

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação de Mestrado

**A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CENA DO TAMBOR DE SOPAPO NO
RIO GRANDE DO SUL:
PERSONAGENS E SUAS PRÁTICAS PEDAGÓGICO-MUSICAIS**

LUCAS KINOSHITA

Porto Alegre

2023

LUCAS KINOSHITA

**A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CENA DO TAMBOR DE SOPAPO NO
RIO GRANDE DO SUL:
PERSONAGENS E SUAS PRÁTICAS PEDAGÓGICO-MUSICAIS**

Dissertação submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Música
– Área de Concentração: Educação Musical.

Orientadora: Dra. Jusamara Souza

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Kinoshita Machado, Lucas Jum

A educação musical na cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul: personagens e suas práticas pedagógico-musicais / Lucas Jum Kinoshita Machado. -- 2023.

359 f.

Orientadora: Jusamara Vieira Souza.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Tambor de Sopapo. 2. cena musical. 3. sociografia. 4. sociologia da educação musical. 5. processos educativo-musicais. I. Vieira Souza, Jusamara, orient. II. Título.

Dedico este trabalho à minha família. Meus pais, Julia e Ney, minha amada Mariana, minha irmã Joana e minha segunda mãe, Laura. Este trabalho só foi possível porque vocês existem! Dedico, também, ao Edu do Nascimento e ao José Batista, mestres griôs do Sopapo e protagonistas dessa história, que depositaram seus saberes aqui.

AGRADECIMENTOS

Aos mestres griôs, às mestras griôs e aos/às luthiers que preservam, até hoje, os saberes do Sopapo.

À família Nascimento e ao Clã Baptista, que a mim confiaram seus saberes, representados nesta pesquisa pelos nomes de Edu do Nascimento e José Batista, aqui entrevistados.

À Dona Maria, guardiã e mãe do Sopapo.

Aos/às 110 participantes da etapa questionário, pelo tempo dedicado a este projeto e por acreditarem neste trabalho e nas potencialidades da academia.

À professora Jusamara Souza, pela confiança, pelo cuidado e pela sua capacidade indescritível de acolher e dar rumo às pesquisas, ideias e sonhos.

À banca avaliadora deste trabalho, Lúcia Helena Pereira Teixeira, Pedro Fernando Acosta da Rosa e Michelle Arype Girardi Lorenzetti, pelo tempo destinado e contribuições.

À minha família, Julia, Ney, Joana e Laura, pela ajuda e doação durante todo esse percurso. Poder contar com vocês é uma das grandes alegrias desta vida.

Agradecimento especial aos meus pais, que doaram o que há de mais valioso para me ajudar com este trabalho: seu tempo.

À minha companheira, Mari, pela compreensão das ausências, pelo acolhimento às angústias e pela liberdade em poder ser quem sou.

À minha irmã, pela força que sempre me dá em tudo que eu faço.

Ao meu cunhado, Pedro, pelas ajudas neste trabalho.

Ao meu sogro, Clóvis, também educador musical, que foi incentivador da minha carreira desde a época do Colégio Santa Rosa de Lima.

Ao Filipe, à Kamila, ao Marcelo e ao Guiga, por serem família. À Sandra Narcizo, pelo carinho e incentivo à minha carreira desde sempre.

Às educadoras musicais, que são razão de eu estar aqui, Cláudia Leal, Dulcimarta Lemos Lino, Nisiane Franklin, Michelle Lorenzetti e Jusamara Souza.

A Cleiton Oliveira, Antonio Chagas Neto e, novamente, à Nise, pelas contribuições nesta investigação. E ao Cleiton, um agradecimento especial pelas inúmeras trocas e parcerias.

Aos companheiros e companheiras de jornada acadêmica, Isac, Matheus, Bruno, Cícera, Cezar, Maria, Rodrigo, Nayane e Leila.

Aos/às integrantes do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano (EMCO), por todo apoio, parceria e preciosas recomendações.

A Alexandre Vieira (em memória), que muito me incentivou a realizar esta caminhada.

À família Lobo, no nome de Juliana (que muito contribuiu para este trabalho), Janaína e dona Ieda.

À Bruna Barbieri, pelo cuidado com a minha postura e tratamento das dores nas costas.

Aos/às colegas, alunos e alunas do projeto Ouviravida, Colégio João XXIII e IFRS-POA, pelo entendimento durante esse período dividido entre docência e pesquisa.

Aos eternos colegas do Kiko Ferraz Studios (KF Studios).

Ao Coletivo Catarse, em nome de Têmis Nicolaidis, Gustavo Türck e Marcelo Cougo, ao Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, em nome de Leandro Anton, e ao Instituto Cultural Afro-Sul Odomode, em nome do mestre griô Paulinho Romeu e da mestra griô Iara Deodoro, por todas as ações em prol do Sopapo e seus saberes.

Ao amigo Richard Serraria, por ter me apresentado o Sopapo.

