida. Mas também causa mais interrupções devido ao número de erros. Muitos componentes só aparecem nas sextas, são ‘flutuantes’. Por isso levam mais tempo para aprender as batidas e breques. Com frequência sai alguma gozação com quem erra. “Tira esse neguinho daí!” “Mas qual? Só tem neguinho na bateria!” “Acorda fulano!”, são brincadeiras entre os componentes da bateria.

Como é de praxe, a corte do carnaval²² visita os ensaios de todas as escolas e de outras entidades carnavalescas, durante os meses de janeiro e fevereiro, enquanto todos se preparam para a grande festa. Em uma sexta-feira, quando era uma hora da manhã, o cantor anunciou a visita da corte do carnaval. A rainha com as princesas e o Rei Momo entraram na quadra protegidos por seguranças que abriam espaço para que eles pudessem dançar e dar o show. A visita causou grande entusiasmo na bateria e todos tocavam vigorosamente. A presença de uma bela mulata, ou melhor, três, estimula a todos que, enquanto tocam, não tiram os olhos da Rainha e das Princesas. A platéia também é estimulada e aquele se torna um grande momento do ensaio, com todos dançando na quadra. As meninas sambaram um pouco na frente e um pouco ao lado da bateria, devido à própria conformação espacial da quadra. Sem dúvidas, o esforço que elas fazem para mostrar o samba no pé funciona como grande estimulante para quem está tocando. Enquanto eu apreciava a beleza das meninas e das suas danças, com mais

²² Tradição no carnaval, todos os anos é escolhida uma corte para o carnaval, composta pelo Rei Momo, a Rainha e duas Princesas do carnaval. Para tal a prefeitura organiza um concurso no qual é escolhida a corte. Em Pelotas, a cada ano se elege nova Rainha e Princesas, enquanto o Rei Momo fica no cargo por tempo indeterminado. Uma vez escolhida a corte, ela cumpre um roteiro de visitas a todas as entidades carnavalescas da cidade, além de divulgar o carnaval local em cidades da vizinhança e em eventos públicos. No carnaval de 2008, aproveitando a fama de ser uma cidade de gays, a prefeitura capitalizou organizando pela primeira vez um concurso nos mesmos moldes do que escolhe a Rainha e as Princesas, e foi eleita oficialmente a Corte Gay do carnaval de Pelotas. Durante os desfiles de carnaval, as duas cortes estavam sempre juntas recebendo as entidades participantes do carnaval, no início da passarela, acompanhando-as até a metade do percurso, aproximadamente.

vontade eu tocava. Depois de quinze minutos elas foram para uma área reservada. Lá permaneceram por longo tempo, sempre sambando, mas mais moderadamente, se poupando.

Enquanto a bateria seguia fazendo uma ‘levada’, o Mestre Zé Armando passou por entre a bateria distribuindo as carteirinhas. Ele só ia olhando a carteira e procurando seu dono, ao mesmo tempo em que demonstrava que já conhecia a todos embora todos não nos conheçamos entre nós. Aos poucos, eu fui reconhecendo alguns com quem conversava um pouco e assim, eu como os outros vamos nos entrosando. A carteirinha é feita com um papel comum, reproduzido em copiadora, com nome e cargo. Para mim estava lá: cargo: bateria/Sopapo, com a assinatura do presidente, Nezinho. Para evitar falsificações, um ‘papel contact’ por cima de tudo. Na parte de baixo uma faixa escrita: “pessoal e intransferível, sem direito a acompanhante.”

Também no meu primeiro ensaio de sexta-feira tive o companheiro tocador de Sopapo junto no ensaio. Seu nome é Jorge, tem cerca de quarenta anos e era a terceira vez que desfila tocando Sopapo (*figura 50*). O mestre determinou que ficássemos lado a lado. Até



*Figura 50 – Com Jorge, no ensaio.
Foto de Fernando Zago, 2006.*

então eu não tinha tido parceria e ter um par foi bastante produtivo, até mesmo pela experiência acumulada de Jorge. No decorrer do ensaio ora eu, ora ele lançava células rítmicas que o outro respondia e assim fomos construindo intuitivamente um padrão, ou pelo menos algumas referências em determinados pontos do samba. Nosso ritmo é bem mais complexo. A batida básica do Sopapo é a seguinte:



Sobre esta base procurávamos improvisar de acordo com o momento do samba enredo. Os refrões são espaços mais propícios aos improvisos devido ao fraseado e por ser também nos refrões que acontecem as paradinhas e breques. Nas estrofes o ritmo segue mais quadrado, permitindo inclusive algum ‘descanso’, fazendo por exemplo a pulsação junto com surdo de primeira.

Apesar de já tocar o Sopapo desde 1999, o contexto do carnaval era novo para mim enquanto prática musical. A minha experiência estava relacionada ao palco, junto com um grupo formado por estudantes e alguns colegas professores. Realizamos diversas apresentações nas quais um dos instrumentos que eu executava era o Sopapo. Entretanto, sempre nos apresentamos em ambientes acadêmicos, em festivais, galerias de arte, quase sempre em palcos. Também aprendi alguns toques com Giba-Giba e com Mestre Baptista. Assim, tocar o Sopapo não era uma novidade para mim. A novidade era tocá-lo em um ambiente dinâmico, em movimento, dançando e desfilando, no carnaval, na rua. Certamente aprendi muitas coisas com Jorge. Outro tanto tive que aprender sozinho. Especialmente como me movimentar com um tambor enorme pendurado em meus ombros. Quando ensaiávamos o samba enredo, pude perceber claramente o quanto todos os componentes da bateria se olham, cuidam as mãos uns dos outros, os gestos do mestre e seus auxiliares. Este é o principal método: aprende-se olhando e tentando repetir aquilo que os outros fazem. Prass (2004. p.138-139) afirma que “quem ensina é a vivência socializadora na quadra [...] cada um, de certa maneira, inventa sua própria técnica e seu próprio aprendizado”.

O enredo de 2006 foi uma criação do carnavalesco Jonner Alves e está dividido em cinco partes. Conforme o autor, fala do tempo em que Pelotas sonhava, dos carnavais coloridos e grandiosos, entre piratas, odaliscas, índios, palhaços, ciganos, melindrosas, damas e mascarados, tendo por referência o surgimento do Clube Carnavalesco Diamantinos. A

recepção ao rei momo foi uma das primeiras festas promovidas pelo clube. Cem anos depois, a ida para avenida, “fecha o abismo que divide a rua do salão”.

“Há um quê de sonho e magia, requinte e sedução. Diamantinos: 100 anos de glória e paixão”

Compositora: Joice Duarte (ouça na faixa 29 no DVD)

Já raiou, o grande dia já chegou
 A Telles conta a trajetória
 Do teu passado de glória
 Celebramos, um centenário de cultura e tradição
 Que seduziu, despertou amor e paixão
 Foi assim, levando sonho e fantasia
 Extravasando alegria
 Enaltecendo nosso Carnaval
 Revolucionando a sociedade
 Com sua arte viva o clube cultural

Espuma de prata beber
 Samba de mulata vem ver
 Em noite de gala o parabéns para você eu quero ver
 Vem vermelho e branco crescer

Diamantinos, o teu brilho é fascinante
 Reflete a imagem de um artista genial
 Pompílio desfilava beleza, luxo e riqueza
 Sua arte era um requinte sem igual
 O teu brasão é história
 Teu presente é vitória
 Os teus valores não têm fim
 Em minha passarela os diamantes
 Mais preciosos que brilhantes para mim

Vem comunidade, canta Várzea de emoção
 Eu sou a Telles, sou raiz, sou diamante
 Em forma de coração

Quando o samba chega ao refrão final “vem comunidade...” é arrebatador e contagiante.

Apesar da presença de poucos componentes, os ensaios de segunda acabavam sendo mais curtos e produtivos. Na quadra, além dos integrantes da bateria, pouquíssima gente para assistir. Trabalhava-se quase que só o samba de 2006. A repetição do samba muitas vezes me pareceu mais produtiva do que ficar tocando, como em outros ensaios, sambas variados, pagodes conhecidos, etc. É verdade que quando a bateria está tocando outras músicas também

ocorre uma interação entre os músicos, e isso é importante no aprendizado e para formação do conjunto. Mas eu, particularmente, prefiro tocar o samba que é o que vai contar na passarela. Confesso que o resto do repertório não faz muito o meu estilo (apesar de eu não ter um estilo definido). São músicas que eu não ouço nunca e nem penso nelas quando estou tocando. A percussão coletiva me envolve e me faz ir em frente, transformando pela combinação timbrística, massa sonora e espontaneidade dos percussionistas, músicas que eu não gosto em uma sonoridade maravilhosa. Esta sensação contraditória só é possível por causa da sensação psicológica, uma espécie de transe promovido em mim pelo som da bateria.

No final do mês de janeiro convidei um dos meus alunos para ir a um ensaio e, quem sabe, se integrar a bateria. Ele se interessou e apresentei-o ao Zé Armando. O mestre disse que ele poderia tocar, mas só confirmaria sua permanência ou não na próxima semana. Eu já havia notado que a cada novo integrante que se apresentava como candidato, o mestre sempre aceitava, porém com a ressalva de que só confirmaria a presença do interessado depois de uns três ou quatro ensaios. Todos que chegam são bem-vindos, entretanto, é preciso ‘mostrar serviço’. Assim, os candidatos ficam em observação, situação também encontrada por Araújo (1992) no Rio de Janeiro. Outra situação que acontece com relativa frequência é a de candidatos que aparecem em um, dois ensaios, fazem a carteirinha e depois não aparecem mais. Voltam apenas nos últimos ensaios, na intenção de garantir seu espaço. Não só o mestre e seus auxiliares, mas também alguns dos integrantes da diretoria se encarregam de observar a presença em todos aos ensaios. Aqueles que são identificados como ‘turistas’, acabam de fora na hora ‘H’. Apesar de não existir um controle efetivo, formal, ele é feito baseado na memória dos observadores. A frequência e a dedicação são critérios iniciais mais importantes do que a competência musical. A competência se trabalha. Mas há também a exceção. Vários componentes de idade mais avançada, que são elementos históricos na escola, gozam de privilégios e vão a poucos ensaios. O melhor exemplo é o da ala das cuícas. Esta se compõe

de cerca de quinze integrantes e, o mais moço tem quarenta e seis anos, enquanto o mais velho está com setenta e oito anos. Durante os dois meses de ensaio, aos quais não faltei a nenhum, apenas uma vez a ala das cuícas esteve presente.

Certo dia, durante o ensaio, os mestres, sempre atentos, circulavam por entre a bateria ouvindo e avaliando individualmente os instrumentos/instrumentistas. Num determinado momento, Douglas, o auxiliar do mestre, entrou incomodado na direção de um tocador de tarol, retirou-lhe o instrumento vigorosamente, repreendeu-lhe fortemente e o retirou da bateria puxando-o pelo braço. Douglas levou o tarol para guardar na sala da bateria e quando voltou continuou a se dirigir ao rapaz apontando o dedo e dizendo coisas que apenas eles entendiam, ou quem estava muito perto. Como eu estava distante, não entendi nem o que aconteceu e nem o que eles diziam. Obviamente alguma coisa aconteceu, para motivar tal reação. Enquanto tudo aconteceu a bateria não parou de tocar, todos olhavam, mas ninguém parou. E ninguém tampouco questionou. A autoridade do mestre e seus auxiliares é inquestionável.

Nos ensaios de sexta, em meio ao grande público que aparece, é comum a presença de alguns políticos, especialmente vereadores da cidade. Em um desses ensaios, um membro da diretoria pegou o microfone e registrou a presença do prefeito e do vice-prefeito da cidade de Chuí. O presidente da escola acabava de fechar contrato com a prefeitura de Chuí para a Telles se apresentar no carnaval binacional que ocorre naquela cidade há poucos anos. Como em Chuí não há (ou há poucas) entidades carnavalescas, a prefeitura criou um carnaval binacional, contratando escolas de samba de Pelotas e grupos de *murga* e *candombe* vindos de Montevideu e outras cidades uruguaias. Tudo acontece na avenida principal onde, de um lado é Brasil e do outro Uruguai. Ao assumir a palavra, o vice-prefeito disse que além da Telles, o carnaval do Chuí iria apresentar ao público os “grupos de ‘candômbles’ (sic), que são que nem o candomblé da Bahia, e que no Uruguai foi preservado até hoje”.

Enquanto eu tocava nos ensaios, procurava observar algumas coisas: primeiro, estive sempre atento aos mestres e as suas indicações; gostava também de observar os companheiros da bateria, seus jeitos de tocar, comportamentos, etc. Um tocador de repinique que ficava perto de mim, sempre que possível permitia que as crianças experimentassem tocar um pouco. A presença de crianças na quadra é bastante significativa. Em geral, as meninas gostam de dançar, enquanto os meninos demonstram grande interesse na bateria e ficam observando um instrumentista ou outro. Ao mesmo tempo, o pessoal da diretoria, que fica sempre circulando em torno da bateria, trata de afastar bêbados que gostam de entrar no meio da bateria e também as crianças que ficam em volta, querendo experimentar algum instrumento. Assim, cada vez que os diretores se afastavam, o homem do repinique oferecia as baquetas para algum guri que estivesse por perto. Enquanto o guri tocava, ele olhava para os lados para evitar ser pego, ele e o guri. Também interrompia o menino às vezes, para mostrar como devia ser a batida. É como se fosse um processo educativo, de aprendizagem, proibido.

Talvez esta ‘proibição’ torne ainda mais atraente para as crianças a possibilidade de tocar. Isto sem contar com aquela satisfação de estar burlando a segurança, o controle. Mas algumas crianças se engajam por inteiro na bateria. Havia um garoto de uns dez, doze anos, mais ou menos, que tocava repinique bem perto de mim. Bastante compenetrado e competente, o garoto tocava muito bem, sua mãe ficava cuidando-o orgulhosamente. Outro garoto era acompanhado pelo seu pai (*figura 51*), e participou



*Figura 51 – Pai e filho.
Foto de Luiz Fernando Zago, 2006.*

em quase todos os ensaios, embora não pudesse sair na bateria, devido ao limite mínimo de idade – quatorze anos - exigido pelo Juizado de Menores. O naipe dos jamelões é o que apresenta maior número de garotos mais jovens.

Demorei um pouco até conseguir identificar a disposição dos instrumentos na bateria. Parecia-me uma organização meio anárquica. O pessoal ia chegando e se colocando por conta própria. Ao mesmo tempo, os mestres ficavam caminhando pelo meio da bateria e mudando de lugar quando necessário, para indicar os lugares adequados para cada instrumento. Inicialmente pude observar que o naipe dos tamborins, ou jamelões, sempre fica na frente e todos juntos. Às vezes tocam de frente para o resto da bateria, outras vezes de costas. No resto da bateria procuram intercalar um surdo e um repinique ou tarol²³.

A bateria tem três treme-terra²⁴ (figura 52) que ficam em cima de rodinhas, que geralmente estão no centro da bateria, assim como o surdo-mór que é sempre o que dá e sustenta a pulsação. Aliás, é uma pulsação muito acelerada, cerca de 165 (pulsações por minuto)²⁵ e o responsável por mantê-la é um rapaz bem



Figura 52 – Treme-terra.
Foto de Mario Maia, 2008.

jovem, com cerca de dezessete ou dezoito anos. Em um ambiente com predominância de negros, me chamava a atenção o fato dele ser branco e a ele ser confiada tão importante função: dar e manter o andamento, o que ele fazia muito bem.

Quando o andamento parecia estar caindo, bastava um olhar do mestre para ele, para que respondesse batendo forte, como se estivesse avisando a todos: “- O andamento está caindo!” Na grande maioria das vezes, quando iniciávamos (ou reiniciávamos) alguma música, sempre começava por ele, de acordo com a indicação do mestre, que sinalizava para acelerar ou retardar o andamento de acordo com a necessidade. Eu gostava de observar

²³ Sobre a organização dos instrumentos nas baterias das escolas de samba ver Araújo (1992) e Prass (2004).

²⁴ O treme-terra é um tambor cilíndrico feito de tonel metálico e, portanto, bastante pesado e grande para ser carregado como os outros instrumentos. Por isso, costumam fazer uma adaptação com rodas de carrinhos de feira ou de bebês para colocá-lo em cima e assim ser mais fácil seu transporte.

²⁵ Tome-se como parâmetro o que Prass (2004 p.74-75) indica: o andamento de 132 e 112, respectivamente aos anos de 1987 e 1998, na bateria da Escola de Samba Bambas da Orgia, em Porto Alegre, enquanto Ikeda (1992) aponta o aumento do andamento do samba (medido entre os anos de 1981 e 1991) de 132-138 para 138-144 no carnaval de São Paulo e de 116-120 para 132-138 no Rio de Janeiro.

também o público em torno. Uma grande variedade de tipos circula pela quadra. Sempre há muitos(as) ‘passistas’. Alguns são realmente passistas da escola, mas outros estão apenas se divertindo, dançando, extravasando. Alguns realizam coreografias que chamam a atenção, tanto pela beleza como pela esquisitice. Todos dão, de uma forma ou de outra, seu show particular. Enquanto o ensaio acontece, na copa o movimento não pára e, o que mais se vê é o ‘batgut’ cor-de-rosa. A todo o momento algum instrumentista sai da bateria e vai beber algo. Em seguida voltam. Se, por um lado, o Sopapo é grande e difícil de carregar, por outro, também pelo tamanho, eu acabava sempre me colocando em uma extremidade, para não ficar batendo com a parte de baixo nas canelas de meus companheiros. Na medida em que os ensaios foram se sucedendo, fui me acostumado mais com o Sopapo e resolvendo o desconforto que ele oferece.

Geralmente eu fazia uma contagem de componentes da bateria. Em um ensaio, olhando em torno, contei mais ou menos 20 componentes. Em menos de cinco minutos, já eram 50 e depois não contei mais. Deve ter chegado a uns 70, 80, no máximo. As entradas e os breques eram repetidos muitas vezes. Começamos trabalhando um breque e, a cada ensaio, foram entrando novos, até chegar a quatro diferentes possibilidades. No lançamento do quarto, depois de ficar experimentando algumas alternativas, separadamente, Douglas, o auxiliar do mestre, propôs um novo padrão. Dirigiu-se ao surdo e mostrou o que queria, com todos em torno dele prestando atenção e tentando repetir. O ensaio foi retomado com o samba enredo, novamente, agora acrescentando este quarto breque no refrão. São sempre variações a partir da intercalação de timbres, ritmos e tempos. Nos timbres a idéia é geralmente de contrastes sonoros, como por exemplo: jamelões – surdos – repiniques – todos. Já em relação ao ritmo, procuram quebrar o ritmo vigente usando o contratempo ou até mesmo alterando, por exemplo, do samba ao funk, retornando ao samba. Com os tempos, resta apenas acelerar ou retardar, de acordo com a vontade do mestre que é o responsável pelos arranjos ou pela

necessidade do ritmo, como é o caso da alternância do samba para o funk, sendo o segundo mais lento do que o primeiro.

Para registrar alguns ensaios, convidei um amigo, Giorgio Ronna, para fazer algumas imagens em vídeo. Disse a ele o que eu pensava a respeito dos registros, explicando a minha intenção e tentando lhe passar a idéia de um olhar diferenciado, amplo, que mostrasse todo o contexto no qual o ensaio acontece. Para evitar problemas na quadra, conversei com um integrante da diretoria, explicando que eu necessitava de algumas imagens e gravações para uma pesquisa de doutorado, e que por isso estava pedindo autorização para realizá-las sem problemas. Às vezes aparecem ‘espiões’ e eles (a diretoria) estão sempre de olho. Com isso, Wellington foi o primeiro da escola para quem falei explicando o porquê da minha presença. Esta questão, de certa forma me incomodava. Achei que eu tinha a obrigação de dizer para algumas pessoas porque fui parar na bateria. Afinal, eu pensava que para fazer meu trabalho eu dependia deles. Sem a colaboração deles, nada seria possível. As imagens dos ensaios serviram para que eu pudesse analisá-los de maneira distinta, afinal, durante o mesmo eu estou dentro da bateria, tocando. Poder assistir posteriormente a gravação permitiu a observação de inúmeras situações que eram literalmente impossíveis de serem vistas por mim, no ato, possibilitando uma análise mais ampla²⁶.

²⁶ Além das imagens produzidas por mim, ou por minha solicitação, trabalhei também com imagens compradas de uma emissora de televisão local, dos desfiles oficiais. Três foram as emissoras de TV locais que transmitiram ao vivo: uma da Universidade Católica, outra pública, da Câmara dos Vereadores de Pelotas, e a terceira, uma emissora privada, TV Cidade. Todas transmitindo em sistema fechado e pago, por cabo. Comprei um DVD com o desfile das escolas por R\$ 45,00 (quarenta e cinco Reais).

Na oficina do Carioca²⁷, fomos fazer um Sopapo para o Cristiano²⁸. Primeiro experimentamos um compensado (*figura 53*) que o Carioca havia ganho em um posto de gasolina e que viera embalando umas bombas novas para o posto.

Estávamos eu, o Carioca, Cristiano e Rogério. Entre

nós, apenas eu e o Rogério já havíamos feito Sopapos. Mas o último que tínhamos feito já tinha cerca de cinco anos. Desenhamos, cortamos, (*figuras 54 e 55*) e fomos para a dobra, para fechar o corpo do instrumento. A espessura de cinco milímetros não se deixou dobrar. Experimentamos então uma chapa de MDF de três milímetros.

Decidimos também adaptar o desenho que tínhamos, pois o modelo feito por mim e pelo Rogério é de um Sopapo de um metro de altura e nosso amigo Cristiano é de estatura média. Quando conversei com Seu Arno, ele me disse que o ideal é com oitenta centímetros. Se o sujeito tiver mais altura e quiser que o instrumento seja maior, não tem problema. Seu Arno contou-me também que



*Figura 53 – O compensado.
Foto de Mario Maia, 2006.*



*Figura 54 – O corte.
Foto de Mario Maia, 2006.*



*Figura 55 – O desenho. Foto de
Mario Maia, 2006.*

²⁷ Carioca é outro amigo e companheiro de trabalho. Arquiteto, ele também faz maquetes, móveis, brinquedos entre outras coisas, com madeira. Seu nome é Cláudio Pinto Nunes e tem cerca de cinquenta anos.

²⁸ Cristiano Moraes Nunes foi meu aluno bolsista na universidade, junto a disciplina que ministrei de construção de instrumentos. Aceitou meu convite para participar da bateria da Telles e para isso, junto com outros amigos, construímos um Sopapo para ele.

conheceu o Cacaio, o Boto e o Buxa, e que lembra deles tocando, que eram ótimos, “*uns baita negão!*” O Buxa era da Academia, e os outros da Telles, sendo que o Boto era ensaiador (o que hoje chamam de mestre de bateria).

Depois de adaptado o desenho, cortamos e fechamos. Deu certo, ou melhor, sobrou um ‘bico’ (*figura 56*). Ficou igual ao desenho feito com a ‘raiz fracionária’ de Mestre Baptista, ou seja, depois de muitas contas e o instrumento fechado, ele fica com um bico que é preciso tirar com um



*Figura 56 – No detalhe, o bico.
Foto de Mario Maia, 2006.*

golpe de vista, ‘no olho’. A nossa dificuldade para chegar ao desenho novo me fez pensar no

Mestre Baptista e no seu Arno. Ambos possuem métodos empíricos para chegar na forma



Figura 57 – Cristiano com seu Sopapo no ensaio, ao lado de um repinique. Foto de Luiz Fernando Zago, 2006.

final. Entre nós quatro, somos três professores universitários (dois arquitetos e um músico), e um estudante universitário de música. Apesar da bagagem acadêmica, especialmente dirigida ao desenho, da parte dos dois arquitetos, conhecedores de troncos de cone, ângulos e etc., só funcionou quando decidimos fazer o desenho ‘no olho’, sem cálculos, inspirado nos colaboradores detentores do conhecimento empírico. Foi a maneira como conseguimos superar as dificuldades, e o Sopapo foi, enfim, construído e

Cristiano, então, engajou-se na bateria. (*figura 57*)

Faltando menos de um mês para o desfile, eu ainda não sabia como seria a fantasia que teria que vestir. Em um ensaio, durante uma parada para descanso, Wellington passou por dentro da bateria perguntando para cada um o número do pé, para a sapatilha da fantasia. Aguçou mais ainda minha curiosidade. Finalmente, no ensaio seguinte, encontrei com Jonner Alves, o carnavalesco da escola. Ele é graduado em Artes na Universidade Federal de Pelotas, e já nos conhecíamos daí. Fui até ele e indaguei como seria nossa fantasia.

É linda, uma calça capri e uma camiseta de alças, tudo dourado. Nada daquelas coisas simplesinhas, tudo branquinho. Nos ombros vai uma coisa assim, [mostra com a mão em torno dos ombros] de oncinha. Termina com um chapéu com uns bicos e pedaços de pele de onça. A fantasia é de 'africano' (figura 58).²⁹



Figura 58 – Em casa, antes do desfile. Foto de Fatima Maia, 2006.

E as sapatilhas eram também douradas. Como comentam Sansone (2003) e Gomes (2005), parte da formação da identidade negra nacional se deu a partir de filmes hollywoodianos mostrando aventuras na África. Diversas representações de africanidade derivam destas imagens de guerreiros africanos, bravos povos selvagens, costumes exóticos, e a própria música feita com base em tambores que se escuta ao longe pelas savanas ou florestas, ajudando de maneira decisiva a criar o clima necessário, potencializando a aventura. Achei que seria mais apropriado pensar academicamente e desta forma, inserido num contexto etnográfico, aceitei que eu não tinha opção, ou seja, se não vestisse a fantasia, estava fora do grupo. Enquanto Jonner falava do chapéu, mil imagens e pensamentos passaram na minha cabeça. Assim, naquele momento decidi que o melhor era me sentir um guerreiro africano!