*“Ontem o Sopapo foi batido lá,
hoje o Sopapo tá batendo aqui”
(Giba Giba)*

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a presença da educação musical na cena do Tambor de Sopapo no estado do Rio Grande do Sul. As questões de pesquisa foram: quem são os/as personagens da cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul? Quais as formas de transmissão que as pessoas praticam ao se tratar de Sopapo? O que tem de educação musical nessa cena? A quem interessa essa cena? Revelaram-se práticas ocultas, desconhecidas e/ou escamoteadas, dando nome aos personagens da cultura que gira em torno do instrumento. O referencial teórico deste trabalho está calcado em dois pilares: o conceito de cena musical (STRAW, 1997, 2012; GARSON, 2009; SÁ, 2011; MATTOS, 2013; COSTA et al., 2015; GUERRA; QUINTELA, 2016; BARBOSA, 2021), processos educativos na visão da antropologia da educação (ITURRA, 1994) e da sociologia da educação musical (SOUZA, 2016), com atenção para a transmissão de conhecimentos através da memória, ancestralidade, ritualidade e oralidade (ABIB, 2006; ADÃO; SANTOS, 2019). Para realizar esta pesquisa, utilizou-se o método da sociografia (BOZON, 2000; MENDRAS, 2004; MONTEIRO, 2009, 2011; SOUZA, 2014, 2022) como instrumento de coleta e análise de dados. Na primeira fase foram realizadas entrevistas semiestruturadas (LAVILLE; DIONNE, 1999) com dois personagens importantes para a cena do Sopapo: Edu do Nascimento e José Batista. Na segunda fase, aplicou-se um questionário para 112 pessoas, mesclando perguntas objetivas e perguntas abertas (AMARO et al., 2004/2005; GIL, 2008). A revisão bibliográfica se aprofundou na literatura em torno do Sopapo, com textos de Giba Giba (1996), Maia (2005, 2008), Kinoshita (2009), Türk e Valentim (2010), Serraria (2013, 2017a), Batista (2021) e Gonçalves (2022), além de documentos audiovisuais e *podcasts*. Como resultado, percebeu-se que o Sopapo é capaz de criar uma cena ao seu redor, sendo ele símbolo político e de resistência da cultura negra no Rio Grande do Sul, capaz de auxiliar na construção de identidades, e trazer sentido de pertencimento. As discussões que o instrumento possibilita podem servir, por exemplo, como ferramenta no combate ao racismo. O tambor e as relações que se constituem a seu redor ajudam a respeitar, proteger, incentivar e (re)construir o protagonismo negro. Seus saberes circulam, sobretudo, na oralidade dos mestres griôs e dos luthiers do instrumento, colocando o desafio sobre como construir a ponte entre esses saberes e os saberes, por exemplo, da escola. Tendo em vista a Lei nº 10.639, refletiu-se sobre como é possível contribuir para que os conhecimentos em torno do Sopapo sejam espalhados, democratizados, perpetuados e tenham seu acesso garantido. Esta investigação aponta que um dos caminhos é o da educação musical, com potencialidade de levar os saberes a todos, todas e todes, sendo que, para tanto, são necessárias políticas públicas e maior mobilização da sociedade.

Palavras-chave: Tambor de Sopapo; cena musical; sociografia; sociologia da educação musical; processos educativo-musicais.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the presence of music education in the Sopapo drum scene in the state of Rio Grande do Sul. The research inquiries were: who are the characters of the Sopapo drum scene in Rio Grande do Sul? What forms of transmission people practice when it comes to Sopapo? What is the music education in this scene? Who is interested in this scene? Hidden, unknown, and/or masked practices were revealed, giving names to the characters of the culture that revolves around the instrument. The theoretical framework of this work is based on two pillars: the concept of musical scene (STRAW, 1997, 2012; GARSON, 2009; SÁ, 2011; MATTOS, 2013; COSTA et al., 2015; GUERRA; QUINTELA, 2016; BARBOSA, 2021) and how the educational processes are viewed through the lens of anthropology of education (ITURRA, 1994) and sociology of music education (SOUZA, 2016), focusing on the transmission of knowledge through memory, ancestry, ritual, and orality (ABIB, 2006, ADÃO; SANTOS, 2019). To conduct this research, I used the sociography method (BOZON, 2000; MENDRAS, 2004; MONTEIRO, 2009, 2011; SOUZA, 2014, 2022) as a tool for data collection and analysis. In the first phase, I conducted semi-structured interviews (LAVILLE; DIONNE, 1999) with two important characters for the Sopapo scene: Edu do Nascimento and José Batista. In the second phase, I applied a questionnaire for 112 people, combining objective and open-ended questions (AMARO et al., 2004/2005; GIL, 2008). The bibliographic review delved into the literature around Sopapo, such as the written works of Giba Giba (1996), Maia (2005, 2008), Kinoshita (2009), Türck and Valentim (2010), Serraria (2013, 2017a), Batista (2021), and Gonçalves (2022), as well as audiovisual documents and podcasts. As a result, I was able to perceive that Sopapo is capable of creating a scene around itself, being a political symbol and resistance of black culture in Rio Grande do Sul, building identities and sense of belonging. The discussions around the instrument enables as, for example, a tool to combat racism. The drum and the relationships formed around it help to respect, protect, encourage, and (re)construct black protagonist. Its knowledge mainly circulates through the oral tradition of the griots masters and the instrument luthiers, which poses a challenge of how to build a bridge between this knowledge and that of, for example, the school. In light of the law 10.639, it was reflected on how we can contribute to the spread, democratization, perpetuation, and guaranteed access to knowledge surrounding Sopapo. The investigation points out that one path is through music education, with the potential to bring this knowledge to everyone, for which public policies and mobilization of society are necessary.

Keywords: Sopapo drum; musical scene; sociography; sociology of music education; musical-educational processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Giba Giba com a <i>Band Tropicalista Uma Mordida na Flor</i>	18
Figura 2 - Capa do livro <i>Batidas de Okàn</i>	35
Figura 3 - Capa do livro <i>O Sopapo Contemporâneo</i>	40
Figura 4 - QR code do <i>playlist</i> de vídeos do <i>YouTube</i>	43
Figura 5 - <i>QR Code</i> do <i>playlist</i> de podcasts no <i>Spotify</i>	51
Figura 6 - <i>QR Code</i> do <i>playlist</i> de podcasts no <i>Mixcloud</i>	51
Figura 7 - Edu do Nascimento.	77
Figura 8 - José Batista.	77
Figura 9 - Dilermando Freitas.	78
Figura 10 - Dona Maria Batista.	79
Figura 11 - Dona Sirley Amaro.....	80
Figura 12 - Logo criado para realizar a pesquisa.....	88
Figura 13 - Planilha de <i>Excel</i> gerada pelo <i>Google Forms</i>	88
Figura 14 - Gráficos gerados pelo <i>Google Forms</i>	89
Figura 15 - Pasta com as versões do questionário.	91
Figura 16 - Primeira parte do questionário.	93
Figura 17 - <i>Card</i> usado para convidar os/as colaboradores/as.....	103
Figura 18 - Foto um: durante a apresentação do <i>Areal do Futuro</i>	108
Figura 19 - Foto dois: durante a apresentação do <i>Areal do Futuro</i>	109
Figura 20 - Giba Giba.....	120
Figura 21 - Mestre Baptista.....	122
Figura 22 - Aquarela de Herman Rudolf Wendroth (1857).	126
Figura 23 - Escritos encontrados em Rio Grande (2009).	128
Figura 24 - Pássaro Azul.....	131
Figura 25 - Diagrama "Percurso do Sopapo" (por Mario Maia).	132
Figura 26 - <i>Box</i> Projeto Tambor de Sopapo.....	133
Figura 27 - Linha do tempo (por <i>Coletivo Catarse</i>).	133
Figura 28 – Distribuição em relação à identificação.	137
Figura 29 - Distribuição em relação ao gênero.	138
Figura 30 - Distribuição em relação à raça/etnia.....	141
Figura 31 - Principais experiências com música (questão).	154

Figura 32 - Espaços de experiências musicais.	157
Figura 33 - Principais vivências com o Sopapo (gráfico).	161
Figura 34 - Coreto de madeira citado por Mestre Baptista.	182
Figura 35 - Suporte para Sopapo.	183
Figura 36 - Cadeira para sopapo.	184
Figura 37 - Transmissão de conhecimentos ligados ao Sopapo.	186
Figura 38 - Lugares onde se ensina Sopapo.	194
Figura 39 - Encontros onde há transmissões ligadas ao Sopapo.	212
Figura 40 - Transmissão de conhecimentos (2018 e 2021).	213
Figura 41 - Frequência de transmissão de conhecimentos (2018 a 2021). ..	214
Figura 42 - Pessoas convidadas para ações ou projetos.	227
Figura 43 - Pessoas que promoveram ações ou projetos.	228
Figura 44 - Partitura Mariquitas (por Gilberto Oliveira).	352
Figura 45 - Grafia para Sopapo 1.	354
Figura 46 - Grafia para Sopapo 2.	354
Figura 47 – Samba (grafia para Sopapo).	355
Figura 48 – Funk (grafia para Sopapo).	355
Figura 49 - Ijexá (grafia para Sopapo).	356
Figura 50 - Ritmo cabobu (adaptado por Lucas Kinoshita).	357
Figura 51 - Ritmo cabobu e outros instrumentos (adaptados por Lucas Kinoshita).	357