²⁹ Esta é uma citação não literal, de meu diálogo com Jonner Alves, em oito de fevereiro de 2006.

entreato organológico (III)

O Sopapo que eu estava usando era um dos feitos por mim e por Rogério. Os tambores que nós fizemos, até então, só tinham sido usados em contextos de palco, misturado a outros instrumentos variados e voz, na realização de apresentações com repertório popular. A mistura de timbres em nosso grupo experimental era bem diferente daquela que encontrei na escola de samba. A massa sonora resultante de ambos agrupamentos é, conseqüentemente, mais distinta ainda. Dessa maneira, esta foi a primeira vez que um dos nossos tambores foi ‘entronizado’ no contexto carnavalesco, em uma bateria completa. Neste novo contexto, o Sopapo foi exigido muito mais no que diz respeito à resistência. Um verdadeiro teste de resistência. Devido à intensidade das batidas, percebi que alguns dos pontos de tensão que ficam fixos no corpo do instrumento estavam sendo pressionados para dentro, podendo até mesmo romper o compensado. Além disto, esta situação estava comprometendo também a afinação da pele, que passei a achar sempre frouxa. Bastava começar o ensaio e cerca de dez a quinze minutos depois ela cedia, resultando em uma sonoridade inadequada. Detectado estes problemas, aproveitei o intervalo entre os ensaios para desmontá-lo, fazer os reforços



*Figura 59 – Detalhe dos reforços.
Foto de Mario Maia, 2006.*

necessários e pintar o Sopapo. Sendo as cores da escola o vermelho e o branco, pintei o tambor inteiro de vermelho. Coloquei reforços de madeira compensada em todos eles, por dentro (*figura 59*). O aro inferior (*figura 60*), que estava caído e guardado, também foi recolocado com parafusos. A falta deste aro estava estragando a borda,



*Figura 60 – Detalhe do aro inferior
Foto de Mario Maia, 2006.*

que estava ficando toda ralada de esfregar no chão. Depois de seca a pintura, montei-o novamente. Bastou iniciar a esticar a pele e já foi possível perceber que tinha ficado diferente. Pensei no tempo que perdi, tocando com a pele sempre afrouxando. A nova condição física do tambor permitiu puxar a pele até obter a afinação desejada. A tessitura do instrumento mudou drasticamente, proporcionando a obtenção de uma gama maior de tons graves e agudos. Sua sonoridade mudou consideravelmente. O Sopapo ficou pronto para a ‘reestréia’. Mas esta mudança na qualidade sonora não duraria muito tempo.

E a reestréia do Sopapo, para minha satisfação, não foi em um ensaio, mas sim em um desfile. Algumas entidades carnavalescas da cidade não possuem bateria e para desfilar contratam baterias de outras entidades. Abro aqui um rápido parêntese, para me referir a ‘outros carnavais’ existentes na cidade. Nos últimos anos tem acontecido um incremento na ocorrência de pequenos desfiles em bairros da cidade. Nestes, em geral apenas uma entidade – a do próprio bairro - desfila. São desfiles (des)organizados, sem cordas de isolamento e qualquer outra restrição ou regulamento. A população em geral tem aprovado estas ocorrências, pois, segundo dizem, “é a moda antiga”, totalmente à vontade, geralmente no fim da tarde e início da noite, e tem como público principal os moradores de cada bairro. Diferente do carnaval oficial, ninguém paga nada para assistir e são extremamente familiares. O bairro em que moro, o Laranjal, é um balneário à beira da Lagoa dos Patos, localizado a doze quilômetros do centro da cidade. Uma entidade que estava desativada, neste ano de 2006 foi reativada por um grupo de moradores. Assim, contratada para puxar a Banda da Lagoa, a Telles vem ao meu bairro, onde eu fiz minha estréia desfilando numa bateria de escola de samba, com grande satisfação.

Marcada para as dezessete horas e trinta minutos, a concentração se deu na avenida da praia, na frente de um centro comercial onde se localizam muitos bares e restaurantes, o

‘point’ da praia. Coloquei minha camiseta da escola, peguei o Sopapo e o carro, e fui me juntar aos companheiros da bateria, que chegaram em um ônibus, junto com os instrumentos.

Eu tinha uma certa ansiedade, pois estive também na Banda da Lagoa, desde a primeira participação no carnaval no Laranjal, em um dia chuvoso, de fevereiro de 1992. Naquela época eu levava um instrumento de sopro, feito por mim, com cano de PVC e porongo. Depois a banda tomou outras direções, ganhou a adesão de alguns oportunistas políticos que passaram a controlá-la e o grupo que a criou acabou por se afastar. Durou cerca de cinco ou seis anos e encerrou atividades. Na reativação criaram o slogan ‘10 anos depois, o retorno’. Para mim teve um significado especial ter sido este meu primeiro desfile em uma bateria de escola de samba e tocando Sopapo. E o Sopapo estava melhor do que nunca. Na verdade, pela informalidade do desfile, foi mais um ensaio ‘desfilado’ do que um desfile propriamente dito. Mas para mim, foi um desfile.

Pela primeira vez pude experimentar o que é carregar um Sopapo pela rua, tocando durante cerca de 3 horas. Bem diferente de tocar o mesmo tempo parado na quadra da escola. Pensei que seria mais difícil, mas para minha surpresa, acabou sendo tranquilo. Para carregar o instrumento posiciono a boca dele virada para a esquerda e o corpo do instrumento para a direita. Com minha perna direita ‘empurro’ o Sopapo e, na esquerda, o apoio. É a coxa esquerda que fica cheia de hematomas devido aos parafusos de puxar a pele do tambor. Eles puxam a pele do instrumento e machucam a minha! A mão direita é também a que mais ‘sofre’. O mais correto seria dizer o pulso, ao invés da mão, pois devido à inclinação e a posição em que carrego o instrumento, com frequência o pulso direito bate na borda, ficando inchado e roxo. Tenho sentido isso desde que comecei a tocar e, por isso, procuro cuidar e melhorar minha técnica. Mas sem dúvida, o tamanho e o fato de ficar pendurado por um único ponto fazem o Sopapo balançar de modo que é quase impossível evitar as batidas do pulso na borda, o tempo todo. Para tentar ser ouvido dou tudo de mim e para competir com a massa e

potência sonora do restante da bateria preciso bater com muita força. Por conta desta intensidade e da força exigida, os dedos todos ficam com uma circulação super ativada, com uma sensação de formigamento e dores nas juntas das falanges. Como já escrevi antes, só mesmo a endorfina liberada pelo nosso organismo é capaz de nos levar adiante, abstraindo a dor.

Há tempos, em conversa com Mestre Baptista, ele me falou sobre as diversas funções de cada instrumento, especialmente sobre os surdos de primeira, segunda e terceira, além do Sopapo. Depois de explicar os surdos, me disse que o Sopapo tinha que procurar e preencher os ‘espaços vazios’ deixados pelas diferentes marcações dos surdos. Foi isto que procurei fazer. Às vezes, como já comentei, para descansar, tocava junto com algum dos surdos.

O repertório deste desfile foi composto por sambas conhecidos pela grande maioria das pessoas, sambas que tocam no rádio, na televisão, antigos sambas enredo de escolas do Rio de Janeiro e outras músicas que não são sambas mas estão na moda, os ‘hits’ do momento, que são criativamente transformados em sambas. Aliás, esta é uma prática bastante comum, especialmente entre os blocos burlescos que, por não terem um tema para trabalhar, também não possuem samba enredo. Assim, montam um repertório variado, com as músicas que estão na moda. Talvez para não revelar segredos aos concorrentes, o samba enredo de 2006 não foi executado no desfile da praia. O desfile foi praticamente o dobro da distância que tem a passarela, cerca de um quilômetro, contra os cerca de quatrocentos metros da passarela.

Ao final, por volta de nove horas da noite, um churrasco estava prometido para a bateria. Reunidos em uma praça atrás do centro comercial, esperávamos a chegada do assado. Apareceu então uma enorme caixa de isopor, cheia de churrasco! Isto me fez lembrar as imagens que com frequência são veiculadas na televisão, quando o time do Brasil de Pelotas vai jogar em outra cidade. Convocada, a torcida aluga vários ônibus para acompanhar o time.

A Garra Xavante é presença obrigatória, assim como muita cerveja e outras bebidas. Para acompanhar, churrasco feito na calçada em tonéis e guardado em caixa de isopor, para posterior distribuição aos torcedores. Quando vi a chegada do churrasco nas caixas de isopor, não pude deixar de pensar no Xavante, em mais uma afinidade entre o time e a escola.

Outra peculiaridade a ser destacada neste desfile diz respeito ao comportamento dos integrantes da bateria e da diretoria. No princípio, iam todos compenetrados, enquanto o pessoal da diretoria acompanhava no apoio, dando água para os instrumentistas. A temperatura estava por volta de trinta graus centígrados e o sol ainda estava alto. Para que ninguém parasse de tocar, eles iam nos dando água na boca, segurando garrafinhas de plástico. Quando fizemos a volta, no meio do desfile, surgiu uma garrafa de uísque. Copos de plástico começaram a circular de mão em mão, com o uísque sem gelo. Da ponta de uma fila, saía um copo que ia passando até a outra extremidade. Eu não gosto de uísque, mas como não queria recusar a oferta de meus companheiros, colocava o copo na boca como se estivesse bebendo e em seguida passava adiante. Minha mulher e filha estavam acompanhando o desfile e, de vez em quando, me alcançavam um gole de cerveja. Em questão de cinco minutos a garrafa estava vazia e os componentes da diretoria iam comprando, de vendedores ambulantes, batidas com cachaça, que seguiram passando até o fim do desfile. A sobriedade e cooperação 'comovente' do princípio do desfile, quando a sede era aplacada por água dada na boca, foram substituídas por uísque e cachaça em copos que circulavam. Alguns ficaram visivelmente alterados, porém tudo em um clima de muita festa, paz e confraternização. As pessoas que acompanhavam o desfile olhando e, principalmente, os integrantes da Banda da Lagoa, foram envolvidas pela batucada poderosa da bateria e, no entusiasmo, também beberam bastante. Talvez esta alteração coletiva faça com que poucos percebam alguns pequenos deslizes da bateria, provocados pela displicência do momento. Já ouvi alguns comentários de integrantes mais antigos da escola, de que no dia do desfile oficial o mais

difícil para aqueles que entram mais tarde na passarela é segurar o pessoal sem que se embebedem completamente. Já houve caso de presidente de escola estar tão bêbado na hora da entrada da escola, que não teve condições de assinar a ata oficial que autoriza a entrada da escola na passarela e, assim, a escola não poder desfilar, frustrando seus integrantes.

Após o churrasco, um ônibus esperava para levar a bateria de volta à cidade. Uma rodada dupla ocorreu naquele dia, pois as vinte e três horas havia ensaio na quadra.

O ensaio daquela noite foi especial, pois tivemos a visita da bateria da Escola de Samba Mirim Mocidade do Obelisco e depois da Bateria Show Irapuru, do filho do Mestre Baptista, Zé Baptista. Talvez pelo entusiasmo do desfile da tarde, o ensaio estava bastante empolgado. Me posicionei como sempre, na lateral esquerda. Aos poucos, os integrantes da Mocidade foram formando ao nosso lado, um pouco atrás. Em um determinado momento, enquanto tocávamos, Zé Armando chamou a outra bateria, que se posicionou bem ao nosso lado, fazendo com que parecesse uma única bateria. Eles entraram tocando junto conosco e foi maravilhoso. Quase de repente, a massa sonora dobrou. A posição em que eu estava, na lateral, se converteu em meio, exatamente o meio entre as duas baterias. Um lugar privilegiado, onde eu podia ouvir como ninguém. Ou como poucos. Para mim, só eu e outros poucos que estavam ao meu redor podíamos ouvir do jeito como estávamos ouvindo. Era como estar em um ‘home theater’ em que, ao invés de caixas de som posicionadas estrategicamente, tínhamos ao nosso redor cerca de cem instrumentistas ‘ao vivo’, tocando em perfeita harmonia. Nem uma nem outra bateria queria soar abaixo ou com menos qualidade do que a outra. Todos estavam dando tudo de si. Eu toquei com grande dedicação, prazer e satisfação por ter aquela oportunidade. Sob o comando do Zé Armando, as baterias foram executando sambas conhecidos, com a colaboração dos dois mestres auxiliares dele e dos dois mestres da Mocidade. Em dado momento, gentilmente o mestre Zé Armando ofereceu o comando geral ao mestre visitante, que assumiu eficientemente, porém sem deixar de

transparecer um certo nervosismo pela responsabilidade que caíra em suas mãos. Em Pelotas, as escolas de samba mirins costumam ser o estágio anterior dos mestres de bateria. Os dois auxiliares de Zé Armando eram mestres de escolas mirins antes de se tornarem auxiliares dele, numa escola do grupo especial. Depois de um tempo de condução, um simples olhar devolveu a direção geral a Zé Armando, que fez um corte para que oferecêssemos nosso lugar para a bateria visitante realizar seu show.

Nos retiramos, aproveitando para descansar um pouco e hidratar o corpo, enquanto a Mocidade tocava. As baterias das escolas mirins são obrigadas por regulamento a terem uma maioria de integrantes com limite de idade de dezoito anos. Acima desta idade, são poucos. Talvez por causa disto, a diferença de sonoridade entre a bateria deles e a nossa. Mas ao mesmo tempo, é muito empolgante ver uma bateria formada só por guris, todos freqüentando a escola na qual se aprende a tocar o samba. É uma garantia para o futuro.

Depois da apresentação da Mocidade, tivemos a Bateria Show Irapuru. A performance da Irapuru é completamente diferente da performance das baterias das escolas. São apenas vinte componentes, devidamente uniformizados com calças pretas e camisetas impressas com o nome da bateria, distribuídos em aproximadamente seis tamborins, seis repiniques, seis surdos, um tarol e uma caixa. Fazem uma apresentação poderosa em sonoridade, bem como na performance teatral de cada componente, e principalmente do seu diretor. Zé Baptista atua como um maestro, com gestos peculiares, utilizando uma baqueta presa por um cordão ao pulso, que gira em malabarismos, indicando os diferentes toques. Já era alta madrugada quando o show acabou.

Apesar da rivalidade existente entre diversas entidades, há também uma cooperação entre outras. Especialmente entre entidades de categorias diferentes, que costumam fazer visitas de cortesia umas a outras, durante o ciclo de ensaios. Este ensaio em que recebemos as visitas foi, para mim, marcante.

Na última semana de ensaios, a chuva suspendeu os de segunda e quarta-feira. Eu tinha a sensação de que ainda faltava muita coisa para acertar e por isso, estava preocupado. Na sexta-feira o tempo também não estava bom, mas no início da noite a chuva parou e o ensaio aconteceu. Por volta de onze horas da noite, sem perda de tempo, o ensaio começou e todos queriam garantir presença no desfile oficial. Naquele último ensaio estava prometida uma filtragem, que eliminaria aqueles que não estivessem prontos, de acordo com o mestre e seus ajudantes. Somente na segunda-feira é que revelariam os excluídos. Por causa do tempo instável e ameaça de mais chuva, tudo aconteceu rapidamente, com recados do mestre: “segunda-feira, dia do desfile, todos devem buscar a fantasia a partir de 17 h na quadra da escola; a partir de 14 h, também na segunda, ‘peneirão dos jamelão’ – tem trinta e poucos e só vão ficar 24”. Tocamos exclusivamente o samba enredo deste ano, fazendo os quatro tipos de paradinha, os prelúdios e os fechamentos. Foi um ensaio intenso e objetivo. Por diversas ocasiões a chuva mandou uns pingos, ameaçando cair. Aos poucos os pingos foram se intensificando e o ensaio se encaminhando para o fim. Ao final estávamos executando os prelúdios, ou ‘gritos de guerra’, com o mestre escolhendo variados instrumentistas para darem os sinais que eram então repetidos. O processo é simples: um músico lança um padrão rítmico e os outros repetem, às vezes com alternância de naipes, conforme o modelo, até o ‘*tutti*’, quando toda a bateria entra com força. Geralmente quem faz o modelo a ser repetido são os tamborins ou repiniques (no caso dos agudos) ou os surdos (quando se trata dos graves). O mestre estava apressado por causa da ameaça da chuva e fazia uma espécie de bate-bola, indicando com uma baqueta, que ele costuma usar como batuta, quem deveria fazer o modelo, passando de um para outro rapidamente. Para minha surpresa, para realizar o último modelo, no último ensaio, quando os pingos já estavam se transformando em chuva, eu fui o indicado. Ao sinal do mestre, bati com as mãos o modelo e todos repetiram. Todos também ficaram surpresos, pois foi a primeira vez que um Sopapo executava o modelo para os outros

repetirem. Fui saudado por gritos e imediatamente todos tiveram que correr para guardar os instrumentos, por causa da chuva.

Foi o nosso último ensaio, e nosso próximo encontro já seria pra valer, na passarela, segunda-feira vinte e sete de fevereiro, à uma hora e trinta minutos da manhã, na concentração para o desfile. Mas tinha ainda, antes do desfile, a retirada da fantasia e o peneirão dos jamelões.

Conforme combinado, às cinco e meia da tarde eu estava na escola para pegar a fantasia. Estava um belo dia de sol e os instrumentos estavam todos na rua, em banho de sol (*figura 61*). Falei com Zé Armando, que me disse que ia atrasar um pouco a chegada das roupas. Sobre os que seriam excluídos, disse-me



*Figura 61 – Banho de sol dos tambores.
Foto de Mario Maia, 2006.*

que eu não me preocupasse, pois “tu já tá dentro”. Me preocupava o fato de que, pelas minhas contas, não teríamos os cento e cinquenta componentes planejados. Em todos os ensaios eu fazia uma contagem aproximada dos componentes que, em média, ficavam em torno de sessenta, setenta. O máximo que contei em um ensaio foi cem. Observando os cortes que o mestre foi fazendo, pensei que ficaríamos reduzidos e não chegaríamos aos cento e cinquenta. Mas o mestre me afirmou que teria. Só na hora do desfile esta situação seria esclarecida para mim.

Algumas hierarquias ficaram evidentes neste momento. A ala das cuícas, por exemplo, é composta por cerca de quinze integrantes. Participaram em apenas um ensaio e alegaram que não há necessidade de estarem em todos os ensaios, pois quase não são ouvidos, por causa da intensidade dos surdos e repiniques. Além disso, a maioria dos seus integrantes são pessoas com mais de sessenta anos e que pela idade, são poupados dos ensaios longos,

cansativos e em horários inadequados para eles. Possuem a concordância e consentimento da diretoria para não irem aos ensaios. Na hora da distribuição das fantasias, são tratados separadamente. Além da ala das cuícas, outros integrantes da bateria que já estão na escola a vários anos também recebem tratamento diferenciado. Mesmo não tendo participado de todos os ensaios, são aceitos. No restante dos componentes da bateria, que corresponde à maioria, observa-se uma faixa etária bastante jovem, entre quinze e vinte e cinco anos. Para os mais velhos, representam uma garotada que não conhece a história da escola e muito menos da tradição do carnaval da cidade. Buscam apenas se divertir e obter algum status, principalmente entre as meninas. “As gurias gostam dos caras que tocam na bateria”, dizem eles. Esta situação os faz sentirem-se como artistas que são assediados pelas fãs. Mas para os mais velhos, carecem de informação musical e o que importa para eles é tocar com muita força e velocidade, alterando tremendamente a sonoridade final da bateria, que resulta desequilibrada nos timbres que a compõem. Por conta disto, também o samba tem sofrido uma aceleração acentuada nos últimos anos, perdendo aquele andamento mais tradicional ‘suingado’ e conseqüentemente, a identidade. Sobre este assunto voltarei a me debruçar na continuação da pesquisa.

Já passava das vinte horas quando o presidente chamou a todos para receberem as fantasias. Uma euforia tomou conta da maioria. O pessoal se aglomerou na base de uma fina e precária escada sem corrimão, que leva à sala onde estavam as fantasias. No alto da escada, coordenando, o presidente Nezinho e Zé Armando. Primeiro foram chamados os jamelões. Entre eles, um garoto de doze anos foi impedido de pegar a fantasia por estar abaixo da idade mínima permitida pela lei, que é quatorze anos. Diversos protestos e xingamentos ocorreram em defesa do garoto, porém sem efeito. Zé Armando disse que já havia avisado ao pai do menino, que mesmo assim continuou indo a todos os ensaios. Depois dos jamelões, aos poucos iam chamando de cinco em cinco, para entrar e retirar a fantasia, conforme se

empurravam em baixo da escada em busca da vez. Observei que pelo lado, jogaram um saco, para nele serem colocadas as fantasias das cuícas. Eu não quis entrar no empurra-empurra e fiquei pela volta, esperando minha vez. Quando veio o saco das cuícas, o presidente me viu e me mandou subir na frente de todos: “dá licença pro professor”, disse ele abrindo caminho para que eu pudesse subir. Percebi que eu também estava nesta hierarquia, gozando de alguns privilégios. Na sala, em uma mesa, as calças e camisetas amarelo ouro, para que escolhêssemos entre três tamanhos: pequeno, médio ou grande. Escolhi tamanho médio. É uma calça comprida lisa e uma camiseta sem mangas, também lisa. Em outra mesa, um adereço para os ombros, feito com um tecido com padrão que imita uma onça e um chapéu com bicos, também com aplicações do mesmo tecido de ‘oncinha’, conforme Jonner havia me falado. No outro lado, no chão, as sapatilhas feitas do mesmo tecido, com uma sola fina de borracha. Peguei minha fantasia e descí. Na descida o presidente me perguntou onde estava o meu aluno que tocava Sopapo comigo. “Manda ele passar aqui pelo lado que já dou a fantasia pra ele”. Avisei ao Cristiano, que também acabou recebendo tratamento diferenciado. A esta altura do relógio, só restava o tempo de ir em casa, tomar um banho, me alimentar, colocar a fantasia e voltar para a passarela.

entreato organológico (IV)

No dia seguinte ao último ensaio, percebi um pequeno rasgo na pele do meu Sopapo. Apesar de pequeno, estava se abrindo e poderia me comprometer no desfile. Precisava de uma nova pele. Todas as lojas estavam fechadas, mas consegui uma pele de cabrito com seu Arno.

A pele que eu tinha no Sopapo e rasgou era de cavalo, comprada do Mestre Baptista. Estava apresentada a oportunidade para que eu tirasse a dúvida. Troquei a pele no sábado, em casa, e

fiquei acompanhando a secagem e afinando. Para colocar, a pele tem que ficar de molho em água por aproximadamente meia hora, até ficar maleável. Depois de empaxar não se deve tensionar o couro tudo o que ele permite. Apenas uma tensão média, suficiente para que ele fique esticado, mas com uma reserva que será usada depois de seca a pele. Para secar completamente, levou um dia. Assim, no dia seguinte continuei trabalhando com a pele, agora dando a tensão final, buscando afinar cada ponto onde a pele é puxada, igual ao outro. A técnica de afinação é a mesma usada em instrumentos de percussão, batendo perto da borda e na frente de cada parafuso puxador. Vai se experimentando em toda a volta da pele, buscando dar a mesma tensão em todos os pontos. Com uma chave de boca torce-se a porca que vai puxando o parafuso para baixo, tensionando a pele. Depois da operação de troca de pele, finalmente pude experimentar em casa a nova sonoridade do Sopapo. Realmente, logo notei a diferença na maior facilidade para os sons agudos. Entretanto, foi difícil calibrar o instrumento para obter o mesmo grave, ou melhor, impossível. Durante os ensaios, um pequeno ponto de ferrugem que notei desde o princípio, foi aos poucos aumentando. Com a colocação dos reforços internos para os parafusos de tensão, achei que a sonoridade havia melhorado bastante, e não estava enganado. Entretanto, em pouco tempo aquele ponto que estava se abrindo se ampliou, não permitindo chegar à afinação adequada, o que fez com que o Sopapo soasse apenas sons graves, praticamente sem recursos médios e muito menos agudos. Somente com esta nova pele é que recuperei os médios e agudos. Mas não o mesmo grave. Passei a me escutar muito mais facilmente, assim como aumentou o raio de audição entre meus companheiros mais próximos na bateria. Com a pele nova a tessitura mudou e se estabilizou. Com essas mudanças, fui para o desfile conferir.

Finalmente é chegada a hora do desfile. Saí de casa já vestido, faltando apenas os adornos dos ombros e o chapéu. Ao chegar na passarela fui direto para a área da

concentração. Tirei algumas fotos antes de nos dirigirmos para o espaço reservado para a bateria, já dentro das telas que isolam do público, ao lado do portão de entrada na passarela. Toda a escola vai se armando e nós da bateria também.

O sambódromo de Pelotas não tem recuo para bateria, no meio da passarela, como é no Rio de Janeiro, São Paulo e outros lugares. O recuo fica antes do portão de entrada. Depois de passar cerca de metade da escola, a bateria entra na passarela e vai até o fim. Ao lado do portão de saída da passarela, um espaço igual ao da entrada. A bateria pára neste recuo, já fora da passarela, e fica tocando até toda a escola passar.

É visível a euforia dos componentes da escola. O trabalho de todo o ano é concluído ali, na passarela. Para aumentar um pouco mais a adrenalina e ir colocando toda a escola em um determinado nível de excitação, executamos os gritos de guerra. Não só os componentes da escola são atingidos, mas a arquibancada também responde, formando uma espécie de círculo energético no qual um alimenta o outro: a bateria é o motor, oferece a sonoridade dos tambores junto com a harmonia que, canta refrões de exaltação à escola – “tu és paixão, amor, pura sedução, a Telles mora, no meu coração!” Todos os componentes cantam juntos, seguindo um rufar estrondoso dos tambores; a platéia nas arquibancadas só pode nos ver ao longe e grita calorosamente. O grito da arquibancada traz mais emoção e entusiasmo para todos nós, nos alimentando, fechando o círculo. Novo grito de guerra – “quando a minha escola, pisar lá na avenida, por favor responda, com todo o coração, eu sou mais feliz, vermelho e branco, estou aqui!” E o processo reinicia, incendiando a todos. O locutor anuncia o início do desfile e é seguido por uma ovação da arquibancada e uma salva de fogos ensurdecedora. Gerson, nosso puxador do samba, faz o chamado à escola, todos dão as mãos e rezam um Pai Nosso, num andamento igual ao do samba, aceleradíssimo. É hora de entrar na

passarela (*figura 62 e 63*). Iniciamos a tocar o samba enredo, o cronômetro é disparado e o portão aberto. Agora é pra valer³⁰.



Figura 62 – Com o Mestre Zé Armando e Cristiano. Foto de Fátima Maia, 2006.



Figura 63 – Desfilando. Foto de Moisés Vasconcellos, 2006.