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Partes, seções e perguntas do questionário.....	93
Tabela 2 - Comparação entre levantamento prévio e participações.....	105
Tabela 3 - Classificação dos contatos.....	105
Tabela 4 - Ligações telefônicas realizadas.....	112
Tabela 5 - Tocar e construir Sopapo.....	139
Tabela 6 - Relação gênero e construir e tocar.....	139
Tabela 7 - Cidade de moradia atual.....	142
Tabela 8 - Faixa etária dividida por décadas.....	143
Tabela 9 - Faixa etária dos participantes dividida por décadas.....	144
Tabela 10 - Nível de escolaridade.....	146
Tabela 11 - Relação ensino superior e música.....	147
Tabela 12 - Comparação construir Sopapo e ser luthier.....	150
Tabela 13 - Profissões ligadas à música.....	150
Tabela 14 - Relação ensino superior e música.....	151
Tabela 15 - Relação licenciatura em música e ser professor.....	151
Tabela 16 - Relação bacharelado em música e ser músico/musicista.....	151
Tabela 17 - Principais experiências com música (<i>ranking</i>).....	157
Tabela 18 - Experiências musicais e as grandes instituições.....	159
Tabela 19 - Principais vivências com o Sopapo (<i>ranking</i>).....	162
Tabela 20 - Vivências com Sopapo e as grandes instituições.....	165
Tabela 21 - Locais de transmissão de conhecimentos ligado ao Sopapo. ...	194
Tabela 22 - Transmissão de conhecimentos ligado ao Sopapo.....	212
Tabela 23 - Frequência de transmissão de conhecimentos (2018 e 2021). .	215

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - <i>Podcasts</i>	53
Quadro 2 - Fases da parte empírica da pesquisa.	72
Quadro 3 - Entrevistas.	82
Quadro 4 - Passos da análise das entrevistas.....	87
Quadro 5 - Principais experiências com música (alternativa “outro”)......	155
Quadro 6 - Principais vivências com o Sopapo (respostas).	166
Quadro 7 - Lista de autodeclarados/as tocadores/as (alternativa “sim”).....	169
Quadro 8 - Principais vivências com o Sopapo (alternativa “outro”).	172
Quadro 9 - Tocadores/as (alternativa “outro”)......	174
Quadro 10 - Lista de construtores/as de Sopapo.....	175
Quadro 11 - Construir Sopapo (alternativa “outro”).....	176
Quadro 12 - Pessoas que transmitiram conhecimentos ligados ao Sopapo.	187
Quadro 13 - Pessoas negras, pretas, pardas ou mestiças que transmitiram conhecimentos ligados ao Sopapo.....	191
Quadro 14 - Ensinar Sopapo (alternativa “outro”).....	195
Quadro 15 - Ações e projetos ligados ao Sopapo.....	230

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL - Academia Brasileira de Letras

ANDC - Associação Negra de Cultura

ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

CEL - Coronel

cm - centímetros

CMET - Centro Municipal do Trabalhadores

CUFA - Central Única das Favelas

COMDESCON - Conselho Municipal do Desenvolvimento Social e Cultural da
Comunidade Negra

Copene - Congresso de Pesquisadores Negros

CTG - Centro de tradições gaúchas

DEds - Departamento de Educação e Desenvolvimento Social

ECOSOL - Rede Nacional de Economia Solidária

EJA - Educação de Jovens e Adultos

EMCO - Grupo de Pesquisa Educação Musical e Cotidiano

EMEF - Escola Municipal de Ensino Fundamental

EMEM - Escola Municipal de Ensino Médio

FAC - Fundo de Apoio à Cultura

FACED - Faculdade de Educação da UFRGS

FAPA - Faculdade Porto-Alegrense

FASE - Fundação de Atendimento Socioeducativo

FOCEM - Formação Continuada em Educação Musical

fps - frames por segundo

FSM - Faculdade de Santa Maria

FURG - Universidade Federal do Rio Grande

GIPNALS - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e
Subjetividade da UFPel

GT ERER (UFRGS) - Grupo de Trabalho Educação das Relações Étnico-Raciais na
Educação Básica

h – hora

IA - Instituto de Artes

IFRS - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul

IGTF - Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore

IPA - Instituto Porto Alegre (do Centro Universitário Metodista)

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

m - metros

MEC - Ministério da Educação

min - minutos

MinC - Ministério da Cultura

MPB - música popular brasileira

MTG - Movimento tradicionalista gaúcho

NUTAFRO - Núcleo Temático de Afrodescendência

ONG - Organizações não governamentais

OSCIP - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PENESB - Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira

PROEJA - Educação de Jovens e Adultos (quando oferecida juntamente à cursos técnicos)

PPGMUS - Programa de Pós-Graduação em Música

POA - Porto Alegre

RS - Rio Grande do Sul

SEDAC/RS - Secretaria de Estado da Cultura do RS

seg. – segundos

SMC - Secretaria Municipal da Cultura

SMED - Secretaria Municipal de Educação

UCS - Universidade de Caxias do Sul

UFPeI - Universidade Federal de Pelotas

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNB - Universidade de Brasília

UNEGRO - União de Negros pela Igualdade

Uni Ijuí - Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul

Unimontes - Universidade Estadual de Monte Carlos

UNIPAMPA - Universidade Federal do Pampa

UniRitter - Centro Universitário Ritter dos Reis

UPF - Universidade Federal de Passo Fundo

USP - Universidade Federal de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	O SOPAPO	18
1.2	DELIMITAÇÃO DO TEMA	20
1.2.1	<i>O interesse pelo tema</i>	21
1.2.2	<i>Atualidade do tema</i>	26
1.3	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	29
2	REVISÃO DE LITERATURA	30
2.1	O SOPAPO NA LITERATURA	30
2.2	DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS	42
2.3	PODCASTS	51
3	REFERENCIAL TEÓRICO	58
3.1	CENA MUSICAL	58
3.2	PROCESSOS EDUCATIVOS: NA VISÃO DA ANTROPOLOGIA DA EDUCAÇÃO E DA SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO MUSICAL	62
4	METODOLOGIA	70
4.1	SOCIOGRAFIA	70
4.2	FASES E PARTES DA PESQUISA	72
4.3	FORMAS DE REGISTRO	72
4.4	ENTREVISTA	74
4.4.1	<i>Seleção dos entrevistados</i>	75
4.4.2	<i>Elaboração do roteiro de entrevista</i>	80
4.4.3	<i>Coleta de dados das entrevistas</i>	81
4.4.4	<i>Análise de dados das entrevistas</i>	84
4.5	QUESTIONÁRIO	87
4.5.1	<i>Elaboração do questionário</i>	88
4.5.2	<i>As seções do questionário</i>	92
4.5.3	<i>Seleção dos participantes do questionário</i>	97
4.5.4	<i>Convite e contato</i>	102
4.5.5	<i>Coleta de dados do questionário</i>	104
4.5.6	<i>Casos especiais</i>	106
4.5.7	<i>Análise de dados do questionário</i>	110
4.6	OUTRAS FORMAS DE INTERAÇÃO	111
4.7	A NÃO PARTICIPAÇÃO OU A RELAÇÃO DE RESPEITO	113

4.8	QUESTÕES ÉTICAS.....	115
5	O TAMBOR DE SOPAPO E SEUS PERSONAGENS.....	120
5.1	O TAMBOR DE SOPAPO E ALGUNS PERSONAGENS	120
5.1.1	<i>Contextualização histórica do Sopapo</i>	124
5.1.2	<i>As diferentes visões sobre a origem do Sopapo</i>	129
5.2	OS PERSONAGENS DA CENA DO TAMBOR DE SOPAPO	136
5.2.1	<i>Identificação</i>	137
5.2.2	<i>Gênero</i>	138
5.2.3	<i>Raça ou etnia</i>	140
5.2.4	<i>Distribuição geográfica</i>	141
5.2.5	<i>Faixa Etária</i>	143
5.2.6	<i>Dimensão socioeducativa</i>	146
5.2.7	<i>Dimensão socioprofissional</i>	149
6	APRENDER SOPAPO.....	153
6.1	PRINCIPAIS EXPERIÊNCIAS COM MÚSICA	153
6.2	PRINCIPAIS VIVÊNCIAS COM O TAMBOR DE SOPAPO	160
6.3	TOCAR SOPAPO.....	169
6.4	CONSTRUIR SOPAPO	175
6.4.1	<i>A lutheria do Sopapo</i>	176
6.4.2	<i>Um breve relato pessoal</i>	181
7	ENSINAR SOPAPO.....	186
7.1	QUEM ENSINA SOPAPO?.....	186
7.2	ONDE SE ENSINA SOPAPO?.....	193
7.3	OS CONTEXTOS EM QUE O SOPAPO É ENSINADO	196
7.3.1	<i>Escolas de ensino básico</i>	196
7.3.2	<i>Universidades e Faculdades</i>	201
7.3.3	<i>Cursos técnicos</i>	203
7.3.4	<i>Formação</i>	205
7.3.5	<i>Pontos de Cultura</i>	207
7.3.6	<i>Projetos sociais e outros contextos</i>	209
7.3.7	<i>Família</i>	210
7.4	QUANTIDADE DE ENCONTROS EM QUE SE ENSINA SOPAPO	211
7.5	ATUALIDADE DOS ENCONTROS EM QUE SE ENSINA SOPAPO	213
7.6	FREQUÊNCIA DE ENCONTROS EM QUE SE ENSINA SOPAPO	214
7.7	AS POTENCIALIDADES DA EDUCAÇÃO MUSICAL PARA A CENA DO SOPAPO	216
7.8	O SOPAPO E A ESCOLA.....	221