Meu coração, não poderia ser diferente, dispara, e toco com uma sensação que nunca experimentei antes. É a minha estréia na passarela. Há muitos anos venho assistir ao carnaval e me emociono. Mas sempre na platéia. Em todas as vezes que fiquei assistindo, ficava pensando o quanto devia ser emocionante estar na bateria. Apesar da beleza da escola, com a variedade de fantasias das diversas alas, nunca me imaginei em nenhuma delas. Só uma parte da escola me seduz, mexe com minhas emoções: a bateria. Assim, pela primeira vez pude experimentar concretamente essa sensação abstrata e indescritível, antes apenas imaginada. Qualquer esforço e tentativa de entextualizar esta sensação é insuficiente. Para saber como é, somente vivendo a experiência. As alas vão entrando na passarela, até que chega a nossa vez. O mestre dá o sinal e iniciamos a manobra para sairmos do recuo e nos alinharmos à passarela (*figura 64*). Como sempre fiz nos ensaios, me posiciono na extremidade esquerda e nas filas

³⁰ Na faixa X no DVD, este momento está registrado em áudio.

do fundo. Presto bem atenção no momento de pisar na passarela, é o meu *debut*. A maioria da bateria canta o samba e meu olhar fica dividido entre observar a platéia ou o mestre e seus ajudantes. Lá estamos, em cento e cinquenta, tudo conforme planejado. O desfile inteiro acontece preciso, a cada ‘paradinha’ a arquibancada



Figura 64 – A bateria entrando na passarela. No detalhe, de braços abertos, o Mestre Zé Armando. Foto de Fatima Maia, 2006.

aplaude e essa interação com o público garante a manutenção do nível de entusiasmo. Na segunda ‘paradinha’, no refrão, a bateria pára de tocar e todos se agacham como que agradecendo para a arquibancada. Apenas a voz e a harmonia seguem e, quando levantamos e finalizamos o breque, a platéia aplaude e grita delirantemente. Entre o meio e o fim



Figura 65 –Foto de Fatima Maia, 2006.

da passarela enxergo minha esposa e filha. Trocamos olhares e beijos à distância e a emoção me enche os olhos com lágrimas de felicidade, ‘sou um só coração’ como diria Maiakowski (*figura 65*). Na foto, Fatima capturou a minha alegria e felicidade. Na platéia pode-se notar nitidamente uma divisão.

Neste ano a disputa está polarizada entre a General Telles e a Estação Primeira do Areal. Misturadas na arquibancada, as torcidas de uma e de outra se divertem harmoniosamente. Enquanto desfilávamos, eu podia ver que enquanto alguns aplaudiam fervorosamente, outros ficavam quietos observando, mudos. Quando a outra escola passou, o quadro se inverteu.

Conseguimos atravessar a passarela, sem atravessar na passarela. O samba foi executado sem problemas e o andamento mantido até o fim sem cair, sem atravessar.

O tempo de desfile para cada escola é de uma hora meia e, ao fim dele, novos agradecimentos do presidente, do puxador da escola e, pra encerrar, rufar dos tambores. Abraços emocionados entre todos da escola, entre a bateria, etc. Fui até ao mestre e seus ajudantes e os cumprimentei agradecendo pela oportunidade que me proporcionaram e pela confiança em mim depositada. Zé Armando me abraçou e também me agradeceu por ter feito minha parte e disse que agora eu já era da bateria, pra sempre.

A escola dispersou e a maioria foi para as arquibancadas, assistir a passagem da concorrente, Estação Primeira do Areal.

A excitação do desfile não me permitiu avaliar adequadamente a diferença da sonoridade entre as peles de cavalo e de cabrito. Foi preciso um relativo distanciamento, aliado a outras experiências em diferentes contextos, para que eu pudesse então entender esta diferença. A pele de cabrito, se oferece mais sons médios e agudos, acaba com os sons graves e conseqüentemente com a principal característica do Sopapo – os graves. Levei algum tempo para compreender aquilo que desde o começo da pesquisa eu procurava entender, ou seja, a identidade sonora do instrumento está na sutileza de seu som quando tocado em intensidade média e no trovoar poderoso quando tocado fortemente. Para se obter esse som característico, só a pele de cavalo.

Diferente dos outros anos, quando assisti e gravei todas as escolas, observando detalhes nas baterias, este ano não pude fazer o mesmo. Os desentendimentos entre a prefeitura e a Liga das Escolas de Samba local fez com que das oito escolas de Pelotas, apenas três tenham desfilado. A primeira foi a Academia do Samba, a segunda, a General Telles e a terceira, a Estação Primeira do Areal. Quando a Academia passou, eu tinha que estar na concentração e não pude vê-la. Mas a Estação eu vi. Não entrarei em detalhes na análise, até mesmo pelo meu comprometimento. É claro que a Telles estava muito melhor! Mas sobre a bateria, uma coisa chamou atenção de parte do público: um som de teclado com

timbre de cordas, tipo violinos, acompanhava todo o samba, sendo que em determinados momentos ele entrava com mais intensidade, deixando a bateria em segundo plano. Para alguns foi uma inovação, sensacional. Mas para muitos outros, foi no mínimo estranho. Alguns comentários chegaram à indignação, considerando até mesmo ofensivo ao resto da bateria. Um detalhe agregou mais polêmica: não havia um teclado na escola, o som vinha de um play back acionado na mesa de som. Pensei que as inovações estão sempre sujeitas a recepções distintas e até mesmo extremas. Confesso que mesmo admitindo a experiência, a aceitação do play back foi mais complicada. Mas quando as notas foram dadas, no dia da apuração, os jurados de bateria deram dez para todas as escolas, o que me levou a crer que a novidade foi bem recebida pelos jurados. Fiquei pensando quais seriam os critérios e justificativas usadas pelo júri. O regulamento do concurso diz que as notas dos jurados devem ser acompanhadas de justificativas. Entretanto, o acesso a elas é restrito.

A apuração aconteceu na sexta-feira, dia três de março. Como são muitas categorias, e o resultado das escolas do grupo especial é o último da lista, já eram quase duas horas da manhã do dia seguinte quando ouvi pelo rádio a classificação: a Telles foi a grande campeã de 2006! Nossa concorrente ficou três décimos de ponto atrás. O presidente Nezinho pegou o microfone e agradeceu dizendo que “era a vitória do povo pobre, que deixa de comer para poder vestir a fantasia, diferente da Estação, que é só abrir as catracas dos ônibus e o dinheiro corre”, fazendo alusão ao presidente da escola concorrente, que é proprietário de uma das empresas de ônibus que realiza o transporte urbano na cidade. Nezinho não falou que a nossa escola tem como padrinho um grande empresário local que, além de naquele ano ter sido deputado federal, é considerado o maior plantador individual de arroz do mundo.

A festa foi até o amanhecer, na quadra da escola, com muita cerveja, batgut, cachaça e música mecânica.

Para fechar completamente a minha imersão carnavalesca, no sábado, dia quatro, voltamos à passarela para o desfile das campeãs. Todo o ritual novamente, só que agora sem preocupações, afinal, éramos os campeões do carnaval 2006. O clima do desfile foi de descontração total e gritos de “é campeão”! No meio do desfile, uma interrupção para entrega do troféu, pelo prefeito ao presidente da escola. Novo discurso com o mesmo teor do anterior. Viva o povo pobre! O desfile reinicia e o troféu passa de mão em mão, por toda a escola. Na bateria, todos nós seguramos o troféu e o beijamos. A felicidade é total. Como diz no refrão do samba, a várzea cantou com emoção.

Ao todo foram vinte e três ensaios. Outros quatro deixaram de acontecer devido à chuva. Contabilizando horas, foram aproximadamente setenta horas tocando Sopapo, fora os dois desfiles. Assim fechou-se uma parte do ciclo do carnaval com o ‘*gran finale*’: o desfile oficial. Pensar o ciclo do carnaval por inteiro pode ser mais complexo do que se espera. É como se fossem diversos pequenos ciclos, que se fecham em tempos diferentes, e todos juntos convergem para o fechamento de um ciclo maior que envolve todos os menores. Pode-se imaginar que há um ponto de partida que aciona o grande ciclo e os menores, ao mesmo tempo. Durante o ano, cada pequeno ciclo vai trabalhando separadamente, até que todos se fecham em tempos diferentes, mas quase ao mesmo tempo. O cadeado que fecha o ciclo maior é o desfile.

No diagrama a seguir (*figura 66*), os pequenos círculos representam atividades que são desenvolvidas separadamente, porém simultaneamente. O círculo número 1 pode ser entendido como o burocrático e administrativo, aquele que se ocupa com as providências necessárias para que a escola possa concretizar o seu desfile. São providências que vão das organizacionais às financeiras. O círculo número 2 seria aquele encarregado de confeccionar os carros alegóricos e os adereços. O número 3, o encarregado do figurino, e o número 4, o da bateria. O último seria o de atividades diversificadas, de última hora, da realização de festas

para obtenção de recursos financeiros e outras providências que vão se fazendo necessárias durante o decorrer do tempo. A linha preta tem na letra 'A' o ponto de partida que conduz aos pequenos ciclos que, ao concluírem-se, convergem pela linha vermelha até o ponto culminante – o desfile, na letra 'B'.

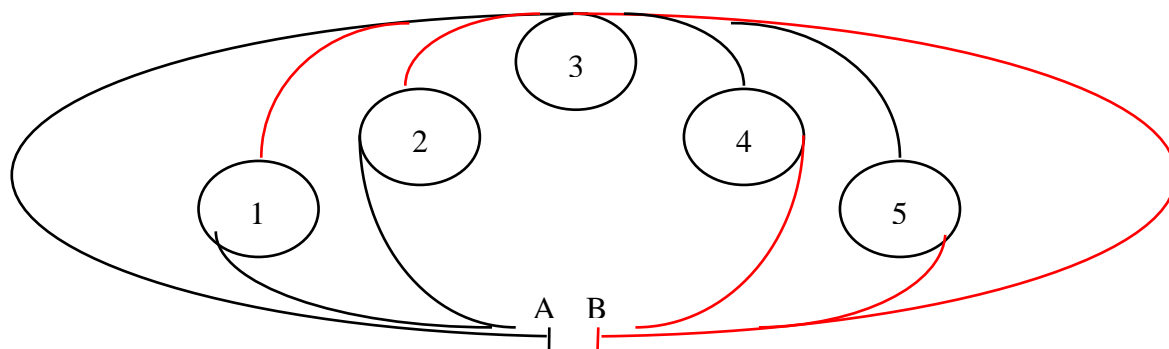


Figura 66 – Diagrama dos ciclos do carnaval.

Com o propósito de oferecer uma noção do espaço geográfico e social no qual a pesquisa se desenvolveu, os mapas da página 206 (*figura 67*) apresentam a planta de Pelotas, com o centro da cidade e alguns dos bairros mais próximos. Saliento que não é uma planta que cubra a totalidade do município, mas apenas parte dele.

À procura por uma das indagações da hipótese, as referências a componentes identitários gerais de pertença africana são frequentes. Entretanto, poucos reconhecem no Sopapo um elemento simbólico relacionado aos antecedentes cativos no extremo sul do Brasil e, por conseqüência, à África. Em um universo mais restrito, como o das baterias e, especificamente, entre os tocadores de Sopapo, acontece o contrário, ou seja, há praticamente uma unanimidade em relação ao entendimento e filiação a um antecessor escravo, africano. Também as pessoas ligadas às diretorias das escolas, auxiliares e mestres de bateria compartilham este pensamento. O conhecimento da história e da tradição carnavalesca da cidade confere a estes agentes uma posição diferenciada entre a comunidade negra local. São os detentores da cultura desta comunidade, e ao assumirem cargos diretivos nas escolas e

outras sociedades, estão também assumindo a responsabilidade pela condução deste conhecimento às novas gerações. Da mesma maneira que os tocadores também carregam uma posição relevante dentro do processo educativo das técnicas de execução do Sopapo na bateria. Mesmo que este cumpra sua função sem consciência de está-la cumprindo amplamente. Quando eu comentava com Jorge sobre como era importante para mim, tocar olhando para ele para aprender coisas, ele sorria e balançava a cabeça um tanto surpreso. Quando me refiro à comunidade negra, ou aos ocupantes de cargos diretivos, é preciso considerar que falo a partir de uma experiência junto a uma parte destas pessoas, portanto o que digo deve assim ser entendido, como relativo a uma parte. Não ao todo. Particularmente, fui contaminado pela energia de dentro da bateria. A lembrança desta experiência não se apagará. Tão pouco a dos amigos que fiz na escola.

Uma vez que o ciclo (conforme indicado anteriormente) ao qual estive relacionado diretamente com o carnaval tem uma duração de pouco mais de dois meses, durante o resto do ano me dediquei a abordar o Sopapo no contexto dos palcos, da “migração” e apropriação pela música popular no Rio Grande do Sul. No capítulo seguinte veremos como se deu o processo de reapropriação e ressemantização do instrumento, juntamente com os simbolismos e sentimentos de pertença étnica por ele invocado nos novos contextos. Para esta abordagem, primeiramente apresento o caso do Serrote Preto, grupo ligado à cena porto-alegrense de música popular e por fim, o caso do Odara, grupo de dança afro originado durante o projeto CABOBU, em Pelotas.



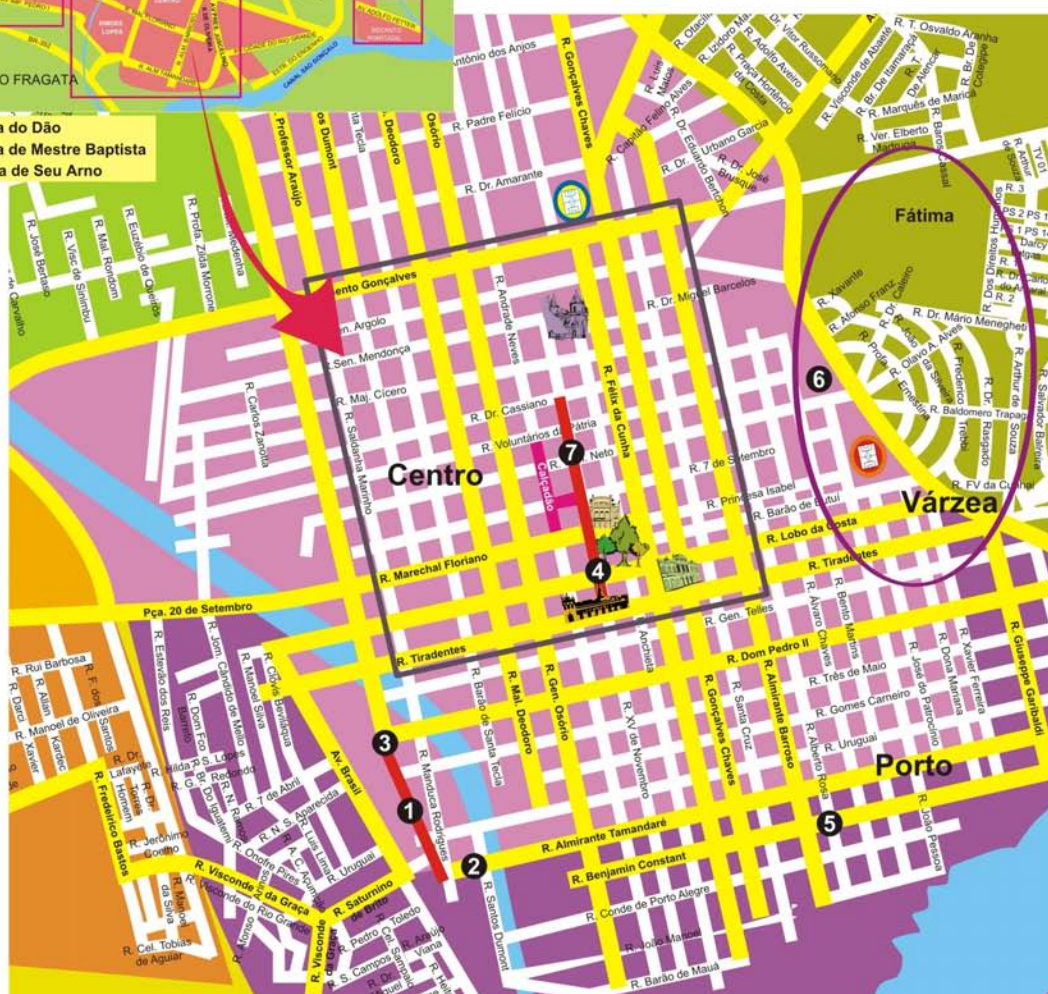
- 1 - Casa e oficina do Dão
- 2 - Casa e oficina de Mestre Baptista
- 3 - Casa e Oficina de Seu Arno

Figura 67

O mapa ao lado é um esquema geral da cidade (não total) e indica os bairros e as casas/oficinas dos três construtores de Sopapo com quem tenho trabalhado.

O mapa abaixo é uma ampliação do quadrado indicado no mapa ao lado e corresponde ao centro da cidade com a zona periférica em torno. Os destaques correspondem a lugares falados no texto, junto com outras referências, como a prefeitura e o campus da UFPel.

Desenho de Carolina M. Marchese, 2008.



 Catedral São Francisco de Paula	 Theatro Guarany	 Praça Coronel Pedro Osório	 Theatro Sete de Abril	 Mercado Público	 Estádio do G.E. Brasil
1 - Passarela oficial do carnaval	2 - Área da concentração	3 - Área da dispersão	4 - Prefeitura municipal	5 - UFPel - Campus das Ciências Humanas	6 - Quadra de Ensaio da E.S. Gen. Telles
				7 - Rua XV de Novembro (antiga passarela)	

No capítulo anterior o Sopapo foi abordado no contexto carnavalesco, o qual estou considerando o segundo momento de uma trajetória que tem como ponto de partida a reconstrução da cultura material – o tambor, no período histórico das charqueadas, em Pelotas e Rio Grande, no século XIX. A dinâmica do processo de passagem deste primeiro momento para o segundo, ou seja, das senzalas para a avenida, o carnaval e as escolas de samba se deu num curso mais indefinido, borrado. Já na passagem do segundo para o terceiro momento, do contexto carnavalesco para o da música popular e dança afro, ou ainda, da avenida para os palcos, o processo é bastante definido e claro, marcado temporal e semanticamente. A reapropriação e ressemantização operada pelos agentes desta migração tem um princípio individualizado, quando Giba-Giba se apropria do Sopapo no contexto carnavalesco e o elege para conferir a característica que vai identificá-lo como percussionista no contexto da música popular, nos anos de 1960. Deste período até o fim dos 90, ele foi, provavelmente, o único músico a utilizar o instrumento fora do contexto do carnaval, antecipando a forma encontrada para que o Sopapo voltasse à cena musical, num novo contexto. Novos agentes iriam operar com Giba-Giba, a partir do CABOBU, em uma ação agora não mais individualizada, mas socializada e trabalhada coletivamente, orientada por um objetivo a ser atingido. E para atingir esse objetivo, foi acionado Mestre Baptista, sua esposa D. Maria e seu filho José, para iniciar o trabalho de oficina para a construção de Sopapos, em março de 1999. Foram produzidos quarenta instrumentos que tinham como primeira função a composição de uma bateria para um desfile pelas principais ruas da cidade de Pelotas, no dia da abertura do evento

(cap. 4). Acompanhando a bateria, um grupo de bailarinas e bailarinos, negros e brancos, executando a coreografia do cabobu, criada para o desfile.

Após o desfile, parte dos instrumentos foi doada. Primeiramente, as principais entidades carnavalescas da cidade receberam cada uma, um Sopapo. A intenção era de que fossem para as respectivas baterias e servissem de estímulo para que mais Sopapos fossem integrados a essas entidades. Outra parte foi doada para os diversos artistas e grupos participantes do evento. Assim, músicos como os percussionistas Djalma Corrêa e Naná Vasconcelos, e o saxofonista Paulo Moura, entre os nomes nacionais, e grupos ligados à cena da música popular no Rio Grande do Sul também receberam seus exemplares. O que teria acontecido com estes instrumentos? Teriam esses grupos e artistas incorporado o tambor aos seus instrumentais? E como estaria soando? Estas e mais uma série de outras indagações me levaram a procurar pelo destino de alguns destes Sopapos.

No primeiro ano da pesquisa procurei identificar grupos gaúchos que tivessem participado do CABOBU, ganho o Sopapo e incorporado aos seus respectivos instrumentais. Assim cheguei ao Bataclã F. C., Serrote Preto e Tribuwudu, em Porto Alegre, entre os grupos musicais e, entre os de dança afro, Odara, em Pelotas, e Odomodê, em Porto Alegre. Neste primeiro momento da pesquisa, após visitas, conversas, acompanhamento e troca de informações, decidi centrar minha atenção nos grupos Serrote Preto e Odara¹. A escolha destes grupos deu-se muito mais por uma questão de tempo para a realização da pesquisa do que por relevância, uma vez que todos eles demonstraram apropriação do instrumento desde os aspectos musicais como ritmos, timbres e sonoridades, até de discursos que conferem questões de ordem simbólica e pertença étnica, todos articulados entre si, ou seja, em todos estes grupos a música aparece como agente de transformação da sociedade, capaz de conferir

¹ Na seqüência do texto, estes grupos estão apresentados, com suas respectivas características. Para proporcionar uma leitura mais fluída do texto, procurei articular as falas do(a)s colaboradore(a)s de modo a deixar claro quem está falando, com o objetivo de não precisar colocar e repetir com freqüência a referência em nota de pé de página. Por esta razão é que apresento todo(a)s o(a)s colaboradore(a)s com seus nomes completos no início de cada parte.

nova condição de cidadania a grupos sociais historicamente marginalizados. E os principais elementos desta complexa elaboração são o Sopapo e os ritmos por ele executados. Avaliei então que com os dois grupos escolhidos eu já possuía mais inserção e, portanto, foi como se já tivesse o trabalho mais encaminhado. Enfim, este acabou sendo o principal critério de escolha destes grupos.

Pude observar, através de conversas com músicos e assistindo alguns shows que, com frequência, aspectos identitários e de resistência da cultura afro no Rio Grande do Sul eram invocados. Mesmo que esses grupos não façam o que se chama de ‘música de raíz’, o uso do Sopapo invariavelmente remete as ‘raízes’ afro. Já nos grupos de dança, o contexto é outro e a relação aos mitos de origem africana é intensa.

No decorrer de meus encontros com o pessoal do Serrote Preto, fiquei sabendo que, ao contrário de informações anteriores, o grupo não havia participado do projeto CABOBU, e por uma razão muito simples: ainda não existia. Mas um futuro componente do grupo esteve no evento – Edu Nascimento, filho de Giba-Giba. Entretanto, considere relevante a presença deste grupo como um dos participantes da pesquisa, pelo fato de representarem um desdobramento e eco da proposta do CABOBU. Poucos são os grupos que trabalham com música popular e possuem o Sopapo no seu instrumental e, mais que isso, estão engajados em trabalhos de ação social através de oficinas de percussão nas quais o Sopapo é um dos instrumentos utilizados. Apesar de não abordar este trabalho de oficinas nesta pesquisa, considero que o mesmo oferece interessante objeto para futuras investigações de ordem etnomusicológica e antropológica. Assim, a seqüência deste capítulo apresenta na primeira parte a abordagem relativa ao processo do grupo Serrote Preto e, na segunda parte, aquele ocorrido no Odara.

6.1 A apropriação do Sopapo na música popular gaúcha

Maio de 2006 – Porto Alegre

Num encontro com José Evandro Cardoso, cantor e percussionista do Serrote Preto (*figura 68*) fui convidado para um show do seu grupo. Zé Evandro é a liderança do grupo. Naquela noite fui então ao Teatro Túlio Piva assisti-los. Desde o início, o espetáculo ‘Aviso aos Navegantes’² vem carregado de tambores;



Figura 68 – Zé Evandro. Foto: material de divulgação do grupo, 2007.

entre eles, atabaques, bombos legüeros, tumbadoras e Sopapos. Completam o instrumental violão, cavaquinho, pandeiro, bandolim, trombone, trompete, rabeca e serrote (*figura 69*), divididos entre os músicos Edu Nascimento, Marco Binatti, Zé Evandro, prof. Roberto, Luciano Montanha, Ricardo Pavão, Tiago Demétrio e Tales Mã³.

Nas performances do grupo, os Sopapos são postos em cena de forma diferenciada dos outros instrumentos de percussão, como “símbolos associados a ‘raízes’ africanas” (SANSONE, 2004, p.94) usados ostensivamente com este propósito.



Figura 69 – Trio de Sopapos. Foto: material de divulgação do grupo, 2007.

Conforme Zé Evandro, um dos Sopapos foi feito em Porto Alegre, mas ele não sabe quem fez e nem quando. Os outros dois vieram de Pelotas e foram feitos por Mestre Baptista.

² Uma das músicas apresentadas no show pode ser vista na faixa 22, no DVD. Outras duas músicas do Serrote Preto estão nas faixas 21 e 23.

³ Esta é a formação do grupo que se apresentou em 12/05/2006, no Teatro Tulio Piva. Quando realizei encontros com o Serrote, em 2007, a formação era: Zé Evandro, Rafa, Edu Nascimento, Walter Melo Ferreira, conhecido como Pingo do Cavaco, e Mario Falcão (*figura 70*). Desde o seu início, já passaram cerca de cinquenta músicos pelo grupo, sendo Zé Evandro o único remanescente da formação original e também o único a viver exclusivamente de música.

Já no começo do show é invocado um clima afro-religioso, pelo diálogo de dois Sopapos executados por Zé Evandro e Edu. Vestidos com figurinos⁴ que utilizam referências das congadas e outros adereços inspirados no folclore nacional pretendem impressionar desde o começo, colocando a platéia em uma condição de escuta diferente da habitual.

Sempre que fazemos show abrimos com algum ponto tocado! Para abrir os caminhos e dar axé! Em 2003 abrimos com um ponto de "limpeza" em homenagem a Ossanha... em 2005 com o show "aviso aos navegantes" abrimos com um ponto de Yemanjá, onde usei um sopapo azul em homenagem a ela. Mas sempre tivemos a prática de abrir o show tocando os tambores pra equilibrar as energias e elevar o astral além de afinar as mãos. Todos os shows foram gravados, mas o engraçado é que os pontos não foram gravados por problemas técnicos e na real ficou na memória e no corpo dos que foram assistir. Fazer o que? O grande lance é que os tambores quando tocam, todos no sul se rendem porque já está no sangue. E quando a gente chega com esse formato, a gente realmente causa um transe na galera! É uma forma de ecologia musical!! Não é um resgate... é apenas recolocar a sonoridade dos tambores em um outro tempo.... ok?!!

Os tambores são encarregados de transportar a platéia ao lugar desejado pelo grupo, para assim serem entendidos. Esse lugar nada mais é do que a África ‘africana’ ou ‘brasileira’, como veremos mais adiante.



Figura 70 – Serrote Preto. Foto: material de divulgação do grupo, 2007.

Cerca de um ano depois deste show, conversando com Zé Evandro, ele me contou que certa feita convidou Giba-Giba e o Bataclã F. C. para fazer um show beneficente. Todo o dinheiro arrecadado seria usado para compra de instrumentos, ou mais especificamente, Sopapos.

Conseguiram setecentos Reais e encomendaram três Sopapos, com o Mestre Baptista. Isto foi em 2001, um ano depois de o grupo ter começado. Aliás, o Serrote tem data de nascimento, diz Zé Evandro: “24 de junho de 2000, em uma festa de São João no porão da

⁴ Os figurinos são sempre criados pela artista plástica Heloísa Franco e confeccionados no Clube de Reciclagem do Morro da Cruz, em Porto Alegre, RS.

Engenharia, [Faculdade de Engenharia da UFRGS] lugar onde começaram os Engenheiros do Hawai.” O CABOBU teve seu festival em janeiro de 2000, portanto, poucos meses antes do ‘nascimento’ do grupo.⁵ Zé Evandro foi o criador do grupo, junto com Tiago Demétrio, ambos universitários. Como é comum entre muitos jovens, estudavam para dar uma satisfação à família: “... me formei em Antropologia (UFRGS), minha coroa queria que eu me formasse, antes de qualquer coisa”. E quando fala sobre o surgimento e trajetória do grupo, com frequência Zé busca na sua formação em antropologia os argumentos para sustentar suas idéias musicais. Cansado de tocar ‘cover’, resolveu fazer algo novo, diferente:

...fui lá botar a minha parada sociológica pra pensar e tentar fazer uma música que fosse muito legal, somar, trocar muita idéia, ensinar muita gente! [...] fora da sala de aula, tentar botar na música a parada, ser alegre, divertida e ‘parará’. [...] Daí, quando eu parei e pensei nessas músicas, eu pensei em músicas que tivessem a ver com a sonoridade sulista. Daí, eu antropólogo, fiquei pensando que tipo de som que eu poderia fazer hoje, porque tá liberado, porque eu não tenho referencial. Que tipo de som eu posso me expressar? [...] Se eu tocar o Sopapo numa outra batida que não é do Sopapo, tá livre também (*figura 71*). Aqui no sul, agora nós estamos ensinando as pessoas a tocar tambor.

Decidido a criar um grupo com uma sonoridade peculiar, “com uma sonoridade sulista”, se dedicou a compor e pensar arranjos que atingissem seu objetivo. A noção da existência de uma “batida que não é do Sopapo” revela também que, apesar de ter a temática afro inserida ideologicamente



Figura 71 – O Serrote Preto com Zé Evandro a frente, com o Sopapo. Foto: material de divulgação do grupo, 2007.

no fazer musical do grupo, ao mesmo tempo evidencia a intenção e quem sabe até mesmo a necessidade de ressemantizar o instrumento. É como se a apropriação do instrumento em um novo contexto impusesse um igualmente novo tratamento sonoro. Depois de tocar rock,

⁵ Para informações sobre o grupo, consulte o endereço: <http://www.serrotepreto.com/>

pagode e outros ritmos, foi com o forró que veio a idéia de que algo diferente poderia estar em curso. Quando de passagem por Porto Alegre, um músico de forró pernambucano comentou que o forró que ouvira interpretado por Zé Evandro e alguns amigos soava diferente, era forró, mas gaúcho (a sonoridade sulista?). “Parei! Não, pára aí, só um pouquinho, vamos descobrir o que nós estamos fazendo, tem coisa aí! [...] agora tem espaço pros meus tamborzinhos, pro meu pandeiro.” E assim, após três meses planejando e compondo, apresentou suas idéias ao amigo Tiago e a dupla começou a tocar junto, para logo a seguir incorporar outros músicos, surgindo assim o Serrote Preto. Além do estudo da antropologia, Zé Evandro também trazia experiência de alguns anos fazendo teatro. Esta experiência foi levada para o grupo, ajudando a construir performances dinâmicas e personalistas.

Nas formações iniciais do Serrote, a maioria dos componentes era do interior do estado do Rio Grande do Sul, e isso fez com que cada um trouxesse um pouco de informação sonora relacionada com suas origens. Desta maneira é que incorporaram instrumentos como o Sopapo, a rabeca, o bombo legüero e o serrote (a ferramenta)⁶. Esta mistura de sonoridades resultou em uma estética peculiar que tem como base o samba. Entretanto, é um samba que mescla feições rurais e urbanas, locais e globais. E é também pelo samba que se ligam a Giba-Giba e à África. Zé Evandro conta que desde 1999, quando conheceu a música de Giba-Giba e o Sopapo, sonhava em dividir o palco com ele, o que realizou alguns anos adiante. A entrada de Edu - filho de Giba-Giba - no grupo acabou facilitando a aproximação e influenciando as concepções estéticas do Serrote. Buscando uma definição para o tipo de música feita pelo grupo, Zé Evandro diz que, por ter tocado muitas vezes em sindicatos, a

⁶ No endereço <http://www.entrecantos.com/serrotequem.htm> (acessado em 05/08/2007) seus instrumentos são apresentados com um breve histórico, junto a informações gerais do grupo. Em relação ao Sopapo, consta que: "O sopapo é o mais autêntico e antigo tambor do Rio Grande do Sul. Foi criado pelos negros escravos das charqueadas do sul do estado no século XIX. Foi peça importante no carnaval de Pelotas e na Praiana, primeira escola de samba de Porto Alegre, conferindo sonoridade própria ao samba gaúcho."

banda é “de sindicatos” e confirma ter o samba como principal referência. Mas esclarece que, ao tratar com o samba,

cada um tem o seu jeito. E o nosso ficou um samba “arruralizado”, por que trazia pessoas que eram do meio rural, pra tocar instrumentos do meio rural, mas em Porto Alegre mesmo! É rural urbano porque tem os instrumentos rurais, então tem que ser tocado ruralmente. Ou não né, tava livre pra nós criarmos. Porque não tem referencial, era um som que já foi criado sem referencial. Música popular, né, joga pra galera e vê, né... Conforme o instrumento que tu tem, tu toca ele de um jeito. [...] A idéia foi levar o som... Como a gente também tocava em fogueira, em festas de São João, essas coisas, ficou ruralesco, ficou ruralesco.

A fala nos coloca em paradigmas cosmopolitas e pós-coloniais, de resignificação do universo sonoro rural e tradicional, no ambiente contemporâneo. Reforça, ainda, seu posicionamento estético sonoro e, por que não, ideológico, a referência explícita à busca de relações ancestrais, através dos toques de tambor, com a África. “A África já está em cada um [...] existe a intenção de nos relacionar com a África brasileira e a África africana”. De certa maneira fica demonstrada, com esta intenção, a ressonância das propostas colocadas pelo CABOBU, da reinvencão de uma tradição percussiva associada ao sentimento de pertença e identidade afro-sul-riograndense. E essa reinvenção, por sua vez, além de referendar a existência de uma África “brasileira”, coloca mais um elemento no mapa do ‘Atlântico Negro’, da diáspora africana no Brasil, estendendo-o até o extremo sul do país, através de (re)elaborações próprias de parte da população local.

Como já vimos anteriormente, a respeito dos mitos de origem do instrumento, Zé Evandro acrescenta alguns elementos aos já citados por Giba-Giba, Sardinha e Mestre Baptista.

Ele era um toco no chão, uma árvore escavocada, preso [a pele] com cravo. O couro cortado em duas tirinhas, trançado e preso em um cravilho. Os três deitados, um fazia o ritmo que segurava, o outro fazia o ritmo do meio e o outro cravava a mão pra dobrar. Porque a África é plana, savana, o som se vai embora. Então tinham mil códigos, ritmos precisos, os toques certos pra tu mandares mensagens, o “código morse”.

Mais uma vez, aparece a noção de que os tambores na África tinham a função de comunicação, e que o Sopapo seria um destes devido às suas características. Comunicação esta não restrita à troca de informações na vida diária, mas também para acionar relações sacras, de chamamento dos Orixás e conversa com espíritos, ou para “abrir os caminhos, dar axé”. Em sua fala, faz ainda referências a aspectos religiosos, sobre os sincretismos desenvolvidos no Brasil e do papel do Sopapo neste sistema. Refere-se a como teriam os escravos adotados santos de devoção católica, que serviam para encobrir suas crenças em outro panteão habitado por Ogum, Oxum, Yemanjá e outras divindades conhecidas dos cultos afro-brasileiros, e do tratamento diferenciado dado aos tambores para que possam tomar parte nestas cerimônias. Entre as exigências, além da necessidade de serem “preparados” para a função, sacralizados, haveria também a obrigação de serem confeccionados com pele natural. As sintéticas não teriam o axé e nem levariam ao transe.

Estas relações míticas religiosas constituem também o princípio do processo de ressemantização sonora do instrumento, ao passar do ambiente religioso para o universo das escolas de samba e da música popular e dança afro, ou seja, do sacro ao secular. Ao se apropriarem do Sopapo, na música popular, por mais desconectados que estejam dos contextos religiosos, os arranjos musicais e até mesmo improvisações preparadas para o instrumento acabam sempre passando por alguma referência que remete ao campo religioso. Nas performances públicas, quando do uso do Sopapo, expressões como “axé”, “salve Yemanjá”, entre outras, são obrigatoriamente usadas, numa invocação que tenta estabelecer uma ponte com uma memória muito distante no tempo, não vivida de fato pelos protagonistas (tanto músicos como audiência), mas vivida no plano imaginário, fazendo despertar uma África imaginada que ocupa um lugar real. E estas referências se fazem sempre presentes em seus discursos, expostos em partes faladas dos shows, entrevistas ou em conversas informais.

A apropriação do Sopapo feita pelo Serrote é classificada por Zé Evandro como nada mais do que modernidade. Questionado se não seria pós-modernidade, ele diz que não:

Não é pós-modernidade, porque é a coisa retratada no momento em que está, entendeu? Eu posso chegar e tocar o Sopapo que tem 250 anos, eu posso tocar ele no meio do maracatu. Mas se eu tocar ele no meio do maracatu em mil setecentos e tal, já é outra coisa. Agora, eu já posso fazer isso aí, se deslocou, é outro tempo, entendeu? E como ta muito defasada essa nossa transmissão cultural autêntica, aqui no sul, tá livre pra nós!

E o que seria esta expressão dita autêntica? Para Zé Evandro, “essa coisa autêntica é que vem lá do maçambique, do terno de reis, o Noel Guarani⁷...” Acrescente-se ainda a cultura cabocla, a gafeira, e outros elementos do folclore gaúcho e brasileiro que também são apropriados e acionados pelo grupo, quando de seu processo criativo musical. Assim, a música feita pelo Serrote decorre da fusão de expressões musicais bastante diversas, regionais e nacionais. A ressemantização sonora do Sopapo vem primeiro, acompanhada da trajetória de migração do sacro ao secular, para então chegar em ‘fórmula’ rítmica, ou maneira de tocar decorrente da mistura de referências:

O Sopapo, ele foi levantando do chão pra ser usado em escola de samba, e formou-se a conicidade dele pra segurar o grave, ele é como se fosse o surdo de terceira. Na banda, ele é o baixo, ele é o baixo profundo, ele segura a banda toda. E trabalha como um rebolo na música, dando esse aspecto de quicumbi, maçambique, congada, porongada... [...] Dentro do samba, dependendo de quem usa, e pra que, tu podes variar. Mas dentro do samba mesmo, ele desempenha uma função, não varia muito, ele acaba fazendo aquele mesmo ritmo [bate na mesa um ritmo para exemplificar] entendeu? Não é a marcação [feita pelo surdo], é o rebolo do primeiro e do segundo [surdos]. O primeiro faz tum dum, [acentua o ‘tum’] o segundo faz tã dum [acentua o ‘dum’] [fica fazendo o ritmo com a boca]... e aí ele [o Sopapo] vai e vai, a variação de quem tá tocando depende de qual é a vertente... [...] É assim que percebo o Sopapo na música popular, no samba.

Dos ritmos nominados que influenciam as criações musicais do Serrote, aos poucos chegamos a referências mais explícitas, de como o Sopapo é apropriado e resignificado. Da

⁷ Noel Guarani (1941-1998), compositor, cantor e violonista, é um dos ícones da música tradicionalista e folclore gaúcho, da região das Missões.

mesma maneira que Mestre Baptista indica, é o instrumento que segura o grave, fazendo o equivalente ao surdo de terceira. A apropriação na banda segue a mesma proposta, ou seja, “é quem segura a banda trabalhando como rebolo”. A figura do rebolo sugere um ritmo circular, repetitivo, porém com espaços livres, improvisativos. Quando Zé Evandro demonstra batendo na mesa aquilo que está tentando explicar com palavras, surge a mesma célula rítmica já demonstrada por Giba-Giba e Mestre Baptista (p.175). Do modelo rítmico vindo do samba, passando pelos quicumbis e congadas, a ressemantização segue na livre improvisação. Mas a afirmação de que o Sopapo “é quem segura a banda”, não deve ser levada à risca, uma vez que ele não está presente em todo o repertório do grupo. Em determinados arranjos ele fica de fora, e outro(s) instrumento(s) assumem o papel de ‘segurar’ a banda. Reconhecendo a sua



Figura 72 – O Serrote Preto no palco. Foto: material de divulgação do grupo, 2007.

trajetória dinâmica, o Serrote planeja um novo trabalho para gravar um CD, considerando novas possibilidades. Nelas, o Sopapo está incluído, mas não com o protagonismo que teve até agora. Em estúdio, talvez em uma ou outra música.

Mas ao vivo, muito provavelmente estará

presente. “... ninguém é salvador da pátria. Eu acho que a gente já fez a nossa parte e agora vamos passar a bola e ver o que é que vai surgir daí”, diz Zé Evandro. Mas ao mesmo tempo, diz que estão sempre preocupados em fazer “esse resgate cultural e pensar nessas coisas. E a verdade é fazer esse tipo de sonoridade, de ritmo, que já está no sangue do gaúcho. É uma coisa tão natural pra nós, a gente vai lá e pega os tambores e bate!” A escolha de continuar usando o Sopapo em shows reafirma o seu potencial simbólico como marcador étnico, estético e ideológico.

Para os integrantes do Serrote, Porto Alegre é uma cidade nova, comparada a Recife, Rio de Janeiro, ou São Paulo, e a história por ali não tem o peso e a tradição destes centros mais antigos. Portanto, o Serrote Preto está fazendo esta história, junto com grupos como Tambo do Bando, Caverá, Cascaveletes e Almôndegas⁸, os quais também fazem parte das referências do Serrote. E se antes a pós-modernidade foi negada, a projeção para o futuro é pós-moderna. Falando do que ficou pra trás, das transformações ocorridas no samba no Rio Grande do Sul, cita o desaparecimento “do samba agalopado, o samba quadrado que os cariocas falam que a gente tem, por ter perdido os elementos principais: o Sopapo e os metais.” É nesta perda que se localiza o futuro, “porque isso aí que era, é a modernidade de amanhã, e quem já estiver fazendo isso aí, vai estar fazendo a coisa mais pós-moderna.” Dentro da “pós-modernidade”, o Serrote estava buscando, em 2007, a autonomia na carreira. Criou uma produtora própria, controlando todo o processo, da criação e composição de repertório ao registro em suporte midiático e shows.

Mesmo sendo um grupo ‘da capital’, com pensamento cosmopolita e colocado na pós-modernidade, o acesso e principalmente o domínio dos novos meios tecnológicos é um caminho difícil. É ao mesmo tempo incerto, pois as transformações que os mercados fonográficos e musicais estão atravessando são ainda igualmente incertas. Muitas alternativas estão sendo postas em experiências, tais como músicas em *pen drive* em lugar de CD, venda de músicas avulsas pela internet e até mesmo a liberação total das mesmas, como forma de divulgação para a posterior venda de shows. Lidar com as tecnologias da música requer apropriação de uma cultura. Independente das categorias sociais ou econômicas e além do acesso material, as concepções estéticas sonoras e poéticas recorridas durante um processo de masterização em laboratório são um produto de reelaboração cultural decorrente da apropriação destas novas tecnologias oferecidas e transformadas em velocidade cada vez

⁸ A citação destes grupos foi feita por Zé Evandro.

maior. A grande quantidade de recursos oferecidos para o registro e manipulação dos sons resulta em freqüentes reapropriações. As escolhas e tomadas de decisão durante este processo são a exposição de uma nova posição, um novo “ponto de escuta”.

Os resultados que estas relações do grupo com as novas tecnologias de difusão musical apresentarão ainda são especulativos, colocando a crise deste mercado em pauta constantemente. Em um dos nossos encontros, em seu apartamento, Zé Evandro discorreu sobre estas questões, abordando desde a necessidade de se ter uma produção adequada e justa até o uso de *pen drive*, *ipod* e internet na distribuição das músicas e divulgação das atividades do Serrote. A longa citação a seguir se justifica por expor claramente todo o dilema que a questão coloca:

Tivemos que criar uma produtora, porque até então, as produtoras que tinham aí não eram empresários que investem em ti, botar 50 mil pra botar o Serrote Preto na rua. Eles querem 20%. Nada contra eles, mas eles cansam. A gente agora está encabeçando mesmo a coisa de partitura, letra, trabalhos assim, mais se tecnicizando. Pra não perder a nossa graciosidade, né. A receita do sucesso é a simplicidade, né? Quanto mais se complica, fudeu cara! Fudeu! E é difícil tu dizer pros caras ser simples, muito difícil. Nós não estamos mais lincados a política e coisa e tal, dependemos mais de venda de show e, como o serrote é extremamente teatral, a gente sai na frente. Fazer um DVD pra nós é muito mais fácil do que pra uma banda de rock que sempre tocou cravado com uma coisa, criar uma cena. E pra nós, criar uma cena é uma facilidade! Já somos, pegamos o pandeiro, todo mundo se acha legal com o figurino, bah, mais um figurino da Heloisa, mais outro negócio do Morro da Cruz. Porque nós não tocamos na rádio, a não ser as populares que tem aí, né, a [rádio] Cultura e coisa e tal. E é a modernidade, porque tu vai ter que pegar o teu público pela internet, de pessoa em pessoa que tu vai conquistar, vai mandar e-mail, chamar cada um, porque as pessoas estão individuais, né. Então se elas tão individual, meu trabalho agora é com cada indivíduo, o som vai ter que entrar em cada indivíduo, então... tudo é mp3, *ipod* e coisa e tal... como é que tu vai botar o som do Sopapo no *ipod*? Isso nós estamos pensando. Porque show é com a gente mesmo e a gente vai ganhar é em show, porque a gente não vai mais vender CD, ninguém vai vender CD. Vai ter que liberar na internet! E tu acha que a internet vai me dar os *commodities* que os americanos têm? No Brasil não tá funcionando esse negócio do direito autoral digital, né? Então tu tem que baixar, ver o que é que tu capta, gostou, gostou, contratou a banda, seis mil, dez mil, vinte mil reais, ô beleza, legal! Vamos lá e vamos botar cenário, iluminação, mega som, e vamos botar Sopapo nessa músicas eletrônicas... Porque aí tem imagem que é o que tá fazendo a Daniela Mercury, é o que tá fazendo a Ivete Sangalo, é o que faz a Madonna, é o que faz o Michael Jackson, é o que faz o Lenny Kravitz, é o que faz o U2. A imagem chega antes. Nós já temos material pra botar no You Tube, bem antes de saber que a gente teria material pra botar no You Tube! Agora é a hora de escoar a produção. Ah, vamos jogar com essas armas, porque nós somos anarquistas! E então não acreditamos mais em governos, não quero mais trabalhar com essa coisa aí [governo], só tá dando incomodação. Então vamos exportar, vamos fazer o site em cinco línguas, vamos baixar tudo no *ipod*, vamos fazer um clipe com o Oi Nóis Aqui

Traveis! O clipe está semi-pronto, estamos editando. Estamos há um ano enrolando com ele, pra largar junto com o CD. Periga sair até uma mídia no fundo do CD. Bota o CD no computador e o cara já vê o clipe, já acessa no site, vê o clipe do site... o site já abre com o clipe. O Serrote é imagem! Nós já estamos na alta modernidade, com a faca e o queijo na mão. Nós estamos criando aqui, agora velho! Se ele quiser manguear o Sopapo com o bombo legüero e bater que nem o maracatu, ele pode! Tu não é gaúcho, não é gaudério! O bombo legüero ta mão dele! Sem purismos. É isso, fudeu, nós tamo livre pra fazer! Nós tamo na ponta. Essa produção vai poder alavancar pra gente poder mostrar mais e mais ainda o Sopapo. Porque o nosso público quer também que a gente se profissionalize, eles não querem ver a gente esgualgado.

Uma profusão de idéias habita as intenções do grupo, na tentativa de se colocar e principalmente se manter neste mercado extremamente dinâmico e competitivo. Para isso, no começo de 2008 tinham acabado de gravar o primeiro vídeo clip e estavam iniciando o processo de gravação de um novo CD, juntamente com um novo espetáculo. Com o novo material produzido, as novas idéias serão testadas na prática. Completados oito anos de existência, o Serrote Preto entra no nono ano pretendendo dar continuidade às oficinas de percussão que ministram junto a projetos sociais, especialmente em áreas da periferia de Porto Alegre, assim como continuar em sua busca de sonoridades distintivas oriundas do folclore e da cultura popular brasileira.

6.2 Pra tudo ficar Odara

Apresento aqui a trajetória do Odara, grupo de dança afro de Pelotas, contada através das trajetórias pessoais dos seus criadores e integrantes, juntamente com minhas observações e acompanhamento deste processo, principalmente focado na preparação do novo espetáculo, juntamente com a cantora Giamarê. A abordagem aqui posta é resultante do entrelaçamento destas trajetórias captadas nos diversos encontros ocorridos nos locais de ensaios, eventos públicos, performances e encontros privados com algumas(uns) das(os) integrantes do grupo,

durante o ano de 2007 e 2008. Minhas (meus) principais interlocutora(e)s/colaboradora(e)s no Odara foram: o casal Maritza e Dilermando Freitas, as bailarinas Raquel Moreira Silveira, Priscila Couto e Priscila Ferreira, mais os percussionistas Laerte e Felipe. Mesmo não tendo feito entrevistas com a(o)s outra(o)s integrantes do grupo, devo também agradecer a ela(e)s, que me acolheram e me permitiram ficar observando, anotando, fotografando e filmando enquanto ensaiavam. Na parte final desta abordagem, devo agradecer ainda ao músico Ricardo Peixoto e à cantora Giamarê, que também ofereceram parte de seus tempos para conversar comigo a respeito do espetáculo que montaram junto com o Odara. Apelei também à minha memória pessoal, para recuperar relações e informações relativas às oficinas do CABOBU, quando éramos ‘vizinhos’ – na oficina de construção de Sopapos e na oficina de dança do CABOBU, entre março de 1999 e fevereiro de 2000.

Quando das oficinas do CABOBU, em 1999, os trabalhos eram feitos separadamente - o da construção dos tambores e a criação da coreografia. Às vezes a professora Maritza fazia alguma visita em nossa oficina. Éramos vizinhos⁹. Mas nós não acompanhamos o processo de criação da coreografia. Só fui conhecer o trabalho dela quando foi apresentado ao público. Eu estava no meio do público. Acompanhei o desfile pelas ruas, sempre ao lado da bateria, assistindo. Até hoje sou cobrado por Mestre Baptista por não ter participado da bateria. A coreografia principal foi apresentada no Largo do Mercado Público, no centro da cidade de Pelotas. Como já comentei antes, naquele momento eu sequer pensava na pesquisa desta tese. Tão pouco eu tinha qualquer aproximação com a etnomusicologia ou antropologia. Achei curioso, interessante. O som da bateria me conquistava, mas as danças me pareciam algo artificial, apesar de gostar. Em parte meu pensamento era o do senso comum, que exige relações concretas, ‘verdadeiras’ com a África. Mesmo com toda a simpatia pela causa, eu

⁹ O lugar onde aconteceram as oficinas foi no Colégio Municipal Pelotense, local de trabalho da professora Maritza.

pensava que aquilo não tinha nada de africano ‘legítimo’. Foi preciso alguns anos para compreender, ver e ouvir de outra forma.

Passado o CABOBU, acompanhei a trajetória do grupo de longe. Através principalmente de jornais eu ficava sabendo quando haveria alguma apresentação. Me lembro da alegria e angústia dos componentes do Odara quando, no ano seguinte foram convidados a se apresentar em São Paulo representando o estado do Rio Grande do Sul em um grande evento comemorativo ao aniversário da capital paulista. Pelos jornais o Odara apelou à população, pois não tinham como realizar a viagem. Também pude ver nos jornais notícias sobre o trabalho social realizado em parceria com o Juizado da Infância e Adolescência, junto a meninas em situação de risco; oficinas de dança e percussão nas escolas públicas de Pelotas e região; apresentações diversas; participações no carnaval como convidado especial; enfim, uma atuação permanente, sempre acompanhada de um discurso engajado e sintonizado ao movimento negro. Meu contato com o grupo durante as oficinas do CABOBU foi um contato superficial e desprovido de qualquer interesse acadêmico. Somente a partir da realização desta pesquisa é que me reaproximei do Odara e pude então conhecê-lo melhor. Foi assim que descobri que o Odara é mais do que um grupo de dança afro, que havia se transformado numa ONG com objetivos que vão além da dança.

Após algumas conversas telefônicas, finalmente fui encontrar com Dilermando, um dos coordenadores do Odara, em setembro de 2007. Na sede¹⁰ localizada no calçadão da rua Andrade Neves, em um prédio da universidade federal, ao lado da livraria da UFPel, todas as segundas e quartas, às 18 h, e sábados, às 14 h, por algumas horas, eles se reúnem todas as semanas. Em alguns dias é dança afro e percussão; noutros é teatro, entre outras coisas. Quando eu cheguei, Dilermando estava conversando com um grupo de cerca de dez jovens com idades entre 14 a 18 anos. Com exceção de um menino, todas eram meninas. Ele falava

¹⁰ O Odara não tem sede própria, mas, junto com outros grupos, compõe o Ponto Cultural Chibarro. A sede a que me refiro é a do Chibarro. (ver p. 233).

sobre o teatro do oprimido, de Augusto Boal, numa proposta de trabalho com aquele grupo, explicando a diferença entre o teatro convencional e o do oprimido. No convencional, as pessoas vão lá assistir e vão embora gostando ou não da peça. No do oprimido não, as pessoas participam ativamente no desenrolar de uma cena, interferindo e interagindo com os atores, definindo o final da história. E o que se assiste é uma cena, não uma peça. Assim, propôs ao grupo a criação de diversas cenas para serem trabalhadas pelos atores, usando as técnicas do teatro do oprimido. Dilermando é um multiplicador do CTO – Centro do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal¹¹. No CTO, uma preparação em técnicas especiais visando à sensibilização para a transformação da sociedade, forma grupos de multiplicadores que por sua vez fazem a disseminação do método em seus locais de atuação. Algumas das meninas já tinham feito oficinas e já trabalham com a proposta do teatro do oprimido em escolas e sindicatos, enquanto outras estão chegando ao grupo agora, e este foi o primeiro encontro. Dilermando explicou que na montagem das cenas, são escolhidos temas do dia-a-dia, da realidade de cada um, e que este era o primeiro passo, definir as cenas. Conflitos domésticos, da comunidade, raciais, de comportamento, da cidade, do país e do mundo servem como ativadores da atuação e intervenção social promovida durante as ‘encenações das cenas’. É o Teatro-forum. Ao final do encontro com as meninas, elas foram todas embora e ficamos eu, Dilermando e seu filho, um garoto de dez anos, mais ou menos. O objetivo deste encontro era conversarmos a respeito da história do Odara, da trajetória do grupo. Começou me contando que o embrião do Odara foi o grupo de dança do Colégio Municipal Pelotense, coordenado pela professora Maritza, sua esposa. Aqui se faz necessário sobrepor à fala de Maritza, considerando ter sido ela a pessoa com quem, em 1999, Giba-Giba articulou para fazer a coreografia para o CABOBU.