8	AÇÕES E PROJETOS	227
8.1	CONVIDADOS PARA AÇÕES E PROJETOS	227
8.2	COORDENADORES/AS DE AÇÕES E PROJETOS.....	228
8.3	AÇÕES E PROJETOS.....	228
9	MAIS DO QUE UM TAMBOR	259
9.1	PERSONAGENS E DISPUTAS	259
9.2	PERTENCIMENTO, IDENTIDADE, SIMBOLISMO E PROTAGONISMO.....	263
9.3	RACISMO, RESPEITO E TRANSFORMAÇÃO.....	268
9.4	PONTOS POSITIVOS E PONTOS PARA REFLETIR.....	273
9.5	O FUTURO DO SOPAPO, O INTERESSE E A PESQUISA	279
9.6	MEMÓRIAS, RITMOS, PARTITURAS E RELATOS	285
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	291
	REFERÊNCIAS	312
	APÊNDICES	322
	APÊNDICE 1 - GUIA PARA ENTREVISTA - EDU DO NASCIMENTO	322
	APÊNDICE 2 - GUIA PARA ENTREVISTA - JOSÉ BATISTA.....	327
	APÊNDICE 3 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (ENTREVISTA)	333
	APÊNDICE 4 – QUESTIONÁRIO.....	335
	APÊNDICE 5 – E-MAIL DE RETORNO AOS PARTICIPANTES DO QUESTIONÁRIO	350
	APÊNDICE 6 - VÍDEO DURANTE A APRESENTAÇÃO DO <i>AREAL DO FUTURO</i>	351
	ANEXOS	352
	ANEXO 1 – PARTITURA PARA SOPAPO INSPIRADA NA MARIQUITAS (POR GILBERTO OLIVEIRA).....	352
	ANEXO 2 – GRAFIA PARA SOPAPO E RITMOS DE SAMBA, IJEXÁ E FUNK.....	353
	ANEXO 3 - PARTITURA PARA SOPAPO: RITMO CABOBU	357

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investigou de que forma a educação musical pode ser revelada na cena do instrumento percussivo Sopapo, no Rio Grande do Sul (RS), estado localizado ao extremo sul do Brasil. Portanto, é uma pesquisa situada na área da educação musical. Como a epígrafe desta pesquisa sugere, investiguei o agora ou o que chamávamos de agora durante os anos de 2021, 2022 e início de 2023: “ontem o Sopapo foi batido lá, **hoje o Sopapo tá batendo aqui**”¹ (GIBA, 1992, grifo nosso).

Entendendo que “o papel do intelectual é traduzir mundos”² (SOUZA, 2021), busquei neste trabalho “ampliar o olhar em relação àquilo que está na superfície e dar visibilidade a práticas pedagógico-musicais ainda ocultas e/ou marginalizadas” (SOUZA, 2016, p. 12). Portanto, é inevitável que o trabalho acaba por relacionar questões da educação musical, enquanto área, com questões raciais advindas do universo negro de onde emerge o Sopapo³.

Neste primeiro capítulo introdutório explico o que é o tambor Sopapo, delimito o tema deste estudo, relatando como me aproximei dele e a atualidade do tema, e, ao final, apresento a estrutura da dissertação.

¹ Trecho da música *Sopapo*, composta por Giba Giba, Toneco da Costa, Ivaldo Roque, Pery Souza e Maria Betânia. A canção é a última faixa do disco *Outro Um*, de 1992, único disco solo lançado por Giba Giba. No canal de *YouTube* de nome *Visceral Brasil*, há uma versão ao vivo da canção, gravada no Centro Cultural Afro-Sul Odomode e executada por Giba Giba (Sopapo e voz), Edu do Nascimento (percussão e Sopapo), Fernando do Ó (percussão), Giovanni Berti (pandeiro), Djâmen Farias (percussão), Duda Cunha (bateria), Toneco da Costa (violão), Marco Farias (teclado) e Filipe Narcizo (contrabaixo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a29zd7CSfOU>. Acesso em: 28 fev. 2023.

² Relato oral da orientadora deste trabalho, a professora Jusamara Souza, durante a orientação *on-line* do dia 21 de outubro de 2021.

³ Alguns trabalhos que estão no campo da educação musical e trazem, de alguma forma, questões raciais, são o de Juciane Araldi (2004).

1.1 O SOPAPO

O Sopapo (Figura 1), tambor Sopapo, Tambor de Sopapo, grande tambor ou atabaque⁴ rei (MAIA, 2008, p. 84⁵, SERRARIA, 2017, p. 52⁶), é um instrumento percussivo de grandes dimensões. Um tambor cônico com, em média, um metro (m) de altura e 60 centímetros (cm) de diâmetro em sua extremidade maior. Fruto da diáspora negra, era construído com tronco de árvores. Hoje é confeccionado manualmente a partir de compensado de madeira, anéis e puxadores de metal e couro animal no lado em que se percute. Usava-se, preferencialmente, couro de cavalo em sua confecção. Hoje, pela dificuldade em consegui-lo, usam-se partes mais grossas da pele de gado e de cabrito.

Figura 1 - Giba Giba com a Band Tropicalista Uma Mordida na Flor



Fonte: recorte de Giba Giba sob a foto de Renato Rosa (arquivo pessoal)⁷.

⁴ De acordo com o dicionário *on-line Michaelis*, atabaque é um “tambor alto e afunilado, coberto na extremidade mais larga com pele, tocado com as mãos ou com varetas, usado nos cultos afro-brasileiros”. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=atabaque>. Acesso em: 30 jul. 2021.

⁵ Tese "O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil" de Mario de Souza Maia, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/14346/000665258.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 1 mar. 2023.

⁶ *Mais tambor menos motor: e a criação de canções* (SERRARIA, 2017a), é título da tese de Richard Serraria. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172924>. Acesso em: 5 mar. 2023.