¹¹ “O Centro de Teatro do Oprimido - CTO-Rio é um centro de pesquisa e difusão, que desenvolve metodologia específica do Teatro do Oprimido em Laboratórios e em Seminários, ambos de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais. Nos laboratórios e seminários são elaborados e produzidos projetos sócio-culturais, espetáculos teatrais e produtos artísticos, tendo como alicerce a Estética do Oprimido”. Esta definição encontra-se no endereço <http://www.ctorio.org.br/>, acessado em 12/06/2008. O CTO realiza periodicamente oficinas para formação de multiplicadores e, através destas oficinas Dilermando tornou-se um.

Depois do encontro com Giba-Giba, ela criou um grupo e apresentou a proposta. Nesta ocasião Maritza tinha um grupo de dança no Colégio Municipal Pelotense, onde é professora de Educação Física. Trabalhavam com ritmos variados, incluindo aí dança afro. Mas para o CABOBU, ela explica, foi criado um grupo novo:

não era o grupo do Pelotense. Foram abertas as inscrições e as pessoas se inscreveram. O Giba nos visitava e ele gostava de conversar. Mas nunca interferiu no nosso trabalho. Eu e a Raquel, eu convidei ela e nós duas assumimos e trabalhamos juntas nessa parte. E pra mim era tudo muito novo. E foi durante esse tempo que eu fui recuperando a questão do Sopapo, a memória do carnaval, incorporando ele [o Sopapo] e percebendo isso que o Giba adora dizer e que eu incorporo quando eu falo, a partir dele: o jeito de ser da gente desta terra, que é a expressão que ele usa. É isso que o CABOBU veio trazer.

Com a proposta na mão começou, junto com Raquel, a criar e ensaiar uma coreografia para o evento. Diferente de Mestre Baptista, ela não tinha aquela expectativa de algo ancestral, com referências religiosas, etc. Sua curiosidade estava na sonoridade que sairia de uma bateria de 40 Sopapos. Isto sim era uma coisa inédita – “40 Sopapos tocando junto deveria ser impressionante”, ela pensava. A apresentação culminou com uma performance da dança do cabobu no Largo do Mercado Público, após um cortejo pelas ruas da cidade e emocionou a todos que participaram do grupo, cerca de cinquenta jovens, negros e brancos. Naquele momento, ainda sem nome, era o corpo de baile do CABOBU. Finalizado o evento, ficou o desejo de continuar. Afinal, depois de trabalhar tanto para um objetivo, conseguir articular o grupo e deixá-lo morrer?! E mais do que isso, o que havia acontecido no CABOBU foi além da criação e execução de uma coreografia. Durante os cerca de dez meses de ensaios, foi criado entre os integrantes do grupo um sentimento de pertença, uma consciência coletiva que os conectou a um passado imaginado ativado por uma memória coletiva local e que realizou a mítica viagem de retorno à mãe África (FELDMAN, 2006; PINHO, 2004). Talvez seja mais apropriado dizer que, antes de ter sido criado estes sentimentos no grupo, eles foram

revigorados, pois em verdade estas questões já estavam se não presentes, latentes entre a maioria das meninas e meninos participantes. Mas ao mesmo tempo, também está correto dizer que foi criada esta consciência, pois nem todos a tinham presente ou latente. Cabe acrescentar que o grupo era constituído, naquele momento, por estudantes secundaristas negros e brancos. As informações que crianças e jovens negras e brancas carregam, relativas a preconceitos raciais e outras questões da ordem dos relacionamentos e papéis sociais dos indivíduos, são frequentemente distintas. Dilermando e Maritza já possuíam trajetórias de envolvimento político tanto partidário como também com o Movimento Negro Pelotense¹². A consciência de ser parte da cultura diaspórica africana foi assumida na mente dos integrantes do grupo. Por tudo isso é que Maritza afirma que:

o Odara é filho do CABOBU. E o CABOBU é um marco, mexeu com a cidade, mexeu com as pessoas que estavam querendo isso, revitalizar, revitalizou, criou, recriou em nós, mexeu com aquilo que nós estávamos acomodados já há algum tempo, mas não tínhamos uma ação.

Assim, movidos pela repercussão obtida no CABOBU e pelo ambiente criado no grupo, decidiram então, o casal, Raquel e algumas meninas que estiveram no corpo de baile do CABOBU, dar continuidade ao trabalho. Dilermando, que sempre foi ritmista em escola de samba, ficou encarregado então de adicionar ao grupo de dança, um grupo de percussão. Do livro de Maria Helena Silveira¹³ – “Odara: fantasia e realidade” - veio o nome do grupo. Uma das meninas presentes na reunião estava lendo este livro e o deixou sobre a mesa. Alguém olhou e sugeriu. No livro, contos e crônicas que falam da cultura negra, “pleno de termos iorubanos”, nas palavras da autora. O grupo, que chegou a ter mais de sessenta componentes, em 2007 trabalhava com cerca de vinte e cinco. A faixa etária oscila entre quinze e vinte e cinco anos, sendo que tem a participação de duas crianças com cerca de sete/oito anos. A

¹² O Movimento Negro Pelotense trabalha articulado com o Movimento Negro Unificado, este com abrangência nacional.

¹³ Para mais informações sobre a autora, ver <http://rainhaginga.sites.uol.com.br/inicial.htm>

maioria é morador da periferia e alguns caminham longas distâncias para ir até o ensaio na sede, no centro da cidade. Quando têm algum dinheiro, os coordenadores oferecem vale-transporte. Todos são estudantes e o Odara cuida muito para que não se afastem da escola. Aliás, para ser integrante do Odara, obrigatoriamente têm que estar na escola e mostrar dedicação e empenho nos estudos. O Odara reconhece que, juntas, a educação formal e informal, a arte e a cultura podem contribuir na transformação da sociedade.

Só em 2005 o grupo se constituiu juridicamente, podendo então se inscrever em editais e disputar verbas para projetos culturais. Para celebrar realizaram o batizado do grupo, na Semana da Consciência Negra¹⁴. O padrinho, como não poderia deixar de ser, foi Giba-Giba, acompanhado da madrinha, a Babalorixá D. Maruca, carinhosamente chamada de Tia Maruca. O batizado foi uma grande festa realizada em um clube social onde compareceram cerca de mil pessoas. A festa iniciou com um show da cantora Giamarê, apresentando uma homenagem a Giba, com a canção “Um canto pa’ôce”. Após o show, um desfile de penteados afro com modelos adultos e crianças.

O ritual do batismo abriu com uma integrante do grupo cantando a música Odara, de Caetano Veloso, inicialmente à capela e, aos poucos, foram entrando sons de tambores – atabaques e Sopapos. Ao todo, eram sete percussionistas no palco, sendo dois tocando Sopapos e, entre seis homens, uma mulher tocando atabaque (figura 73).



Figura 73 – Grupo de percussionistas do Odara na festa de batismo. Foto de Luisa Kurtz, 18/11/2005.

¹⁴ A Semana da Consciência Negra aconteceu, em 2005, entre os dias 13 e 20 de novembro. O batizado foi no dia 18 de novembro.

Ao som dos tambores toda(o)s a(o)s integrantes do grupo entraram no salão dançando e formaram um círculo aberto. Após, num discurso feito por Maritza, uma das coordenadoras do grupo, novamente homenagens a Giba-Giba. Na fala de Maritza a gratidão e o reconhecimento a Giba-Giba foram a tônica, destacando seu papel como líder na luta pelo reconhecimento do povo negro. A dimensão dada à importância de Giba-Giba entre a comunidade negra local surpreendeu-me. Não por discordância, mas sim pelo meu desconhecimento desta comunidade. Nasci e vivi em Pelotas praticamente toda a minha vida, sempre com a presença forte de afro-descendentes em casa, na escola, na rua, em todos os lugares. O fato de, de certa maneira, sempre ter me relacionado com ‘gente de cor’ (esta expressão foi e ainda é bastante usada pela parte da população que se reconhece como branca) me fez criar uma ilusão de que eu os conhecia muito bem, além de ter acreditado, na minha adolescência, na tal democracia racial. Afinal, vivemos todos em paz e harmonia... A aproximação maior proporcionada por esta pesquisa me mostrou o quanto eu pouco sabia sobre a ‘gente de cor’ e que também estava equivocado quanto à democracia racial. Sou grato por esta desconstrução pessoal. Dando prosseguimento ao ritual, Giba-Giba agradeceu emocionado as palavras de Maritza e, junto com D. Maruca passou por todo o círculo, carregando um búzio que continha água que era jogada com um ramo de flores em cada um(a) da(o)s integrantes. Depois de batizarem as pessoas, o mesmo foi feito com uma bandeira em forma de estandarte, com o nome e o símbolo do Odara bordado: três Sopapos sobrepostos. Na sequência do ritual rezaram um Pai Nosso e uma Ave Maria. Após a reza a bandeira foi empunhada por Giba-Giba que, de braço com D. Maruca puxou um cortejo na volta do salão, seguidos pela(o)s integrantes do Odara dançando ao som da percussão do grupo. Logo Giba-Giba se juntou aos percussionistas, tocando Sopapo. Continuando a festa, o grupo de músicos tocou uma música de Giba-Giba que foi acompanhada da coreografia “O sonho que a luta negra alimenta”. Nesta coreografia as bailarinas dançam todas amarradas umas às outras e aos

poucos vão se libertando das amarras, metaforizando a luta pela conquista da liberdade do povo negro, finalizando o ritual. Após foi servido um jantar com cardápio de inspiração africana: frango à senzala e crepe escuro. A partir daí passam a se denominar Grupo Odara - Centro de Ação Social, Cultural e Educacional. Nesta cerimônia pude observar o quanto os afro-descendentes em Pelotas estão articulados em rede sociais que têm suportado historicamente as variadas ações dirigidas à superação da invisibilidade e a conquista do devido espaço na sociedade local.

Também em 2005, foram convidados a tomar parte em um grupo que propunha a criação de um Ponto de Cultura do Ministério da Cultura. Associaram-se então ao Museu Etnográfico da Colônia Maciel, Piratas de Rua, Futebol à Tardinha, Memória da Cultura e do Esporte e Sociedade Musical União Democrata, dando origem ao Ponto de Cultura Chibarro Mix Cultural, em Pelotas. Como consequência deste trabalho, o Chibarro já conseguiu o reconhecimento de dois Griôs na cidade de Pelotas: dona Sirlei Amaro, que trabalha com teatro e é contadora de histórias/estórias, e Mestre Baptista, parceiro de minha jornada etnográfica. Como o próprio nome diz, o mix cultural que compõe o Chibarro possui interesses distintos, e a coordenação está a cargo da Universidade Federal de Pelotas. Entre os integrantes do Chibarro, o Odara é o único a realizar trabalho social. A presença do Odara neste mix cultural esta ligada à necessidade de um espaço sede para seus ensaios. Além da sala que ocupam no Ponto de Cultura, não recebem nenhum outro benefício. Procuram ter autonomia máxima e sonham em ter um espaço próprio para suas atividades. Entre as atividades de cunho social, além do grupo de teatro, dança e percussão, Dilermando salientou aquele realizado em convênio com o Juizado da Infância e Adolescência, nas Casas das Meninas. São três casas de acolhimento de meninas em situação de risco, nas quais atuaram oferecendo também oficinas de teatro, dança e percussão. Infelizmente, por motivos diversos e alheios ao Odara, este trabalho está temporariamente suspenso. O Odara também atua em

projetos de geração de renda, através de oficinas de artesanato nas quais componentes étnicos também se fazem presentes, como por exemplo, bonecas negras feitas de pano. O teatro é uma outra atividade do grupo, desenvolvida através da metodologia do teatro do oprimido, em oficinas realizadas em sindicatos, associações de bairro e escolas.

A idéia de Giba-Giba, com o CABOBU, não despertou a consciência de Dilermando e Maritza. O que houve foi um encontro de idéias e ideais. De fato, o CABOBU serviu como catalisador de intenções até então latentes entre a comunidade negra local. Durante a realização de um seminário – “Seminário Clube Social: etnia negra, raízes e visibilidade” - em julho de 2007, pude compreender um pouco melhor as articulações e estratégias utilizadas historicamente pelos afro-descendentes locais, visando reconhecimento cultural, respeito e visibilidade, e de como os clubes e sociedades de negros foram e continuam sendo importantes (talvez a instância mais importante) na organização, defesa e resistência cultural desta parte da população. Em outras palavras, percebi o quanto eu estava alheio (apesar de me considerar relativamente informado) desta situação, e que só mesmo um branco como eu, classe média, desconhecedor (ou pretendo conhecedor da periferia), etc. poderia propor uma hipótese, ou parte dela, como a que propus para esta pesquisa, de que o CABOBU seria o momento fundante deste ‘movimento’ na busca de uma identidade. Na verdade, o meu interesse é muito maior do que o conhecimento que tenho a respeito daquilo que estou propondo estudar. A idéia de obter respeito, reconhecimento, igualdade de direitos, busca de identidade para os afro-descendentes em Pelotas não é um fenômeno que vai ser observado a partir do CABOBU. É um movimento incessante, que sempre existiu. O CABOBU vem a ser apenas mais uma das diversas ações empreendidas na direção indicada anteriormente. Como já comentei, o fato de ter acionado um grande número de pessoas/artistas de várias partes do Brasil, do Rio Grande do Sul e de Pelotas, juntamente com uma grande mobilização da comunidade pelotense em geral e inclusive os governos estadual (que financiou o projeto

como parte das suas políticas públicas para a cultura) e municipal, tudo em um festival com três dias de duração e com shows e palestras, fez com que este evento tenha representado, talvez, o momento de maior visibilidade para estas questões. Enfim, Dilermando e Maritza já vinham trabalhando com estas coisas há algum tempo.

Em um sábado, de tarde, cheguei ao ensaio do Odara. Neste dia estavam 20 bailarinos trabalhando na criação de uma nova coreografia. Com a música *Erê*, do grupo Cidade Negra, Maritza iniciou de manhã e trabalhou direto com o grupo até cerca de 4 da tarde. A coreografia é para ser apresentada na Mostra de Dança Afro, promovida pelo Daniel Amaro, durante as comemorações da Semana da Consciência Negra de 2007. *Erê* é a Mãe África. Ao final, a menina mais jovem do grupo, com 7 anos surge no centro de um círculo, erguida no ombro de dois meninos, representando-. Os que formam o círculo vão abrindo e se curvando em reverência, enquanto a Mãe África espalha suas bênçãos a todo o povo, de todo o mundo. A recomendação de Maritza é de que a menina tenha a cabeça erguida e expresse no seu rosto muito orgulho, altivez, elegância e generosidade. Esta é a mensagem principal a ser passada ao público. E também aos integrantes do grupo, na maioria negras(os). É assim que o Odara trabalha, construindo identidade, forjando dignidade, mostrando aos seus jovens integrantes que ser negro é motivo de orgulho, é carregar uma herança de generosidade, altivez, apesar de todos os reveses. A coreografia foi sugerida por Maritza, naquele dia. E de forma inédita, conseguiram começar e terminar a criação em apenas um ensaio. Agora é só fazer os acertos necessários. Ao final do ensaio, algumas meninas comentavam entre si que esta coreografia "*vai ser daquelas de chorar!*"

Conversando com Maritza, indaguei a mesma coisa que eu já havia perguntado para uma das meninas – de onde saem os gestos e movimentos coreográficos que me fazem pensar em África, religiões afro-brasileiras, etc. Assim fiquei sabendo que eles são cuidadosamente trabalhados e, para que não haja apropriações indevidas, Tia Maruca, a Babalorixá madrinha do Odara, serve como referência. É a ela quem Maritza procura para se orientar e saber até onde pode secularizar expressões da religiosidade afro, ou seja, existem limites que podem

não ser claros ou sequer percebidos para quem assiste. Entretanto, são muito bem marcados no processo de ressemantização destes movimentos, na criação de uma nova coreografia. Maritza cresceu e foi educada na religião católica, porém há alguns anos começou a freqüentar a casa religiosa de Tia Maruca, um centro de umbanda. Aos poucos foi se familiarizando com o panteão afro-brasileiro e hoje possui dupla convicção religiosa. Esta situação é extremamente comum entre a população negra local, como já comentei antes.

Assim com ela se reconstrói espiritualmente recuperando informações perdidas ou esquecidas, o objeto ao qual hoje ela confere forte representação simbólica e é um dos elos que a conecta ao imaginário ‘africano-brasileiro’ – o Sopapo também foi recuperado recentemente: “eu conhecia [o Sopapo] só de ver no carnaval, mas não sabia nada mais a respeito”. Foi com o CABOBU que Maritza passou a saber mais. E desde então, o Sopapo vem acompanhando-a. Para ela o Sopapo carrega sim um forte conteúdo simbólico e, no Odara, é imprescindível. Junto com o atabaque, o Sopapo completa a sonoridade necessária para invocar as referências africanas que o Odara precisa em suas coreografias. Mas a identidade do Odara é invocada no Sopapo, não no atabaque.

O Odara tem uma marca em termos de percussão, que é o Sopapo, e quando não tem o Sopapo ali, tocando junto, é diferente! É uma coisa que é característica e vai se levar sempre. A percussão no Odara sem o Sopapo, ela existe, mas... é a identidade, é isso. O Sopapo, a nossa percussão, o trabalho de percussão do Odara tem a identidade no Sopapo. Eu me atrevo a dizer isso. [...] Tanto que nós estávamos ensaiando, [...] esta semana, e aí a Jennie disse assim: ah, eu não sei gente, antigamente o som, essa batida, tava diferente, tinha mais força, aí nós fomos buscando, buscando e buscando, e sabe o que aconteceu? Nós fomos descobrir que estava faltando a batida do Sopapo da forma como ela era feita, que não estava mais sendo feita. A forma como se bate um atabaque, o toque feito no atabaque era o mesmo toque feito no Sopapo. E ele tem diferença. Então o que a Jennie acabou encontrando era algo que nós tínhamos perdido e nós não sabíamos. Tinha uma coisa diferente, uma batida que não era, que a empolgação não pegava. E era a batida no Sopapo que nem a do atabaque. E aí se descobriu isso e um dos meninos fez e [...] a gente disse: é isso aí gente, tava faltando isso que antes nós fazíamos e que agora não estava sendo feito.

Maritza não sabe como era o Sopapo, de que material era feito, como se transformou e como é feito hoje. Mas sabe que veio com a diáspora, que foi recriado nas charqueadas pelotenses e que conferia uma característica especial e distintiva ao samba feito em Pelotas, na segunda metade do século XX. E é essa característica do samba, o ritmo deste samba meridional feito pelo Sopapo, de que estava sendo sentida a falta. Parafraseando Giba-Giba, Maritza acrescenta: “é o jeito de ser da gente desta terra”!

Da mesma maneira que outros colaboradores em Porto Alegre, Maritza reforça o simbolismo do instrumento, tanto no aspecto visual como sonoro. Mesmo que não vá ser usado, estará como elemento cênico no palco. “Tu tocas com os atabaques, mas bah! A identidade! Cadê o Sopapo? Essa relação Odara e Sopapo, ela é fundamental. [...] mesmo que chegue lá e não toque, ele é fundamental”. Na medida em que nós fomos conversando, Maritza foi desvendando sua memória.

Se tu me perguntares qual a minha memória em relação ao Sopapo no carnaval, eu não sei... [...] eu não tenho essa memória, [...] eu tenho a memória da cozinha¹⁵ passando e a gente sentia, gostava de ficar na beira da calçada e sentia o rufo assim, a batida, batia nas pernas e gente ficava na beira e sentia o vento aquele... essa é a memória que tenho. Eu não posso dizer que eu tenho a memória do efeito dele, de sonoridade, do resultado, dentro da bateria da escola. O Dilermando tem essa memória porque ele saía, ele tocava. Eu tenho a lembrança do elemento ali, passando, aquilo grande, a cozinha e lá vinham os Sopapos. O Sopapo passou a fazer parte da minha vida a partir do CABOBU, tranqüilo! O sentido simbólico vai sendo construído, porque até então eu só tinha... eu só passo a ter referência, a ter conhecimento do que o Sopapo significa, do que ele traz, no CABOBU. Da época que tinha nas escolas e morreu, eu nem senti que isso passou, acabou. Só vou me dar conta no CABOBU, quando o Giba traz a idéia, aí é que vou – ah! Mas aquilo é o Sopapo, isso é o Sopapo! [...] Eu só vou realmente perceber tudo isso, no CABOBU, em 99.

A dinâmica do processo de reapropriação e ressemantização pode ser claramente observada na trajetória do Odara, através da fala de Maritza. O grupo, que teve origem coreografando o samba do cabobu executado por quarenta Sopapos, por razões diversas e sem

¹⁵ Cozinha é a denominação utilizada anteriormente (algumas pessoas ainda usam essa expressão) para o que hoje se chama de bateria.

perceber se afastou daquilo que foi sua característica inicial. E afastou-se até o ponto de estranhar a si próprio. Entretanto, talvez por já ser uma informação assimilada, a percepção da sua ausência se apresentou. Em uma trajetória de aproximadamente sete anos foi possível a incorporação, a perda e a retomada de um elemento tido como fundamental na identidade do grupo: o Sopapo e a batida característica dele. A explicação para este processo interno foram algumas dificuldades enfrentadas pelo grupo neste período, especialmente relacionadas à coordenação. Do grande grupo formado após o CABOBU, algumas pessoas foram se afastando devido a outros compromissos, restando praticamente todo o serviço para Maritza e Dilermando. Depois de ter a percussão como uma das marcas características do Odara, os encargos burocráticos e administrativos de responsabilidade da coordenação geral assumida por Dilermando, fizeram com que ele tomasse a frente de ações variadas e necessárias para a sobrevivência do grupo, e por consequência deixasse o trabalho que vinha desenvolvendo com a percussão em segundo plano, no último ano (2006). O fato de ter bons percussionistas “não quer dizer que estejam numa harmonia total. Tu podes tocar muito, mas precisa da orientação para a harmonia do trabalho. E eu acho que se perdeu isso aí, nesse período, e agora nós vamos tentar recuperar isso”, acrescenta Maritza. Parte das tarefas que afastaram Dilermando do trabalho percussivo foi a constituição formal do Odara em uma Organização Não Governamental – ONG. No release de apresentação, pode-se ver claramente os âmbitos de atuação do Odara, relacionados diretamente às necessidades de seu público alvo:

A ONG Odara, que conta com mais de sessenta integrantes, atua desde o ano 2000 na região sul do estado do Rio Grande do Sul tendo como elemento de sedução a dança afro e a percussão, atraindo seu público com todo o encantamento e a beleza da cultura afro-brasileira. Seu objetivo maior é a ressignificação das relações étnico-raciais, estimulando a criação de espaços dedicados à construção e à defesa da cidadania através da educação, da cultura e da assistência social. O grupo participa sistematicamente de discussões e debates em universidades, espaços públicos e escolas, abordando a situação da comunidade negra pelotense no contexto social. A participação da ONG no Fórum Social Mundial de 2005 foi um marco na história do grupo, conquistando definitivamente seu espaço no cenário artístico e social, bem como, o reconhecimento do seu trabalho. A ONG Odara possui um trabalho educacional sistemático na área da cidadania, saúde, prevenção às drogas e doenças

sexualmente transmissíveis, além de participar de atividades de assistência social e orientação jurídica.¹⁶

Na trajetória do grupo, alguns momentos foram marcantes. Entre estes, além do destaque dado no *release* para a participação no Fórum Social Mundial, o convite para apresentação na festa de aniversário de São Paulo, em 2001, quando foram escolhidos para representar o estado do Rio Grande do Sul, como únicos representantes, foi um momento que deixou marcas na memória do Odara. A viagem até São Paulo foi uma epopéia, e a repercussão deixou os integrantes do grupo surpresos e emocionados. Maritza relembra que:

Quando nós fomos a São Paulo, foi bem assim que nós fomos apresentados lá, quando o Toninho Macedo [o apresentador] falou assim: e agora eu vou trazer pra vocês o lado negro do sul. Era o Sopapo! Todo o trabalho, toda a coreografia que nós montamos foi somente com o Sopapo, não tinha nem atabaque, era só só o Sopapo e a interpretação, foi muito legal.

Uma vez habilitado a participar em editais de financiamento de projetos, na primeira investida, em 2007, o Odara aprovou o “Projeto Giamarê Odara os Tambores do Sul”. Financiado pela Caixa Econômica Federal, foi um dos 235 projetos selecionados¹⁷, entre 2695 de todo o Brasil. O projeto os levou em maio de 2008 para uma excursão a Salvador e Rio de Janeiro. Nestas apresentações, a valor arrecadado nas bilheterias foi todo destinado ao programa Fome Zero, do governo federal. Levou junto também a realização de oficinas de construção de Sopapo, com Mestre Baptista, além de proporcionar aos participantes do projeto trabalhos de integração com grupos locais como o AfroReggae no Rio de Janeiro. Com muita satisfação, Mestre Baptista me contou, antes da viagem, que iria ensinar aos baianos como se constrói um Sopapo. No Rio de Janeiro, iria repetir a mesma oficina de

¹⁶ No endereço: http://www.chibarro.com/projects/show_details/8, acessado em 10/09/2007.

¹⁷ No Rio Grande do Sul, apenas três projetos foram aprovados: o do Odara, o de Renato Borghetti e o de Nelson Coelho de Castro, estes dois últimos, consagrados músicos profissionais baseados em Porto Alegre.

construção de Sopapos. Esta foi uma ação inédita para os afro-descendentes pelotenses, pois historicamente esta região foi invisível ao resto do país no que diz respeito à cultura negra nacional. Para os participantes do projeto, Pelotas foi colocada no mapa da negritude brasileira.

06/10/2007

... cinco, seis, sete, oito, vai! Contando o tempo, Priscila vai demonstrando e coordenando o ensaio do grupo de dança. Dançando, hoje são sete; um toca o atabaque e outro às vezes toca (atabaque também) e às vezes dança. E assim acontece o ensaio. Observando, fico pensando a respeito dos movimentos usados na coreografia. Eles me sugerem alguma relação com as danças dos Orixás. Me pego então sob o efeito daquilo que investigo, ou seja, percebendo a carga simbólica nos gestos da dança, potencializada pelo som dos tambores. A coreografia toda remete para aquela África imaginária.¹⁸

Foi assistindo a ensaios (*figuras 74 e 75*) e conversando com o pessoal do Odara que fui aos poucos desconstruindo meus “*a priori*”. Certamente, a esta altura eu já me encontrava em outro lugar de entendimento. Mas a desconstrução que havia me passado era de ordem teórica. Agora, em uma situação concreta, eu podia observar na prática um processo de ressignificação e ressemantização sonora e coreográfica, afirmando a todo o momento questões de pertencimento étnico e resistência cultural, conectado a uma cultura diaspórica.



*Figura 74 – Ensaio do Odara.
Foto de Mario Maia, 2007.*



*Figura 75 – Ensaio do Odara.
Foto de Mario Maia, 2007.*

¹⁸ No DVD, a faixa 24 apresenta um ensaio editado do Odara.

Observando os gestos e movimentos coreográficos, pensei no que havia conversado com Maritza sobre referências diretas ou indiretas, tiradas conscientemente do universo religioso e ressemantizados em uma coreografia secular. Questionada sobre esses movimentos, Priscila Couto me explicou que não sabe de onde vem, ela vai criando e os gestos vão surgindo. Insisti na pergunta, sendo mais explícito em minha intenção: tem alguma relação com as danças dos Orixás? Achando graça ela disse que sim, é claro. Mas quando está criando, ela não pensa nisso. Os movimentos são espontâneos, “eles estão dentro de nós, saem naturalmente, sem pensar”. Contando o tempo, chamando a atenção do grupo e trocando olhares, o movimento se transforma em coreografia.

Falando sobre os meninos que estavam tocando, ela me diz que “é pena que hoje o guri do Sopapo não veio, a gente sente uma falta tremenda quando ele não está. Tem uma baita diferença no som do Sopapo e quando ele não está a gente sente a diferença”. Priscila me explicou que os atabaques fazem o equivalente à melodia, “ficam cantando”, enquanto o Sopapo “preenche os espaços, prepara a cama, sustenta o ritmo”.¹⁹ Acrescentou também que tem uma menina – Cássia - que foi percussionista do grupo mas que estava afastada, e que eles [o Odara] estavam insistindo pra que ela voltasse, pois além de excelente percussionista, causa forte impacto nas apresentações por ser a única mulher no grupo de instrumentistas.

10/10/2007

 Chegando ao ensaio, da rua eu já podia ouvir os tambores tocando. Uma das janelas da sala de ensaio dá para o calçadão, uma área de grande movimento de passantes, no centro da cidade. O som dos tambores faz com que muitas pessoas que passam pelo local se aproximem da janela para olhar entre os vidros o que está acontecendo. Lá dentro, três percussionistas dão o ritmo para o ensaio das coreografias.

¹⁹ Mais uma vez, o mesmo discurso aparece, indicando que o Sopapo deve *preencher os espaços*.

Os percussionistas eram Laerte e Felipe, dois garotos de 19 e 18 anos, respectivamente. Tocavam Sopapos. O terceiro é Dilermando, que toca um atabaque, solando e ditando o andamento. Os garotos estavam aprendendo a tocar Sopapo, e recebiam de Dilermando instruções técnicas (*figura 76 e 77*), posições apropriadas dos dedos e da mão, em que parte da pele tocar, entre outros detalhes. Dilermando chamava também a



Figura 76 – Dilermando, Felipe e Laerte no ensaio. Foto de Mario Maia, 2007.



Figura 77 – Felipe observa Dilermando. Foto de Mario Maia, 2007.

atenção para que não perdessem o tempo e que eles deviam estar atentos às passagens e entradas, ditadas pelo atabaque²⁰. Em alguns momentos, o ritmo era acelerado, puxando uma coreografia mais rápida. Em outros, ao contrário, retardava o ritmo para que um movimento pudesse ser repetido lentamente até sua fixação. Mesmo tendo iniciantes tocando Sopapo, pude notar a diferença em relação ao ensaio anterior, quando o Sopapo não estava presente. Neste dia ensaiavam uma coreografia realizada por seis bailarinas, repetindo inúmeras vezes com especial atenção aos movimentos dos braços e pernas (*figura 78*). A primeira parte - “Quilombo” - é feita sobre uma narração gravada, que fala sobre quilombos, senzalas, etc., sem música. Atraído pelo conteúdo do texto da narrativa,



Figura 78 – Ensaio. Foto de Mario Maia, 2007

²⁰ Ver no Apêndice, faixa 27, trecho do ensaio com a conversa entre Dilermando e os meninos.

indaguei sobre sua autoria. Descobri então que era parte de um poema do poeta negro gaúcho Oliveira Silveira, aquele que propôs o reconhecimento do 20 de novembro. Imediatamente à narração, o atabaque (*figura 79*) puxa o ritmo que é seguido pelos Sopapos, ao vivo. Encerra a coreografia uma passagem da percussão ao vivo para a gravação da música “Lugarejo”, de Giba-Giba, cantada por Giamarê e um coral de crianças²¹. Após o ensaio uma conversa entre bailarinas, músicos e a coreógrafa sobre os três diferentes ritmos executados, andamentos e concentração nos



*Figura 79 – Dilermando no atabaque.
Foto de Mario Maia, 2007.*

movimentos, indicaram algumas displicências na realização das coreografias. Na continuação, iniciamos uma conversa, eu, Felipe e Laerte (*figura 80*), que começou me contando sua chegada ao grupo:

Eu cheguei, toquei e gostei. Aí eu fui ver se conseguia fazer alguma coisa. Aí eu falei pro meu tio [Dilermando] que eu queria entrar na percussão. Eu toco atabaque, mas tô tocando Sopapo também. Eu não tocava antes, eu comecei a tocar no Odara. Agora eu tô tocando atabaque e Sopapo.

A chegada de Laerte ao grupo é decorrência da rede familiar presente no Odara. Sobrinho de Dilermando e Maritza, ele já tinha assistido a irmã mais velha dançar no grupo montado para participar do CABOBU. Depois de constituído o Odara, outra irmã de Laerte entrou também no grupo e, por fim, em 2005, foi a sua vez. Como ele diz, “cheguei, toquei e gostei”. Na continuidade da fala ele esclarece que “não tocava antes” e que começou no Odara.



*Figura 80 – Laerte.
Foto de Mario Maia, 2007.*

²¹ No Apêndice, faixas 24, 25 e 26, apresento uma gravação em vídeo feita neste ensaio.

Mas então, como pode chegar e tocar? Laerte revela a mudança de consciência, desenvolvida no grupo, relacionada à seriedade e ao profissionalismo com que todos encaram suas tarefas. Quando ele diz que “agora eu tô tocando atabaque e Sopapo”, é porque está assumindo essa responsabilidade, que não está simplesmente brincando com tambores. A iniciação ao mundo da percussão, especificamente em um grupo de dança afro, estabelece uma posição peculiar de aprendizagem e performance. O processo de educação musical experimentado desta forma é *sui generis*, pois, além de aprender a tocar, Laerte aprendeu também a dançar. Dependendo da coreografia, ele pode estar bailarino ou percussionista. A trajetória de Felipe é semelhante: levado para o grupo pelo amigo Laerte, passou por um processo de iniciação musical idêntico, pois igualmente não tinha experiência anterior com música ou percussão.

Eu participo do Odara faz três anos, faço percussão com o Dilermando, com o Wagner e com o Laerte. Pra mim é muito bom a convivência com o grupo e sair de uma rotina meio dura, lá no bairro, o Dunas, uma rotina crítica, muita violência, muito tráfico, uns negócio assim... aí eu peguei e resolvi ocupar a minha cabeça com outros assuntos. Eu vim parar aqui através do Laerte, nós somos amigos.

A fala de Felipe (*figura 81*) revela um problema comum entre os jovens em geral: o problema da violência, da falta de oportunidade e da facilidade de se envolver em “uns negócio assim”, negócios que invariavelmente, além de tirá-los da escola, os coloca em “rotinas críticas”. O Odara foi a oportunidade de Felipe “ocupar a cabeça com outros assuntos”, assuntos de dança, de música, de auto-descoberta como cidadão, de se reconhecer em uma identidade e saber se fazer ser respeitado.



Figura 81 – Felipe. Foto de Mario Maia, 2007.

O Odara modificou várias coisas, (...) o meu modo de pensar, porque quando eu chego numa loja pra dar meu currículo, eu tô de trancinha, e aí chega um cara melhor do que eu, de terninho, gravatinha e pah! Aí, basicamente eles discriminam assim, - pô esse aí de trancinha... eles pegam o teu currículo e botam fora, eles nem dão bola pro teu currículo. Aí tu tem como agir, porque isso aí é discriminação. E o Odara me ensinou a me posicionar. [...] Eu uso trancinha porque eu gosto, por causa da minha origem, eu tô valorizando a minha cultura. [...] Várias coisas são importantes no Odara: uma é a amizade, o companheirismo... no Odara é como se eu tivesse na minha família... quando a gente senta assim, pra conversar, parece que tá ali o teu avô contando um fato que tu não sabe, que tu não presenciou, mas que tu sabe existe.

Com certa regularidade, Dilermando, Maritza e/ou Raquel sentam pra conversar com as meninas e meninos, em trabalho de formação e conscientização que aborda a história local, a escravidão das Charqueadas, os problemas contemporâneos de discriminação racial e social ainda enfrentados pelos afro-descendentes no Brasil, entre outras preocupações que justificam a transformação do grupo de dança afro na ONG Odara - Centro de Ação Social, Cultural e Educacional. Esta ação de formação é fundamental na consideração de existência de uma cultura negra, pois para que se concretize é pressuposto básico a “transmissão de padrões ou princípios culturais específicos [...] dentro de certos grupos sociais. [...] nos quais as pessoas mais velhas [...] socializem esse conhecimento com as demais” (SANSONE, 2004, p.23). A maneira como articulam estas questões pode ser observada no material de divulgação do espetáculo que foi levado para Salvador e Rio de Janeiro:

Dança afro: o movimento dos corpos no Sul

Viver a dança afro, como experiência de movimento e linguagem corporal no Rio Grande do Sul, é falar do corpo negro (etnia negra) em seu cotidiano e pensar nossas velhas e novas histórias, a de trabalhadores escravizados inicialmente vindos do continente Africano, vivendo a diáspora, em região de clima frio e pós abolição da escravidão marcado pela intensa imigração alemã e italiana.

No movimento da diáspora africana e nos movimentos da dança afro, estão presentes nossas lutas, nossas formas de resistências, nossa religiosidade, nossos saberes e fazeres que constituem a história dos afros rio-grandenses, falando em forma de movimento, a história do Rio Grande do Sul. Assim contamos nossa história com os corpos dançantes, corpos que se movimentam a partir de uma dança revolucionária: dança afro. Esta nos remete a uma constituição identitária de brasileiros, descendentes de africanos. Nossa existência presente: no tom da pele, na

cultura, nos ritmos, na literatura na culinária, na arquitetura... e na dança. Assim a dança afro exige movimento de troncos, de quadris, de braços na sua força e leveza, de pés na energia que absorvem da terra. Na movimentação se faz presente a religiosidade de matriz africana e a força dos Orixás trazendo a ancestralidade, a re-ligação com a Mãe África e a re-invenção vivida na África-Brasil.²²

Em cada conversa que eu tinha com qualquer das meninas ou meninos, eu podia perceber o efeito desses encontros, ou seja, seus discursos demonstram a incorporação de uma consciência diaspórica africana ancestral que, assim como se reconhece ligada à Mãe África e se reinventou na África-Brasil, em uma identidade brasileira unificada pelas lutas comuns e nas formas de resistência do povo afro-descendente, também se reconhece como peculiar, sulista. E uma vez mais, como elemento central desta identidade negra sulista, o Sopapo é o objeto que a norteia e simboliza:

A cultura Afro – Riograndense, com amparo federal, será levada ao centro do país. Salvador e Rio de Janeiro irão receber um espetáculo que mistura canto, dança, poesia e percussão, nordeados pelo instrumento legítimo da região sul do estado denominado Sopapo: tambor trazido pelos escravos e que hoje ainda é pouco conhecido no restante do Brasil.²³

Com a segurança proporcionada pela experiência de três anos tocando Sopapo no Odara, aliada às rodas de conversas referidas anteriormente, Laerte acrescenta suas percepções sensoriais sonoras, juntamente com uma construção própria relativa ao mito de origem do instrumento, reverberando os objetivos do grupo e identificando dimensões simbólicas e sociais (SANSONE, 2004):

... porque o Sopapo dá uma força maior pro cara tocar, e quando dá o som do Sopapo [...] é muito massa! Aí tu, bah, é uma experiência enorme. Aí tu vai tocar só o atabaque não dá aquele... fica faltando alguma coisa “nesse doce” “nesse pão”. A força que eu falo não é a física, tu sente assim, dá uma energia muito boa, do som que tu tá fazendo. Só o atabaque, eu não digo que não, ele também dá legal, mas o Sopapo é especial. [...] No caso, tu tá dentro do grupo afro. As energias vêm das pessoas ancestrais tuas. O Sopapo vem lá da África, e então ele está modificado, mas eu acho que é a mesma coisa, não muda muito. Então esta força é a ligação entre o mundo atual e o passado. Vem dos teus ancestrais mesmo, e o Sopapo quer dizer isso. E é por isso que nós vamos fazer um trabalho só com Sopapo. E quando eu toco, eu sinto isso. E quando eu vejo as gurias dançando vem mais uma força maior

²² No endereço: <http://www.caiolopes.com.br/giamareodara/odara.htm>, acessado em 24/06/2008.

²³ Idem, ibidem.

e aí sai da frente que nós vamos arrebentar! [...] O Sopapo sempre atrai, as pessoas sempre perguntam: como se chama este instrumento? Baita tambor, eles falam. Aí a gente fala: esse aqui é o Sopapo, lá da região sul, e contamos a história do Sopapo. Eu falo que é um instrumento africano, que veio da África e, uns dizem que veio pra Pelotas e depois foi pra Rio Grande, e outros falam que veio pra Rio Grande e depois foi pra Pelotas. Vieram com os escravos que vieram trabalhar nas charqueadas. Refizeram o instrumento pra tocar no carnaval e agora nós estamos trazendo pra dança. No tempo dos ancestrais ele estava na religião, mas agora é só atabaque. Nas terreiras não tem Sopapo. E eu acho que eles nem conhecem!

Felipe também tem a suas concepções e, assim como Laerte, articula seu discurso a respeito das origens do Sopapo, das sensações de quando está tocando e dos simbolismos que o instrumento carrega:

Eu conheci o Sopapo no Odara. Ele é de origem africana. Ele não era artesanal como ele é agora. Era feito de madeira, cortavam a madeira da árvore e deixavam assim... as formigas comiam a madeira por dentro e esculpiam, aí eles iam lá e olhavam e pregavam o couro com tachinhas e a afinação dele não era assim com puxador, era com fogo. Na senzala, os negros ficavam tocando e aqueciam e afinavam na caloria do fogo. E o Odara resgatou, pra mostrar a origem do Sopapo, que é uma origem africana como a dança, os contos, o jongo... com o Sopapo a gente pode brincar com ele, e com o atabaque não, porque aí tu sai fora do ritmo. Com o Sopapo dá pra dar uma incrementada. [...] Quando eu toco Sopapo eu sinto a emoção de como se eu tivesse revivendo o tempo dos meus antepassados. Quando a gente tá no palco tocando, é a mesma coisa que se a gente tivesse no quilombo, tocando, é a mesma emoção, pra mim... aquelas festas que eles faziam...

Considerando a consciência a respeito da história dos antepassados, relacionada às reconstruções contemporâneas explicitadas nas falas de Laerte e Felipe, assim como na de todos os colaboradores do Odara, mais a forma como é expressa essa consciência, a idéia de uma identidade negra coletiva local “centrada numa ascendência comum, seja ela real, metafórica ou fictícia – quase sempre dependente de um mito originário comum”, (SANSONE, 2004, p.251) se torna evidente. As diferentes trajetórias dentro do Odara oferecem diversos elementos que auxiliam para um melhor entendimento do quanto a música e a dança atuam como mediadores na formação de subjetividades locais, identidades sociais e na memória popular (WAXER, 2002).

Felipe tinha, em 2007, 18 anos, e estava cursando a sétima série: “eu me atrasei um pouco porque tive que trabalhar pra ajudar a mãe, porque o meu pai é falecido. Em tenho três irmãos, um guri e duas gurias. Eu sou o mais velho.” A experiência pessoal no Odara fazia Felipe desejar levar os irmãos e a mãe para o Odara, para “eles não fiquem naquela rotina de casa-colégio-televisão”. Considera que estar no grupo é bom por ter a oportunidade de convivência com outros jovens, além de ser um espaço de aprendizagem sobre “a história dos nossos antepassados, que a gente nem sabe.” A realidade social e econômica dele é muito semelhante à da maioria da(o)s outra(o)s integrantes do Odara. Em uma ocasião Dilermando me contou que, quando há disponibilidade de recursos, fornece vale -transporte para as meninas e meninos. Por morarem em bairros na periferia da cidade, muitos precisam caminhar alguns quilômetros para chegarem ao local de ensaio quando não têm como pagar o ônibus. Mesmo com a dificuldade de realizar o pequeno trajeto do bairro ao centro, todos têm realizado a viagem mítica e imaginária do retorno à Mãe África



*Figura 82 – Laerte e Felipe.
Foto de Mario Maia, 2007.*

(PINHO, 2004). E é por estas viagens, que novas viagens a terras mais distantes têm se concretizado, como a viagem a Bahia e Rio de Janeiro, em 2008. Na expectativa da viagem, Laerte me falou que “vai ser legal porque nós vamos estar mostrando que aqui no Rio Grande do Sul tem negro e esse trabalho com o Sopapo”. Também em 2008, talvez Felipe se afaste do Odara, pois deseja entrar para o exército, “mas eu não vou me afastar muito muito, volta e meia eu vou passar por aqui”.

Quando eu vier pra Pelotas, quero entrar no Odara!

Vendo o desfile do carnaval de 2003, encantada com a participação do Odara na homenagem que a Escola de Samba Unidos do Fragata prestou a Giba-Giba na forma de samba enredo, Priscila Ferreira declarou para a mãe que queria vir para Pelotas para fazer parte do Odara. Priscila tinha, em 2007, 21 anos e já estava no Odara há três anos. Nascida em Pelotas, foi ainda criança com os pais para Porto Alegre. Como a família é de Pelotas, sempre voltava nas férias para a cidade. Em Porto Alegre dançava no grupo Afro Sul, de dança afro. Com a experiência na dança que trouxe da capital, entrou direto no grupo principal. Atualmente o Odara tem cerca de vinte pessoas, mas no grupo principal são cerca de 10. Durante o período em que conversamos, estavam se preparando para viajar para Belo Horizonte para participar de um encontro nacional dos Pontos de Cultura, onde iriam apresentar uma coreografia com apenas cinco bailarinas e três percussionistas (restrições econômicas impediram a ida de mais gente). Priscila acredita que o Odara é muito importante por ser muito mais do que um grupo de dança e, sendo do movimento negro, divulga a cultura africana ajudando a superar o preconceito ainda existente. Além disso, quando estão preparando uma nova coreografia, realizam estudos e pesquisas relativas à cultura afro, instrumentalizando seus componentes. Ela observa ainda o fato de que, mesmo sendo um grupo ligado ao movimento negro, de dança afro, não é um grupo só de negros, “o Odara é uma mistura, do negro com branco, e eu acho que é importante mostrar a cultura. Mesmo que seja afro, não tem só negros, a gente não tem preconceito”. Seguindo com suas concepções a respeito de ser negra, Priscila acrescentou que:

A gente não consegue ser discreto, tem que usar umas tranças, a gente é diferente. [...] A importância no Odara está em trabalhar contra o preconceito, além de também ajudar os próprios negros a se aceitarem como negros, porque tem muitos negros que não se aceitam e lá isto é trabalhado. Os negros tiveram sempre a identidade

oprimida. A comunidade [negra] hoje é bem mista, não tem negro puro, ou branco puro.

A fala de Priscila me fez lembrar da tese de Sansone (2004), sobre as relações interétnicas na América Latina, que seriam caracterizadas, entre outras coisas, por casamentos entre negros e brancos, tendo por consequência, como diz Priscila, uma “comunidade mista”, sem negro ou branco puro. Cabe ainda lembrar que, considerando a mesma tese, a idéia de negritude assim como a de branquidade varia não só no tempo e espaço como também em diferentes contextos. Portanto, “o que é negro num sistema racial polarizado pode ser pardo num sistema que se caracterize por um *continuum* de cor” (SANSONE, 2004, p.24), como é o caso brasileiro. Quando conversamos, em 2007, Priscila estava cursando pré-vestibular e desejava entrar no curso de enfermagem da UFPel. Além de entrar na universidade, nos seus planos o Odara ocupa um lugar especial: “o Odara pra mim é tudo. Eu não consigo me imaginar sem estar no Odara. Até já tentei, chega no sábado e eu penso que não vou, mas quando eu vejo, estou no ensaio”.

Se Priscila Ferreira veio para o Odara já iniciada na dança afro em Porto Alegre, Priscila Couto e Raquel Moreira Silveira também tinham uma relação anterior ao Odara com a dança afro. As duas estiveram juntas na criação do grupo Dandara, em 1997, no Instituto São Benedito. Suas trajetórias pessoais revelaram outra trajetória: a da dança afro em Pelotas. Em fins da década de 1980 o bailarino e coreógrafo Mano Amaro iniciou este movimento na cidade²⁴. Raquel conta que “todo mundo fez aula com ele e daí foi se proliferando”. O estilo dele se tornou o “núcleo comum. Então tu tens uns movimentos que vão estar presentes no Daniel, na Cecília Meirelles, no Odara e no Pelotense”. As pessoas que hoje coordenam estes grupos tiveram suas iniciações com Mano Amaro e replicaram nas escolas onde trabalhavam

²⁴ Atualmente Pelotas conta vários grupos de dança afro. Entre eles destaco aqueles que produzem espetáculos regularmente. São eles: o Odara, Companhia de Dança Daniel Amaro (Daniel é irmão de Mano Amaro), Grupo de Dança Afro da Escola Municipal Cecília Meirelles e Grupo de Dança Afro do Colégio Municipal Pelotense (os dois últimos ligados a escolas da rede pública municipal). Existem ainda outros grupos menores atuando em bairros, escolas, associações de bairros, etc.

ainda trabalham. Certamente houve neste processo adaptações e recriações que acabaram por conferir características distintivas entre estes grupos. Entretanto, conforme Priscila Couto, há um núcleo comum que pode ser identificado, especialmente pelas pessoas que estão envolvidas diretamente. Pode-se dizer que estabeleceu-se uma linhagem de “coreógrafos afro” em Pelotas, que se inicia com Mano Amaro, tem uma segunda geração com Maritza, Cira (do São Benedito), Marisa Guimarães (da Escola Cecília Meirelles) e Daniel Amaro, e uma terceira que é representada por Raquel, Priscila e muitas outras meninas e meninos que atuam nestes grupos atualmente.

Foi no Corpo de Baile do CABOBU que elas se encontraram para formar o Odara.

Eu começo como aluna da Maritza, na escola municipal Pelotense, com dança afro. Na verdade eu tive aulas anteriormente com a Cira, que foi uma professora do Pelotense, que também trabalhava com dança e trabalhava muito com a questão da religiosidade. Ela mexia muito bem com essas questões. Eu fiz um tempo (dança) e depois eu parei, quer dizer, eu acho que parou a dança no Pelotense, foi isso que aconteceu. Aí, a Maritza, no Pelotense, começou as inscrições para o grupo de dança. E eu me inscrevi para o grupo de dança, sem saber exatamente que ia ter trabalho com dança afro. Eu era uma adolescente nesse momento. Bom, e aí sempre ela [Maritza] conta que já tinha acabado as inscrições e ela viu eu e outra colega que hoje é professora de dança no Pelotense, saindo ‘desenxavidas’, tristes, assim, porque não conseguimos nos inscrever. Daí ela acabou nos chamando e a gente acaba ficando, indo pro grupo de dança. Bom, a Maritza, no Pelotense, trabalha com dança afro, e tem o grupo de dança afro. A Maritza tem toda a sua base de trabalho com a dança afro. E foi ali que eu conheci. Especialmente, foi pra mim tudo muito novo! Porque que eu digo novo? Vou ter que explicar pra que tu possas entender. Eu fui criada por uma família de origem alemã, a minha criação foi toda dentro de uma família de origem alemã.

Assim Raquel Moreira Silveira iniciou a contar sua trajetória na dança afro. Entretanto, logo de saída ela já me apresentou um dado que, de certa maneira, desviou meu objetivo central que era a dança afro e o Odara: o fato de ser uma negra criada por uma família alemã. Antes mesmo de minha curiosidade, ela própria o elegeu como fator relevante na sua trajetória. Aliás, a escolha por ela própria de ter sua trajetória de vida como tema de pesquisa de mestrado, dá a dimensão desta relevância. E como ela mesmo diz, “vou ter que

explicar pra que tu possas entender”. Num exercício de recuperação da memória, aos poucos foi me contando sua história em uma operação catártica, criando um arco que conecta quilombolas, religião luterana, dança afro e formação acadêmica, num deslocamento entre o local e o global.

A história é assim: eu fui criada por quatro mulheres que não casaram, que são irmãs e que vivem juntas. A minha mãe, de certa forma, esteve sempre presente. Não é uma *preença* assim, né. Mas eu fui com três anos e meio morar com minha Dinda. Fora eu, tem mais cinco! Tens que ler a minha dissertação, que ela fala sobre isso! Eu sou a mais velha e tem mais cinco! Toda a relação se dá, da família negra com a família branca, pela igreja. Eu sou luterana! Eu nasci lá, eu sou luterana [isso é falado com muita ênfase e convicção, satisfação e risos]. Então, essa relação de proximidade entre o que eu chamo de um elemento super importante é que só ficam as mulheres, são mulheres e mulheres, e os homens são todos homens de passagem. Então, a minha mãe, ela esteve sempre presente, eu visitava ela no final de semana, e essas coisas assim. O pai não, o pai sumiu, desapareceu, escafedeu-se! Só sei o nome.

A mãe de Raquel veio do distrito de Solidez, em Canguçu, um dos inúmeros locais no Rio Grande do Sul que se reivindica quilombola²⁵. Lá estão suas origens familiares. Entretanto ela se sente muito distante, pois “eu só tinha ido quando eu tinha dois anos, por aí, com a minha mãe. Depois, ninguém mais me levou lá”. Sua avó e mãe nasceram lá. Hoje, moram todas em Pelotas, mas a avó, que tinha 77 anos em 2007, sempre que pode frequenta as festas na igreja “e visita todo o povo”. Raquel só voltou na Solidez durante sua pesquisa de mestrado, em 2004²⁶. Com a reaproximação, a identidade quilombola tem ocupado o pensamento dela e de seu primo: “eu fiquei com isso distante. Mas eu tenho que buscar isso novamente. E tanto é que depois disso já fiz outras visitas”. Enquanto conversávamos, lembrei-me da viagem imaginária de volta à África que comenta Patrícia Pinho (2004). A

²⁵ GONÇALVES (2008) realizou pesquisas para dissertação de mestrado na PUC-RS abordando exatamente a comunidade da Congregação Luterana Manuel do Rego, em Solidez. Em sua análise, o foco está nas relações interétnicas e na contrastividade entre as identidades germânicas e negras. Cabe lembrar que esta é uma comunidade religiosa de identidade germânica composta na sua maioria por negros.