⁷ Disponível em: <https://www.brasildefatores.com.br/2020/04/23/o-homem-e-o-sopapo-giba-giba-expoente-da-cultura-afro-gaucha>. Acesso em: 15 maio 2023.

“Dono de um grave absoluto” (O GRANDE, 2010⁸), o Sopapo é tocado com as mãos e sem o uso de baquetas. Fruto da cultura popular afro-gaúcha, o Sopapo é um instrumento de extrema importância para a cultura local, sobretudo a tão esquecida herança afro (MAIA, 2008, p. 15). Segundo Nei Lopes (2003, p. 205), em seu *Novo Dicionário Banto do Brasil*, há três definições para a palavra sopapo: murro, soco, bofetão ou tapa; a casa de sopapo, que se refere à habitação cujas paredes são feitas de barro atirado com a mão; e, por fim, o instrumento, que ele chama de “grande tambor”. Segundo o autor, possivelmente, a origem vem de “*yakupapa*, tambor dos ganguelas” (LOPES, 2003, p. 205). Nas palavras dele, Sopapo é um “grande tambor, popularizado no Rio Grande do Sul, nos anos 70 [1970], pelo músico negro Gilberto Amaro do Nascimento, o Giba-Giba⁹” (ibid.). Já nos anos de 1990, o Sopapo era “um instrumento que parecia condenado ao esquecimento” (RAYMUNDO, 2015, p. 43).

Escolhi a grafia “Sopapo”, com a primeira letra maiúscula, para denominar o instrumento musical, diferenciando, assim, de outros significados que a palavra “sopapo” tem¹⁰. Essa grafia também pode ser observada no trabalho de Maia (2008) e é também escolha de Serraria (2017), em algumas situações de sua escrita, pois, justifica ele, “artefato musical que transcende a condição de objeto para se tornar entidade com nome próprio” (ibid., p.82).

O autor relata que o primeiro uso da palavra “sopapo” para designar o tambor é impreciso e que, provavelmente, tenha ocorrido na década de 1950, com a incorporação do Sopapo nas escolas de samba de Pelotas (RS):

conforme o colaborador Sardinha, foi do encontro da Escola de Samba General Vitorino, da cidade de Rio Grande [RS], 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 (MAIA, 2008, p. 60).

⁸ O Grande Tambor - das charqueadas ao carnaval: a trajetória do tambor afrogaúcho. Filme documental de 2010, com pouco mais de duas horas (h) de duração, que conta a história do Sopapo e, inevitavelmente, a história do negro no Rio Grande do Sul. O documentário faz parte do *Projeto Tambor de Sopapo*, com direção de Gustavo Türck e Sérgio Valentim. A produção é do *Coletivo Catarse* e o patrocínio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Ministério da Cultura, Governo Federal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIL6Hfq4ZTw>. Acesso em: 15 jul. 2021.

⁹ Giba Giba foi músico, compositor, poeta, percussionista, agitador cultural e um dos principais difusores do Sopapo (para saber mais sobre o personagem, ver capítulo 5.1, p. 85 deste trabalho).

¹⁰ Segundo o dicionário on-line *Dicio*, sopapo significa “murro, tapa, bofetão, bolacha”. Disponível em <https://www.dicio.com.br/sopapo/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

1.2 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Com o intuito de analisar a presença da educação musical na cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul, me propus a identificar quem são os/as personagens da cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul; analisar as práticas pedagógico-musicais desses personagens; e discutir a quem interessa essa cena do Tambor de Sopapo, particularmente nos aspectos de transmissão dessa prática. Foi preciso olhar, antes, para essa cena e procurar entendê-la, para, depois, investigar os processos de transmissão e apropriação que nela residem. Os e as personagens do instrumento pareceram atuar, em sua maioria, nas cidades de Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre. Por esse motivo, o recorte geográfico da pesquisa foi o estado do Rio Grande do Sul.

Este estudo foi delineado durante o ano de 2021 e sua coleta de dados realizada no ano de 2022. Importante dizer que boa parte da pesquisa foi projetada e desenvolvida durante a pandemia do Coronavírus¹¹ e, portanto, teve que se adaptar ao isolamento e às medidas de segurança que a COVID-19 impôs.

Indagado pelas perguntas: quem são os/as personagens da cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul; que formas de transmissão as pessoas praticam ao se tratar de Sopapo; o que tem de educação musical nessa cena; e, a quem interessa essa cena, propus uma reflexão sobre o Sopapo e suas aprendizagens. A temática já foi abordada pela musicologia e etnomusicologia (MAIA, 2005; 2008), pela história social (SERRARIA, 2017), como prática decolonial (SILVA; SERRARIA, 2019), mas ainda é pouco explorada pelos/as educadores/as musicais, o que torna, portanto, um desafio para estes.