²⁶ A dissertação de Raquel tem o título de: “Imaginário das Mães-Mulheres que se Corporificam na Dança da Professora Negra”, e foi apresentada em 2006, no Mestrado em Educação, da UFPel.

“viagem de volta” de Raquel foi a pesquisa de mestrado, que acabou servindo como agente deste transporte, potencializando um processo de se descobrir como mulher negra que se iniciou por outro agenciamento – a dança afro.

É a partir da dança que eu vou constituir essa negra em movimento, o movimento negro, essa questão toda. A dança me aproximou dos referenciais da cultura afro brasileira, é um marco, é uma referência, é algo extremamente importante. Se eu vou falar sobre a minha trajetória de vida, eu tenho que falar disso. Não tem como não ser dito!

Até chegar à adolescência, Raquel esteve no circuito que ela própria denomina casa-escola-igreja, sendo a orientação religiosa luterana a guia das relações. Somente no início da década de 1990, com a aproximação com a dança afro na escola, é que ela começa a despertar para a identidade negra, apesar de sua mãe de criação, a Mãe Dinda como prefere falar, lhe fazer tranças desde pequena:

As minhas dindas, que eu chamo de mães dindas, porque eu sou afilhada de batismo, filha de criação, as mães brancas que cuidam das filhas negras. A minha vó escolheu a minha dinda de criação, que é uma dessas irmãs, dentro da lógica de que elas tinham uma vida melhor e podiam dar uma vida melhor pra mim, uma vida legal. Essa era a perspectiva da vó naquele momento. Meu apelido em casa era Preta Pretinha, sempre se invocava isso com valor, com significado pras minhas dindas. [...] Então elas sempre traziam isso, a minha Preta Pretinha. A minha vó me trançava e aí a minha dinda aprendeu a trançar. Claro que ela não conseguia ter essa idéia do cabelo e tudo mais, mas ela fazia a trança, ela não tinha essa identidade com a trança, mas ela fazia porque ela sabia que tinha essa referência com a vó, com a família, e ela fazia, puxava ao máximo, mas ela fazia. Mas essa discussão da cultura afro brasileira eu não tinha naquele espaço. Na dança com a Maritza eu começo a ter. No contexto da escola ela vai conversando com a gente, vendo como é que a gente enxerga, falando se tinha alguma situação de preconceito, ela vai trazendo, com as músicas que ela escolhia ela ia trazendo toda essa discussão.

A prática da dança afro foi decisiva na vida de Raquel, orientando não só sua atuação profissional como professora de Educação Física, mas principalmente a recolocou socialmente. Ela diz que até experimentou o balé clássico, mas que não se identificou. Por outro lado, foi através das músicas que Maritza utilizava e do trabalho que destacava a cultura afro-brasileira e a auto-estima, entre outras coisas, que uma nova identidade foi se

constituindo. A vontade de cursar faculdade de Educação Física foi movida pelo desejo de trabalhar com a dança afro nas escolas. A entrada na faculdade foi acompanhada pela entrada no Movimento Negro, envolvimento com a Unegro²⁷ e outros movimentos sociais. Também pela faculdade, estreitou ainda mais a relação com Maritza, de quem se tornou inicialmente estagiária, e hoje com quem divide as responsabilidades na direção do Odara. A presença de Maritza em suas falas foi sempre muito forte e decisiva:

A primeira referência é a Maritza, como uma professora negra, que falava sobre a cultura brasileira, que valorizava, que trazia isso sempre. Militante, a Maritza é uma militante de carteirinha, ela nem precisa dizer que é. É pelo corpo que tu já sabe que ela é militante. E nessa atitude eu fui me engajando. E ela me convidava pra fazer tal coisa - vamos fazer a oficina do CABOBU junto? E aí a gente começou a fazer oficina junto, a dar palestra junto, e aí eu já tava envolvida no movimento. Era madrugada, duas horas da manhã, tinha reunião aqui, reunião acolá, ia pras escolas... eu fiz isso muito tempo... [...] Então eu andei por tudo que é canto! Vamos dar uma oficina na escola tal? Vamos! Isso era uma coisa que eu fazia e sempre fiz com muito prazer. Aí eu não perco mais o contato com a Maritza e a gente fica, as duas, com essa questão do próprio Movimento. E com o CABOBU a gente sentiu a necessidade de estar constituindo um grupo de pessoas que discutissem, pensassem na **negraaada** [Raquel fala com ênfase, esticando o **a** central] de Pelotas, mesmo né. Aí a gente se reúne no Pelotense, um grupo de pessoas e, bom, vamos constituir um grupo? E aí a gente pensou... e tava uma efervescência depois do CABOBU, nós estávamos em efervescência. O tambor, o Sopapo era algo novo pra mim, eu me lembro do primeiro documento que eu vi, que o Giba-Giba organizou sobre o Sopapo e eu fui ler e tudo mais. Eu tenho lá em casa até hoje, entende? Isso foi na preparação do CABOBU.

Os relatos de Raquel transpassam claramente questões às quais já me referi anteriormente, sobre as atividades de resistência e articulação social e política dos afro-descendentes em Pelotas durante todo o século XX, demonstrando a continuidade destas atividades hoje, em grupos como o Odara. A pertinência destas ações expõe também uma outra face da sociedade, na verdade já bastante conhecida: a do preconceito e da discriminação. Por isso, ainda precisam em seus encontros no Odara, sentar em círculo com

²⁷ A **União de Negros pela Igualdade** (Unegro) foi fundada em 14 de julho de 1988, em Salvador, na Bahia, por um grupo de militantes do movimento negro, para articular a luta contra o racismo, com a luta de classes e contra as desigualdades de gênero. Seu principal objetivo é transformar o Brasil numa nação socialista e multiracial. Hoje, está presente nos estados da Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

os mais jovens discutindo questões étnicas e raciais, em reuniões que eles chamam “de formação”. Raquel acrescenta que:

Quando a gente vai trabalhar com as oficinas, cada vez mais a gente vai aprofundando essas questões, e a gente vai discutindo a questão da identidade negra, como ela vai se constituindo, as identidades negras, no sentido de valorizar, de perceber a história, como construtores dessa história, trazendo isso como elemento valorativo, como elemento de positividade. Quando a gente vai pros espaços a gente traz essa discussão, todas as questões que são emergentes ao Movimento Negro perpassam os nossos discursos nas oficinas. Então, quando a gente organiza uma oficina a gente sabe o que é que vai fazer, a gente pensa que vai ter uma conversa com os professores, com os alunos e tal, vai ter uma parte da produção do Odara mesmo, o que que o Odara tem produzido na dança e na percussão, e depois uma oficina com a dança afro, pra experimentar a dança afro com o corpo. [...] E por isso eu sou sempre uma grande defensora da dança porque ela pode produzir isso nas pessoas, essa busca pela identidade, essa vontade de se saber, de se reconhecer. E não é algo do tipo esse grupo só dança, não! Faz muito mais do que isso, porque a gente tem uma idéia de corpo e mente [...] Uma forma muito racional de se pensar, e não criando uma idéia de África nostálgica, romântica, mas que se constitui diferente. [...] Não romantizando, porque existem muitas Áfricas dentro da própria África, mas trazendo isso como elemento que vai provocar e produzir nas pessoas essa busca, essa vontade de se identificar, de pertencer, de estar com. Por isso eu sempre trago isso, porque foi a dança que me provocou a pensar muitas coisas que hoje eu produzo. Se eu escrevo hoje é porque eu dancei antes, entendeu? É porque eu senti o ritmo no corpo e isso me fez pensar muitas outras coisas. [...] Sempre que eu começo uma fala, eu brinco que não que eu não queira falar, mas eu prefiro dançar do que falar.

Neste processo de auto-reconhecimento levado pela dança, foram então adicionados diversos componentes e personagens. E entram também, obviamente, alguns dos personagens principais desta etnografia – o Sopapo e Mestre Baptista, antes também ignorados por Raquel. Mestre Baptista passou a ser mais um informante, como que fornecendo mais peças deste quebra-cabeças, enquanto o Sopapo virou um elemento de presença constante e símbolo do Odara. Além de reconhecer significados simbólicos no instrumento, Raquel afirma que o Sopapo promove uma marca muito forte na dança e para o grupo: “não se consegue mais pensar o Odara sem Sopapo, porque ele está no nosso imaginário. Quando se pensa a dança no Odara, se pensa Sopapo conjuntamente, tá agregado isso. Ele é uma referência pra gente”.

Considerando que a dança afro não é a mesma em todo o Brasil, que cada lugar tem as suas peculiaridades, especulei se o Sopapo poderia ser uma das características da dança afro

do estado ou de Pelotas. Raquel pensa que não, pois nas diversas escolas que trabalham com dança afro e nas academias e companhias de dança afro, também é raro encontrar Sopapo. “O Sopapo é um marco pra dança no Odara”, afirma. E o CABOBU teria sido o responsável por ter colocado o Sopapo novamente na roda. Mas enquanto o CABOBU foi um evento que passou, o Sopapo ganhou moradia no Odara, o Sopapo é o referencial que faz a conexão identitária.

Sabe o que tu me fez lembrar? Logo após o CABOBU, a gente ensaiava no Pelotense, e eu me lembro que a gente estava com esse contato com o Sopapo ainda no início. E quando os Sopapos tocavam e a gente estava montando a coreografia, uma seqüência de movimentos [...] é como se ele [o Sopapo] movesse todo o corpo, mas todo o corpo para além de uma idéia de corpo presente, como se tivesse uma idéia de ancestralidade, africanidade, é isso que eu quero te dizer. Ele me traz ‘muitos’ com ele, vem muita gente com ele. Parece que vem muita coisa junto com o Sopapo. Sem o Sopapo, as coisas não vêm com a mesma intensidade. É diferente.

Entre as muitas coisas e gentes que vêm com o Sopapo para Raquel, ela ganhou uma nova convicção religiosa, ou uma expansão da convicção inicial. Com a dança, buscou saber sobre os Orixás. Apesar de afirmar que o processo de criação é bastante intuitivo, acrescenta que o som do Sopapo com os movimentos coreográficos que cria “são quase religião”, revelando uma outra religiosidade latente, acionada pelos sons do Sopapo.

Eu tenho noção disso porque eu percebi, e depois, quando tu sai da tua própria cena e fica pensando como é que tu criou, o que é que te fez criar... [...] mas eram os tambores, era... parece que eu estou te dizendo que eu incorporei. Eu aprendi com o Dilermando, ele nos ensina muito porque ele é o mais próximo de religião de matriz africana, e a gente vem com esse discurso acadêmico de mitologia e tal, e ao mesmo tempo em que a gente quer falar e dar lugar e reconhecimento para a mitologia africana, porque a mitologia grega tem também. E aí o Dilermando vem e diz que a gente está trabalhando com as referências da religiosidade. Eu não sei se é um umbanda, se é batuque, não sei porque não é esse o meu caminho; é a dança/religião, é a religião que vira dança, eu não sei. E eu não sinto tanta necessidade de saber, mas é dessa forma que cai. Porque quando tu estás pensando o movimento, é tambor corpo, tambor corpo, religião. É todo o tempo isso.

A religião é a retomada da cultura ancestral africana. Para alguém com a trajetória de Raquel, uma negra educada por brancos, dentro da religião luterana, e que só na adolescência foi se aproximar da cultura de seus antepassados, este é um processo em andamento, de se reconhecer negra, de conhecer a cultura religiosa afro-brasileira e assumir novas convicções religiosas sem, contudo, abandonar sua crença primeira.

Hoje eu consigo entrar sem aqueles medos que eu tinha quando eu fui a primeira vez. Quando a gente ensaiava no Daniel, era no espaço que é da mãe dele, e acabei me aproximando mais dos símbolos e aquelas coisas todas [...] Outro dia eu tava pensando, quando eu fui a Solidez e eu vi a igreja, o altar é um altar diferente, parecia um congá de tanta coisa que tinha! E a igreja é evangélica luterana. Se tu chegares na nossa igreja, aqui na Marcílio Dias esquina Voluntários, aquele altar não tem muitas coisas, imagens... mas lá, [em Solidez] não é que tivessem imagens, tinham coisas, muitas coisas, cores, o enfeite de Natal continuava e já não era mais Natal, e tinha muitas outras coisas, muitas flores coloridas e eu olhei e –bah! Isso me lembra um congá! Muito diferente, mas me lembra o congá da casa do Daniel. Aí eu comecei a fazer algumas relações nesse sentido. Por mais que esteja dentro de um outro contexto, tem algumas reminiscências aí, eu não sei o que que é. E é assim que vou me constituindo, eu sempre brinco que eu me constituo em mulher negra a partir da dança.

Depois de percorrer sua trajetória de vida, na qual me revelou tantas transformações, pedi que Raquel se definisse:

Mulher negra, professora, mas professora em função da dança. Eu me tornei professora em função de fazer parte de um grupo de dança que tinha como base a dança afro. E eu não sei se fosse uma outra base, se eu seria professora. Eu me formei em Educação Física, fiz especialização e mestrado em Educação. E sempre com essa trajetória – as meninas mulheres, dança afro, e meu último trabalho, que me tirou tudo que eu tinha e me recolocou de novo, que está me recolocando, foi o trabalho autobiográfico, no mestrado, e que tem um nome imenso: “Imaginário de mães mulheres que se corporificam na dança da professora negra”. Porque eu trabalhei como universo de mães negras e mães brancas. Eu entrevistei a minha mãe, a minha vó e duas dindas minhas, que foram as pessoas mais presentes na minha criação.

No que diz respeito a cultura afro-religiosa, também com Maritza foi um processo de descoberta na idade adulta. Cresceu e foi educada na religião católica, porém há alguns anos começou a frequentar a casa religiosa de Tia Maruca, um centro de umbanda. Aos poucos foi

se familiarizando com o panteão afro-brasileiro e hoje possui dupla convicção religiosa, situação bastante comum entre a população negra local, como já comentei antes.

Se o Sopapo hoje habita um contexto secular, as possíveis relações com um contexto sagrado parecem evidentes. Entretanto estas evidências estão no campo das especulações. Não são gratuitas as sensações experimentadas em contextos como o do Odara, em que desperta múltiplas relações, da pertença ancestral africana às religiões afro-brasileiras. A memória social dos afro-descendentes do meridiano brasileiro foi nutrida entre as gerações que foram se sucedendo e ainda alimenta aqueles que hoje ainda estão no cenário destas lutas por visibilidade e reconhecimento. Desta maneira, a tradição que um dia se reinventou neste lugar vem sendo atualizada e, por que não, revigorada. E é exatamente neste processo contemporâneo de atualização que as apropriações e ressemantizações sonoras do instrumento vão operando, juntamente com seus apelos simbólicos. O Odara chega a 2008 com uma nova proposta de espetáculo – “Giamarê Odara os Tambores do Sul”, agora em parceria com a cantora Giamarê e seu grupo de músicos que, junto com os percussionistas e bailarina(o)s do Odara colocam o Sopapo uma vez mais no centro das atenções. Para Maritza “o Sopapo neste projeto é fundamental”, no que é acompanhada por Giamarê, quando diz que “o Sopapo é central”. A parte do final do nome do espetáculo – os Tambores do Sul, não é por causa dos atabaques, congas, surdos ou outros tambores, mas sim por causa do Sopapo e do cabobu. A recuperação que Giba-Giba propôs no CABOBU foi não só a do tambor, mas também do ritmo do samba de quando o Sopapo era utilizado, recriado e batizado por Giba-Giba de cabobu. Por estar ligado em sua gênese a esta proposta, o Odara encampou integralmente a idéia: utilizar o Sopapo e seu ritmo característico. A novidade está na mudança de contexto, na migração para a dança afro e música popular, agora ressemantizado. O Odara não reproduz, mas recria, dando novo sentido e significado à sonoridade do instrumento. Do mesmo modo Giamarê representa uma nova agente deste processo, ou seja, ao adotar o

Sopapo em seu trabalho autoral, um dos elementos musicais e sonoros que ela elegeu para caracterizá-la é o Sopapo e sua sonoridade característica, igualmente ressemantizada, contemporânea. Para o novo espetáculo, o Sopapo tem sido trabalhado no grupo de Giamarê por três percussionistas que, junto com os do Odara, representam uma terceira geração²⁸: Rafael, Fidel e Fabinho. Os dois primeiros foram ‘formados’ na bateria de Sopapos do CABOBU.

O que procurei apresentar neste último capítulo é a parte da história atual da trajetória do Sopapo, chegando ao fim de uma linha de tempo que não tem início claro ou definido, e que através de inúmeras migrações, contextos, ressignificações e ressemantizações trazem o Sopapo ao século XXI. Vimos assim os diferentes tratamentos dados ao instrumento na música popular, através do Serrote Preto e na dança afro do Odara. Estes são apenas dois casos sobre os quais me detive. O Sopapo ainda circula, por exemplo, em grupos de música como o Bataclã F.C., o Odomodê e o Afro Sul, em Porto Alegre, e grupos de dança afro no interior do estado, como O Sol dos Palmares, em Caçapava do Sul, além de algumas escolas de samba nas cidades de Rio Grande, Arroio Grande, Guaíba e Porto Alegre.²⁹

Os contextos observados neste capítulo mostraram que o Sopapo ativa, por um lado, afinidades étnicas de pertença, de herdeiros de um passado africano, no caso do Odara especialmente entre jovens entre 15 e 25 anos. De outra forma, os apelos ideológicos e simbólicos encontrados na música do Serrote Preto demonstram, além das afinidades acima, o efeito provocado pela informação a respeito da presença do elemento africano na história local, fazendo com que todos se sintam “proprietários” desta herança cultural (BRANDT,

²⁸ Para este efeito estou considerando como primeira geração Giba-Giba e Dilermando; na segunda estariam os percussionistas formados por Dilermando nos primeiros cinco anos do Odara e aqueles que estiveram no CABOBU, como o Serrote Preto e Bataclã F.C.; na terceira geração, os atuais percussionistas do Odara e do grupo de Giamarê.

²⁹ A presença do Sopapo nas cidades de Caçapava do Sul, Arroio Grande e Guaíba me foi relatada em conversas informais. As mesmas razões que me levaram a não abordar alguns grupos propostos no início desta pesquisa se aplicam para justificar minha não ida a campo nestas cidades.

1994). De posse desta herança, o Serrote e o Odara continuarão suas trajetórias, sem contudo tê-la como referência cristalizada e que engessa, mas ao contrário, reconhecendo as dinâmicas e transformações das expressões culturais e das mobilidades das identidades, servindo como motores de suas criatividades.

Fechar o percurso da pesquisa é como retornar ao ponto de partida, ou seja, verificar as motivações que me levaram a buscar algumas respostas (que muitas vezes aparecem na forma de novos questionamentos). Em outras palavras, formalmente é preciso aferir as hipóteses levantadas, que serviram como objetivos da pesquisa. Buscando esta aferição, estruturei a tese do modo como foi apresentada, tentando abordar desde aspectos históricos passados, observando diferentes contextos, até chegar aos agentes atuais, que mantêm e dão sentido ao instrumento, ao mesmo tempo em que são influenciados e também ganham sentido em suas vidas. A observação da mediação entre os agentes, a sociedade e o Sopapo, nos universos correspondentes, é o que me permite apresentar, por fim, algumas considerações.

A elaboração da hipótese desta pesquisa foi feita a partir de investigações preliminares que contavam com arcabouço teórico bastante distinto do obtido durante o percurso percorrido nestes anos de pesquisa. Assim, mantive a proposta original, até mesmo para demonstrar certos *a priori* que me acompanhavam, permitindo assim, além das conclusões relacionadas à proposta em si, a exposição da transformação proporcionada pela pesquisa, nestes *a priori* e em minhas concepções sobre o tema abordado. Retomando a hipótese proposta, busquei averiguar nesta pesquisa se o momento atual e a comunidade afro-descendente no Rio Grande do Sul oferecem espaço e condições para assimilação e estabelecimento de uma identidade afro-sul-rio-grandense através da afirmação de elementos simbólicos musicais. O Projeto CABOBU, em sua primeira edição, e o ritmo do cabobu, juntamente com o Sopapo, representariam estes elementos (o tambor e o ritmo) e o momento fundante (o evento) desta identidade?

Desta maneira, procurando ir direto à questão, e tentando responder a hipótese, quero dividir as questões nela contidas. Primeiramente, refletindo sobre se o momento atual e a comunidade afro-descendente no Rio Grande do Sul oferecem espaço e condições para assimilação e estabelecimento de uma identidade afro-sul-rio-grandense através da afirmação de elementos simbólicos musicais, me parece claro que historicamente está demonstrado que não há um espaço e/ou um momento determinados para o estabelecimento de uma identidade negra no Rio Grande do Sul. Ao mesmo tempo em que as identidades não são fixas e nem cristalizadas no tempo e no espaço, obedecendo a dinâmicas sociais, a história conduzida pelo Sopro e seus agentes revela uma identidade muito bem marcada, caracterizada pela constante luta pela superação de preconceitos e busca de visibilidade cultural. Ou seja, o que constatei é que mais do que estabelecimento de uma identidade, o que existe é um agenciamento para o reconhecimento da participação do elemento negro e seus descendentes na formação cultural local, regional e nacional. Pensar em assimilação de identidade se torna irrelevante, uma vez que já está mais do que assimilada, apesar de não generalizada, o que me faz retornar à afirmativa de Stuart Hall de que as identidades não são fixas. Este é um processo em curso, em constante atualização. Identidades étnicas são adaptáveis e mutáveis, além de incorporarem agendas políticas reflexivas, como afirma Béhague (1994). Certamente, os preconceitos de hoje não são os mesmos da sociedade de cem anos atrás, mas para quem sofre com eles, continuam sendo preconceitos, o que leva à manutenção de ações de vigilância e resistência sobre os mesmos. Foi contra esta situação que os escravos se rebelaram, formando quilombos, que pretos livres criaram associações anti-escravagista, que se converteram no período pós abolição em associações de trabalhadores e sindicatos. Clubes sociais e associações carnavalescas se transformaram em locais de organização e resistência, empreendendo ações que foram da criação de jornais porta-vozes das causas dos negros à transformação do carnaval burguês europeu em uma festa marcada pelos ritmos de origem africana. E foi deste carnaval que saiu o elemento musical que atualiza e

caracteriza, mais uma vez, pelo menos uma parte da música popular feita no Rio Grande do Sul, junto com a dança afro – o Sopapo. É isso também que faz o Odara, quando informa seus jovens sobre a cultura negra local através de estratégias de empoderamento contra-hegemônicas voltadas à eliminação da exploração e subordinação política e econômica (BÉHAGUE, 1994), assim como a música do Serrote Preto informa platéias sobre as mesmas questões. Tudo isso permite afirmar que, apesar da invisibilidade, uma identidade forte e atuante sempre esteve presente na história de Pelotas e do estado. Não há espaço, mas espaços, e muito menos condições – isto nunca houve, em princípio. As condições foram sempre forjadas, relacionadas aos espaços de cada momento da história.

E é também por isso que a resposta para a segunda parte desta primeira pergunta, sobre o papel de elementos simbólicos musicais atuando na afirmação desta identidade afro-sul-riograndense, é positiva. Sim, o Sopapo exerce sem sombra de dúvidas um papel central na afirmação desta identidade, como é afirmado pelos colaboradores da pesquisa com frequência e ênfase. Como objeto fruto da reconstrução da cultura material expressiva africana, o Sopapo se insere como um signo, através de sua imagem sônica e visual (TURINO, no prelo), para uma parcela significativa da população pelotense e gaúcha.

Se o Sopapo é reconhecido em diversos contextos em seu potencial simbólico, o mesmo não pode ser dito em relação ao ritmo do cabobu. O ritmo evocado por Giba-Giba, dos antigos carnavais, permanece mais na memória do que atuante entre músicos ou em escolas de samba. As transformações do carnaval seguem um rumo que, em princípio, não pretende “olhar para trás”, como disse um dos colaboradores. Ao contrário do que seria o cabobu, um ritmo mais cadenciado e com andamento moderado, os sambas de enredo tocados nos desfiles são cada vez mais acelerados (fenômeno este observado também em outras cidades) e potentes de intensidade sonora. A eletrificação da harmonia das escolas, associada à intensidade cada vez maior da massa sonora das baterias, deixa pouco espaço para a percepção auditiva poder captar as sutis

intervenções dos Sopapos. Das baterias da década de 1950 para as de hoje, um aumento significativo no número de participantes – de cerca de no máximo cinquenta para cento e cinquenta – pode ser elencado como uma das razões da perda de interesse pelo velho tambor. Para a grande maioria dos integrantes das baterias, jovens entre quinze e vinte e cinco anos, pouca ou quase nenhuma informação a respeito do Sopapo circula. É um instrumento como qualquer outro, apenas mais um tambor. Esta maioria está mais interessada em que a sua escola se aproxime ao máximo do modelo das escolas de samba cariocas, o que me faz pensar que a reprodução de um modelo de carnaval espetacularizado, embretado, televisivo e competitivo passou a ocupar o lugar do carnaval participativo e livre, em que o mais importante era brincar. A cópia traz também as músicas em moda na mídia a cada ano, os ritmos, as tecnologias, enfim, a estética deste carnaval espetáculo como um todo. Certamente todas estas questões passam por adaptações locais, promovidas por razões tanto de ordem cultural como também (e principalmente) de ordem econômica. O reconhecimento do Sopapo nas baterias se dá quase que exclusivamente pelos integrantes mais velhos, contudo, estes também não parecem estar preocupados com a manutenção ou não do instrumento. Entre estes, alguns admitem as transformações passivamente, enquanto outros se afastam, como foi o caso de Giba-Giba. Há que se acrescentar que este afastamento não se dá por conta da falta de interesse pelo Sopapo, mas sim por contrariedades gerais em relação às diversas transformações do carnaval, em atitudes saudosistas do tipo “antes era diferente, muito melhor”. Mesmo entre este grupo minoritário de caráter saudosista, não há um reconhecimento do cabobu enquanto denominação rítmica que pretende caracterizar estes antigos sambas de carnavais. São ‘apenas’ antigos sambas, esta é a designação – samba, e não cabobu. Neste ponto pode-se identificar claramente a proposta de Giba-Giba dentro da idéia de (re)invenção de tradição, ou seja, ao construir sua proposta para o CABOBU, a intenção de buscar nos antigos carnavais o ritmo característico dos mesmos – que nunca foi conhecido por cabobu – e reapresentá-lo à população no ano 2000, na

forma de um samba mais compassado, ou como diz Giba-Giba - “suingado”, além de colocá-lo em um novo contexto (o CABOBU não foi um evento carnavalesco), veio acompanhada de um nome novo e desconhecido – cabobu – e por uma ressemantização explicada e justificada por Giba-Giba. Assim, considero que enquanto elementos simbólicos musicais há uma diferença na recepção destes dois signos – o tambor e o ritmo – com visibilidade mais ampla do Sopapo em relação ao cabobu.

As considerações anteriores se relacionam diretamente à segunda questão levantada na hipótese, que indaga se o Projeto CABOBU, em sua primeira edição, e o ritmo do cabobu, juntamente com o Sopapo, representariam estes elementos (o tambor e o ritmo) e o momento fundante (o evento) desta identidade.

O fato de o Projeto CABOBU ter se constituído em um contexto especial, marcado no tempo e no espaço, faz dele um marco. Entretanto, está longe de poder ser considerado o momento fundante de uma identidade negra no Rio Grande do Sul. Como já me referi anteriormente, não há momento. A trajetória de lutas dos afro-descendentes locais demonstra isso sem sombra de dúvidas. Poderíamos considerar a chegada do primeiro escravo a estas bandas, na melhor das hipóteses, o momento fundante das ações de retomada da dignidade que lhe foi tomada quando seqüestrado. O que está em jogo não é identificar um momento fundante (e isto foi uma das desconstruções pela quais passei), mas sim perceber as muitas ações já empreendidas nesta direção. E é a partir deste entendimento que o Projeto CABOBU deve ser percebido em sua relevância. Os desdobramentos conseqüentes do projeto confirmam o estabelecimento de mais um marco nesta história. Como desdobramento, abordei dois casos específicos: o Serrote Preto e o Odara. O primeiro, um grupo de músicos reunidos no meio universitário, liderado por um antropólogo e que tenta se colocar no mercado de modo a alcançar a sobrevivência exclusivamente pela música. Com repertórios informados pela cultura folclórica musical nacional e regional, elegeram o Sopapo como um dos elementos de distinção de sua

sonoridade, usando conscientemente as imagens visual e sônica (TURINO, no prelo). A escolha do Sopapo integra, junto com outras, uma estratégia para entrada em um circuito maior de consumo musical. Por outro lado, o Odara, diferentemente, elegeu o Sopapo também por sua imagem visual e sônica, como um marcador de militância de um grupo que pretende unicamente a expressão performática através da dança afro. Com suas coreografias o Odara leva uma mensagem para o exterior – as platéias – e com seus ensaios, conversas e oficinas, leva a mesma mensagem para o interior do grupo, através do trabalho de base, de formação e transformação de seus integrantes. Na expressão do Odara o Sopapo é reiteradamente evocado como elemento central, representado no seu estandarte, encerrando uma grande carga simbólica. Com a mesma importância que o Sopapo, o CABOBU também é evocado pelo Odara, com a diferença de, enquanto o Sopapo é um ‘integrante’ do grupo e está presente materialmente, o CABOBU é uma referência da memória, de um passado recente, inserido nos novos movimentos de afirmação étnica local e nacional, com peso e repercussões políticas fortes no plano regional. Se como já comentei, o CABOBU não pode ser considerado momento fundante de identidade, certamente o é para o Odara. Repetindo a fala de Maritza, “o Odara é filho do CABOBU”.

Estas considerações exigem que se traga a esta coda alguns colaboradores. Primeiramente quero me referir a Giba-Giba, citado em todo o trabalho. A aproximação com a obra e a personalidade de Giba torna impossível se falar em Sopapo e CABOBU sem falar dele. Reconhecer o papel do CABOBU na trajetória de lutas dos afro-descendentes, bem como na história da música nacional, é também reconhecer o papel de Giba-Giba como agente desta movida. Foi ele quem fez a migração do contexto do carnaval para a música popular, inicialmente com seu trabalho de compositor e percussionista e, anos mais tarde, ampliou esta migração para vários artistas e grupos de música popular do Rio Grande do Sul e do Brasil, através da doação de Sopapos. Abriu novo contexto ao propor a criação de uma coreografia para a qual foi criado um grupo de dança afro que acabou, por fim, elegendo o Sopapo como

elemento simbólico central. Ao mesmo tempo, empreendeu uma tentativa de “replantar” o Sopapo nas baterias das escolas de samba em Pelotas, através do mesmo expediente de doação. Mesmo não podendo afirmar a resposta, indago: se o CABOBU não tivesse existido, estaria o Sopapo integrado na música popular de hoje? Teria algum grupo de dança afro inserido em suas montagens o Sopapo? Exerceria o Sopapo, entre uma parcela da população gaúcha, o papel simbólico que a ele hoje se atribui? Estas e outras questões me parecem suficientes, quando refletidas, para reconhecer em Giba-Giba o papel de principal mediador desta movimentação. Também por consequência do CABOBU, outro colaborador deve ser realçado aqui: Mestre Baptista. A visibilidade proporcionada a partir do CABOBU gerou uma nova trajetória em sua história de vida, a partir do seu reconhecimento como Griô pelo Ministério da Cultura. Como Griô, Mestre Baptista tem viajado a lugares do Brasil demonstrando a cultura afro do extremo sul através de oficinas de construção de Sopapo. Não posso deixar de depor aqui sobre o que foi para mim ter tido a oportunidade de conviver com Mestre Baptista durante o ano em que construímos os Sopapos para o Cabobu. Foram encontros semanais nos quais pude aprender as técnicas de construção do tambor, além de compartilhar de suas concepções sobre carnaval, cultura negra, e outros assuntos que conversávamos durante esses encontros. Por ter parte de meu trabalho na universidade dedicado à construção de instrumentos musicais, esta experiência me ofereceu conhecimentos aos quais provavelmente eu não teria tido acesso, não fosse o CABOBU. Posso afirmar que muito deste conhecimento está hoje incorporado em meus fazeres acadêmicos.

Devo destacar também, ainda em termos pessoais, que, da mesma forma que ter participado das oficinas de Mestre Baptista, ter me integrado à bateria da Escola de Samba General Telles foi experiência transformadora para mim. A oportunidade de vivenciar meu objeto de estudo em um dos seus contextos, neste caso o carnaval, me proporcionou condições únicas de análise, que jamais estão à disposição da observação passiva. Da escola [de samba] em que ninguém ensina diretamente, mas todos aprendem, também incorporei experiências únicas,

somente possíveis neste contexto, e que também se agregaram definitivamente ao meu pensamento. Estas experiências representaram um marco divisor de minhas concepções a respeito de carnaval, cultura negra, técnicas de construir e tocar o tambor, entre outras questões.

As questões aqui abordadas não pretendem estabelecer marcos de continuidade, mas como já foi dito, reconhecem a não acomodação à dominação social, se reinventando e se atualizando. A busca por ligações com a África, como diz Kubik (1994), representa a expressão de ideologias centradas em conceitos de identidade negociados por ações culturais de determinados grupos. Este é exatamente o caso de Giba-Giba, do Odara, de Mestre Baptista, do Serrote Preto e de outros colaboradores com que pude contar nesta pesquisa.

Para encerrar, quero relembrar ao leitor que esta pesquisa é somente o meu recorte sincrônico e diacrônico, carregado de comprometimentos e escolhas pessoais (Feld, 1994).

Em termos musicais, a coda é a parte final de uma música. Esta coda vem arrematada com as barras duplas com sinal de repetição. Quero indicar que novos percursos podem ser percorridos sobre o mesmo tema, porém com novas interpretações. Esta foi a minha.



6. REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. **Representing African Music: postcolonial notes, queries, positions.** New York: Routledge, 2003.
- ANJOS, Marcos H. **Estrangeiros e modernização: a cidade de Pelotas no último quartel do século XIX.** Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 1996.
- ARAÚJO, Onir. Democracia racial: um mito. *In: ASSUMPÇÃO, Euzébio e MAESTRI, Mario (Orgs.) Nós, os afro-gaúchos.* Porto Alegre: UFRGS, 1998, p.117-121.
- ARAÚJO, Samuel. **Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical history of samba in Rio de Janeiro, 1917-1990.** Tese (Doutorado em Musicologia) – School of Music, University of Illinois at Urbana-Champaign. 1992.
- ARRIADA, Eduardo. **Pelotas: gênese e desenvolvimento urbano (1780-1835).** Pelotas: Armazém Literário, 1994.
- ASSUMPÇÃO, Euzébio e MAESTRI, Mario (Orgs.) **Nós, os afro-gaúchos.** Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- BAPTISTA, Neives Meireles. **Mestre Baptista.** Depoimento [14 encontros entre 2004-2007] Entrevistador: M. Maia: Pelotas, 2004-2007. mp3.
- BARRETO, Álvaro. **Dias de folia: o carnaval pelotense de 1890 a 1937.** Pelotas: Educat, 2003.
- BASTOS, Rafael J. M. **A musicológica Kamayurá.** Florianópolis: UFSC, 1999.
- BATESON, G. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Orgs.). Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso.* Porto Alegre: AGE, 1998.
- BÉHAGUE, Gerard. (Org.) **Performance practice: ethnomusicological perspectives.** Westport : Greenwood Press, 1984a.
- BÉHAGUE, Gerard. Patterns of Candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting. *In: BÉHAGUE, Gerard (org.) Performance practice: ethnomusicological perspectives.* Westport : Greenwood Press, 1984b. p. 222-254.
- BÉHAGUE, Gerard. **Music and black ethnicity: the Caribbean and South América.** Miami: North-South Center Press, 1994.
- BELL, C. "Performance" and other analogies. *In: BIAL, H. (Org.). The Performance Studies Reader.* London: Routledge, 2003.
- BERLINER, Paul. **The soul of Mbira.** Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

BOGGI, Silvia. **Negros em el Azul. La invisibilidad de la dimension africana em la construcción de la identidad de uma ciudad del centro bonaerense.** In: VI Reunión de Antropología del Mercosur. Anais. Montevideo. 2005. 1 CD-ROM.

BRAGA, Reginaldo G. **Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos Orixás.** Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

BRAGA, Reginaldo G. **Modernidade religiosa entre tamboreiros de nação: concepções e práticas musicais em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil.** 2003. 297 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BRANDT, Max H. African drumming from rural communities around Caracas and its impact on Venezuelan music and identity. In: BÉHAGUE, Gerard. (Org.) **Music and black ethnicity: the Caribbean and South América.** Miami: North-South Center Press, 1994. p. 267-284.

CARDOSO, José E. **Zé Evandro.** Depoimento [6 entrevistas entre 2006-2007] Entrevistador: M. Maia: Porto Alegre, 2006-2007. mp3.

CARNEIRO, Edison. **Religiões negras: notas de etnografia religiosa; negros Bantos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CARVALHO, José J. Black music of all collors: the construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian music. In: BÉHAGUE, Gerard. (Org.) **Music and black ethnicity: the Caribbean and South América.** Miami: North-South Center Press, 1994. p. 187-206.

CARVALHO, José J. SEGATO, Rita L. Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. **Série Antropológica – Revista do Departamento de Antropologia da UNB,** Brasília, n. 164, p.1-11, 1994.

CARVALHO, José J. **Exclusão racial negra e indígena.** Depoimento [17/02/2006] Entrevistador: Vera Rotta: Carta Maior. Disponível em: <http://www.agenciartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=10054> Acesso em 16 maio 2006.

CAVALCANTI, Maria L. V. C. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia da USP,** São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002.

CRUCES, Francisco e PÉREZ, Raquel. Un lugar de descanso y perplejidad: conversa con Bruno Nettel y José Jorge de Carvalho. **Revista Transcultural de Música.** Madrid n.7, 2003. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/ conversacion.htm>>. Acesso em 22 fev. 2005.

DEBRET, Jean B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

DIAS, Margot. **Instrumentos musicais de Moçambique.** Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana L. C. Os jogos da memória. **Iluminuras**: Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, número 12. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS, 2000.

FELD, Steven. **Sound and sentiment**: birds, weeping, poetics, and song in *Kaluli* expression. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994.

FELDMAN, Heidi. **Black rhythms of Peru**: reviving African musical heritage in the Black Pacific. Middletown: Wesleyan University, 2006.

FERREIRA, Luis. Música afro-uruguaya: toques, performance e identidade. **Série Estudos** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, n. 4, p. 83-102, jul. 2000.

FERREIRA, Luis. **Las llamadas de tambores**: comunidad e identidad de los Afro-Montevideanos. 1999. 148 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.

FERREIRA, Luis. **An Afrocentric approach to musical performance in the Black South Atlantic**: the Candombe drumming in Uruguay. **Revista Transcultural de Música**. Madrid n.11, 2007. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art12.htm>>. Acesso em 25 set. 2007.

FRANÇA, Edson. **Porque marchamos no dia da consciência negra**. Disponível em: <<http://www.unegro.org.br/texto.asp?id=66>>. Acesso em 25 out. 2007.

FREITAS, Maritza. **Maritza**. Depoimento [5 e 12 dez. 2008] Entrevistador: M. Maia: Pelotas, 2008. mp3.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOLIN, Tau. **Manifesto contra o tradicionalismo**. Disponível em: <http://www.unisinos.br/ihu/index.php?option=com_noticias&Itemid=18&task=detalhe&id=6506>. Acessado em 03/09/2007.

GOMES, Bruno F. C. **O processo de construção da ‘cultura Afro’ no grupo Afro-Sul de Música e Dança de Porto Alegre**. In: VI Reunión de Antropología del Mercosur. Anais. Montevideo. 2005. 1 CD-ROM.

GOMES, Arilson S. **Idéias negras em movimento**: da Frente Negra ao Congresso Nacional do Negro. Disponível em: <<http://www.labhstc.ufsc.br/pdf2007/9.9.pdf>>. Acessado em 17/08/2007.

GOULART, Fábio O. G. **Entre a resistência e a coerção: a vivência dos escravos na cidade de Rio Grande**. In: II Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Anais. Porto Alegre, 2005. 1 CD-ROM.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Barro e sangue**: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas. (1777-1888). Pelotas: Universitária, 2004.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, charqueadas & olarias: um estudo sobre o espaço pelotense.** Pelotas: Universitária, 2001.

GUTERRES, Liliane S. **La gente de Ansina : performance, tradição e modernidade no carnaval da "Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina" em Montevideo / Uruguai.** 2003. 440 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, Porto Alegre.

HAGEDORN, Katherine. **Divine utterances: the performance of afro-cuban santería.** Washington: Smithsonian Institution, 2001.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, T. T. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000. p.103-133.

HERSKOVITS, Melville. The southernmost outposts of New World Africanisms. **American Anthropologist**, Arlington, v. 45, n. 4, p. 495-510, 1943.

HERSKOVITS, Melville. Drums and drummers in afro-brazilian cult life. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 30, n. 4, p. 477-492, 1944.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. (Orgs) **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM

IKEDA, Alberto T. **O samba no carnaval pós-moderno.** *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29/02/1992.

KARTOMI, Margareth J. **On concepts and classifications of musical instruments.** Chicago: University of Chicago Press, 1990.

KARTOMI, Margareth J. The classification of musical instruments: changing trends in research from the late nineteenth century, with special reference to the 1990s. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 45, n. 2, p. 283-314, spring/summer 2001.

KNIGHT, Roderic. Music in Africa: the Manding contexts. In: BÉHAGUE, Gerard. (Org.) **Performance practice: ethnomusicological perspectives.** Westport: Greenwood Press, 1984. p.53-90.

KRAWCZYK, Flavio; GERMANO, Íris; POSSAMAI, Zita. **Carnavais de Porto Alegre.** Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

KUNIOCHI, Marcia N. **O perfil social dos escravos em Rio Grande no século XIX.** In: II Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Anais. Porto Alegre, 2005. 1 CD-ROM

LEITE, Ilka B. **O legado do testamento: a comunidade de Casca em perícia.** Porto Alegre: UFRGS; Florianópolis: UFSC, 2004.

LONNER, Beatriz A. **Classe operária: mobilização e organização em Pelotas: 1888-1937.** 1999. 727 f. v. 1 e 2. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, Porto Alegre.

LONNER, Beatriz A. **Construção de classe: operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930).** Pelotas: UFPel, 2001.

LONNER, Beatriz A. **Antônio: de Oliveira a Baobad.** In: II Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Anais. Porto Alegre, 2005. 1 CD-ROM.

LONNER, Beatriz A. Prefácio. In: SANTOS, José Antonio dos. **Raiou a alvorada: intelectuais negros e imprensa, Pelotas (1907-1957).** Pelotas: Universitária UFPel, 2003. p.11-15.

MAESTRI FILHO, Mario. **Quilombos e quilombolas em terras gaúchas.** Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1979.

MAESTRI FILHO, Mario. O quilombo de Manoel padeiro. In: SEFFNER, F. (Org.). **Presença negra no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: EU/Porto Alegre, 1995. p.64-72.

MAESTRI FILHO, Mario. Prefácio. In: GUTIERREZ, Ester J. B. **Barro e sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas. (1777-1888).** Pelotas: Universitária, 2004. p. XXXIV-XXXIX.

MAESTRI FILHO, Mario. Em terra de branco, não tem lugar pra negro. In: FISCHER, L. A. e GONZAGA, S. (Org.). **Nós, os gaúchos.** Porto Alegre: Universitária/UFRGS, 1992. p.145-147.

MAGALHÃES, Mario O. **História e tradições de Pelotas.** Caxias do Sul: Escola Superior de São Lourenço de Brindes, 1981.

MAGALHÃES, Mario O. **Opulência e cultura na província de São Pedro do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas.** Pelotas: UFPel, 1993.

MANN, Henrique. **Giba Giba e Airton Pimentel.** Porto Alegre: CEEE, 2002. (CEEE / Som do Sul, n. 10)

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

MELLO, Marco A. L. **Reviras, batuques e carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas.** Pelotas: Universitária, 1994.

MERRIAN, Alan P. **The anthropology of music.** Evanston: Northwestern University Press, 1997.

MONTEIRO, Adriana C. **Minorias Étnicas, lingüísticas e religiosas**. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/oficinas/dhparaiba/5/minorias.html>>. Acesso em 07 out. 2005.

MOORE, Robin. **Nationalizing blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

MUKUNA, Kazadi wa. Creative practices in african music: new perspectives in the scrutiny of africanism in diaspora. **Black Music Research Journal**. vol. 17, n. 2, p. 239-250, aut., 1997.

NASCIMENTO, Gilberto A. **Giba-Giba**. [2005 - 2008] Entrevistador: M. Maia: Pelotas; Porto Alegre, 2005-2008. mp3.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

OLAZA, Mônica. **La cultura afro uruguaya: una expresión del multiculturalismo emergente de la relación global-local**. In: Anais da VI Reunión de Antropologia del Mercosur. Montevideo, CD-ROM. 2005.

OLIVEN, Ruben G. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

OSÓRIO, Fernando. **A cidade de Pelotas: corpo, coração e razão**. Pelotas: Officina Typographica do Diário Popular, 1922.

PELINSKY, Ramón. 2004. L'ethnomusicologie a l'ère postmoderne. In: NATIEZ, Jean-Jacques (Org.) **Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle**. Paris: Actes Sud. p. 741-765. 2004.

PIEIDADE, Acácio T. C. Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do Jupari. **Horizontes Antropológicos: revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH/UFRGS**, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 93-118, 1999.

PINHO, Patrícia S. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

QUADROS, J. J. **Sardinha**. [fev. 2005] Entrevistador: M. Maia: Rio Grande: 2005. 1 MD.

QUEIROZ, Maria I. P. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RAMIL, Vitor. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

RAMOS, Arthur. The negro in Brazil. **The Journal of Negro Education**. Washington DC, v. 10, n. 3, p. 515-523, 1941.

REDINHA, José. **Instrumentos musicais de Angola**. Coimbra: Centro de Estudos Africanos da Universidade de Coimbra, 1984.

REIS, João J. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RODRIGUEZ, Victoria E. Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá. **Revista Transcultural de Música**, Madrid, jun. 2002. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/eli.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2005.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: FALCÃO, Andréa. (Org) **Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. p.45-53.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. Salvador EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

SANTOS, José A. **Raiou a alvorada: intelectuais negros e imprensa, Pelotas (1907-1957)**. Pelotas: Universitária UFPel, 2003.

SCHUYLER, Philip. Beber professional musicians in performance. In: BÉHAGUE, Gerard. (Org.) **Performance practice: ethnomusicological perspectives**. Westport: Greenwood Press, 1984. p. 91-148.

SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Berta. **Suma etnológica brasileira**. 2 ed. Petrópolis: Vozes 1987. p. 173-179.

SEIDLER, Carl. **Dez anos no Brasil**. São Paulo: Martins; Brasília : INL, 1976.

SILVEIRA, Ana P. L. **“O balé que deu samba”**: fronteiras e mediações de classe no carnaval da Escola de Samba General Telles, Pelotas/RS. 2005. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

SILVEIRA, Ana P. L. **Batuque de mulheres: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS), 2008.

STUEMPFLE, Stephen. **Steelband movement: the forging of a national art in Trinidad and Tobago**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1995.

TRAVASSOS, Elizabeth. Glossário dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Berta. **Suma etnológica brasileira**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1987. p.180-187. (Arte Índia).

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. **Horizontes Antropológicos**: revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH/UFRGS, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 13-28, 1999.

TURINO, Thomas. **Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe**. Chicago : The University of Chicago Press, 2000.

TURINO, Thomas. **Musical meaning and social participation:** models for music as social life. No prelo.

VASCONCELOS, Albertina L. **Tráfico interno, liberdade e cotidiano de escravos em Rio Grande – RS, no século XIX.** In: II Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Anais. Porto Alegre, 2005. 1 CD-ROM

WEISZ, Gabriel. *Corpos del fuego.* In: TEIXEIRA, João G. **Performance, cultura, espetacularidade.** Brasília: UNB, 2000. p. 62-74.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.* In: SILVA, T. T. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis : Vozes, 2000. p. 7-72.

ZEMP, Hugo. **Musique Dan:** la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine. Paris: La Haye : Mouton, 1971.

ZEMP, Hugo. 'Are'are Classification of Musical Types and Instrument. **Ethnomusicology,** Champaign, v. 22, n. 1, p. 37-67, 1978.

APÊNDICE:

MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu**. [DVD de dados, apêndice da tese apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul] Porto Alegre, 2008.

- Conteúdo do DVD de dados

Faixa 1 – Cabobu (1ª versão, gravada durante o processo de criação, na primavera de 1999, na casa do parceiro musical de Giba Giba, Marquinhos Farias, em Porto Alegre. Marquinhos o acompanha em um teclado e também programou a percussão, orientado por Giba Giba, que faz o vocal).

Faixa 2 – Cabobu (2ª versão, gravada em Rio Grande, na casa da cantora Rô (Giba Giba não lembra o nome completo da cantora e diz que não gostou da tentativa da mesma). Utilizaram uma gravação da 1ª versão, cantando junto).

Faixa 3 – No coração da Telles brilha a estrela Dicléia. (samba enredo da Escola de Samba General Telles no carnaval de Pelotas em 2004. A autoria é de Cátia Moura e os intérpretes são Gerson Lua Cheia e Émerson, acompanhados pela harmonia da escola).

Faixa 4 - Da batalha dos anjos ao 14 Bis de Santos Dumont. (samba enredo da Escola de Samba General Telles no carnaval de Pelotas em 2005. A autoria é de Guigo, Du Vieira e Fernando Patê e os intérpretes são Gerson Lua Cheia e Émerson, acompanhados pela harmonia da escola).

Faixa 5 – Da batalha dos anjos ao 14 Bis de Santos Dumont. (ao vivo, durante o desfile da General Telles. Gravação feita por mim, no carnaval de Pelotas em 2005).

Faixa 6 – Mestre Baptista – Água é vida. Narrativa gravada em 12 de fevereiro de 2008, em Pelotas. Vídeo de Andréa Mazza.

Faixa 7 – Mestre Baptista – Planeta água. Narrativa gravada em 12 de fevereiro de 2008, em Pelotas. Vídeo de Andréa Mazza.

Faixa 8 – Giba-Giba – Marambaia. Narrativa gravada em 12 de fevereiro de 2008, em Pelotas. Vídeo de Andréa Mazza.

Faixa 9 – Giba-Giba – O Mestre falou. Narrativa gravada em 12 de fevereiro de 2008, em Pelotas. Vídeo de Andréa Mazza.

Faixa 10 – Giba-Giba, Mestre Baptista e Mario Maia – Atirei o pau no gato. Improviso com Sopapos e cuíca. Vídeo de Andréa Mazza.

Faixa 11 – Desfile da Escola de Samba General Telles no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Lauro Maia.

Faixa 12 – A bateria do Bloco Burlesco Gaviões do Pestano no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 13 – Performance de um sopapeiro no Bloco Burlesco Gaviões do Pestano no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 14 – A Bruxa do Bloco Burlesco Bruxa da Várzea no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 15 – A bateria do Bloco Burlesco Bruxa da Várzea no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 16 – Foliões do Bloco Burlesco Bafo da Onça no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 17 – A bateria do Bloco Burlesco Bafo da Onça no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 18 - A bateria do Bloco Burlesco Bafo da Onça no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 19 - Performance de um sopapeiro no Bloco Burlesco Bafo da Onça no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 20 - Performance de um sopapeiro no Bloco Burlesco Bafo da Onça no carnaval de 2008, em Pelotas. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 21 – Serrote Preto. Vídeo clip da música Nagô. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sGQD0VunQxU&feature=related> , acessado em 25/07/2008.

Faixa 22 - Serrote Preto. Eô, eô, eô, o Serrote Preto chegou! Gravado no show “Aviso aos navegantes”, no Teatro de Câmara Túlio Piva, Porto Alegre, em 2006. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Ynb_Dq5OFPQ, acessado em 25/07/2008.

Faixa 23 - Serrote Preto. Saudação à Iemanjá. Gravado no show “Aviso aos navegantes”, no Teatro de Câmara Túlio Piva, Porto Alegre, em 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TI1zR3-zQGA&feature=related>, acessado em 25/07/2008.

Faixa 24 – Odara. Ensaio, dezembro de 2008. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 25 - Odara. Ensaio da coreografia Quilombo (1), dezembro de 2008. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 26 - Odara. Ensaio da coreografia Quilombo (2), dezembro de 2008. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 27 - Odara. Dilermando, Felipe e Laerte, dezembro de 2008. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 28 - Odara. Sopapos, dezembro de 2008. Vídeo de Mario Maia.

Faixa 29 - Há um quê de sonho e magia, requinte e sedução. Diamantinos: 100 anos de glória e paixão. (samba enredo da Escola de Samba General Telles no carnaval de Pelotas em 2005. A autoria é de Joice Duarte e os intérpretes são Gérson Lua Cheia, Míriam, Lia e Marcelo Cabeção.