Como mencionado, segui as recomendações de Souza (2016, p. 12) para procurar “ampliar o olhar em relação àquilo que está na superfície e dar visibilidade a práticas pedagógico-musicais ainda ocultas e/ou marginalizadas”. O intuito foi desvendar quem são os personagens dessa trama, quem são os contadores dessas histórias. Quando falamos de cultura popular, não estamos nos referindo a uma entidade anônima. Os verdadeiros detentores dos saberes populares - e, por

¹¹ A pandemia da doença COVID-19 (*Corona Virus Disease*), causada pelo Coronavírus, foi um surto global, chegando a ocasionar só no Brasil, entre 2020 e 2023, quase 700 mil mortes. Disponível em: https://coronavirus.msf.org.br/o-que-e-covid-19/?qclid=Cj0KCQiA9YugBhCZARIsAACXxelqGAwZ1-vYch2IZa4tM3f0dUtJmtaOsMGX8RkH0S3A55dFqOzsV1laAIPJEALw_wcB e <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 4 mar. 2023.

consequência, mantenedores desse conhecimento - têm nome e endereço. Portanto, é importante conhecer quem são essas pessoas e, por isso, a proposta deste trabalho foi conhecê-las e saber o que fazem, com a revelação de nomes e dando visibilidade às suas identidades e práticas pedagógico-musicais.

1.2.1 O interesse pelo tema

A minha aproximação com o objeto de estudo se dá, especialmente, pela minha vivência com esse instrumento e pela relação com as pessoas que compõem a cena do Sopapo. O interesse pelo Sopapo e sua cultura está relacionado com a minha experiência enquanto espectador, tocador, estudante, professor, arranjador, técnico de som e produtor musical. Antes de contar como conheci o Sopapo, vou falar brevemente de mim.

Sou um homem branco, cisgênero, hoje com 36 anos de idade, apelidado por Kino (redução do sobrenome Kinoshita) e tenho, desde criança, uma grande curiosidade pela música, especialmente pela percussão. Com seis anos de idade, comecei a estudar piano e musicalização em uma escola particular de música e, com 12 anos, me apaixonei pela percussão quando fui estudar bateria. A partir dos 15 anos de idade, comecei a formar minhas primeiras bandas, quando já misturava a bateria com instrumentos percussivos. Dessa época até hoje, tenho cada vez mais me apaixonado e, conseqüentemente, estudado o mundo da percussão e os seus diversos instrumentos percussivos. Nessa caminhada, o Sopapo tornou-se um marco na minha vida, modificando, inclusive, a minha carreira como músico e como professor de música.

Conheci o Sopapo em um show da banda *Bataclã FC*¹², banda atuante da cena do Sopapo, em 2006, na casa de espetáculos *Ocidente*, em Porto Alegre. O som do tambor, ao mesmo tempo que me impressionou muito, causou-me proporcional curiosidade: por que eu ainda não havia conhecido aquele tambor? Ainda no ano de 2006, assisti a uma apresentação com o instrumento em um show do Giba Giba, um

¹² *Bataclã Futebol Clube*, ou *Bataclã FC*, é uma banda de Porto Alegre, nascida em 1998 nos corredores da UFRGS, e cujo nome é inspirado na figura do Bataclan. A banda mistura rock, funk, hip hop e diversos ritmos da cultura popular brasileira, como o samba. Uma das características da banda é o constante uso do Sopapo em seu set. Página da banda disponível em: <https://www.facebook.com/reciclepoesia>. Acesso em: 3 mar. 2023.

dos nomes mais conhecidos da cena, no *Foyer do Theatro São Pedro*, também na capital gaúcha. Nesse dia, me chamou a atenção a fala de Giba sobre a importância do Sopapo e de tudo que está por trás dele. Por que eu não conhecia a história do Sopapo? Em 2008, reencontrei o tambor quando fui convidado a fazer parte dos shows de lançamento do álbum *Vila Brasil* (SERRARIA, 2009), primeiro disco da carreira solo de Richard Serraria¹³, ativista cultural da cena do Sopapo. Foi a primeira oportunidade de tocar o instrumento e o primeiro desafio, o que me gerou outros diversos questionamentos: como tocar, como aprender a tocar e onde aprender a tocar Sopapo?

Em busca de mais informações sobre o instrumento e durante algumas conversas, descobri que existiam, naquele ano de 2009, pouquíssimos Sopapos na cidade de Porto Alegre. Achei o fato curioso por se tratar, contraditoriamente, de um tambor gaúcho. Desconhecedor dos diversos entrelaçamentos que proporcionam as aprendizagens no campo das culturas populares, fui atrás de videoaulas, livros e partituras voltados para o instrumento, o que novamente me causou estranhamento ao não as encontrar. Por que havia tão poucos registros do instrumento, sua história e seus processos de aprendizagem?

Passados alguns anos, durante a conclusão do curso de Licenciatura em Música pelo Centro Universitário Metodista do Instituto Porto Alegre (IPA), em 2009, apresentei o relatório de conclusão de curso (KINOSHITA, 2009¹⁴), um relatório de estágio supervisionado, orientado pela professora Nisiane Franklin, com foco em uma oficina de Sopapo desenvolvida no *Ponto de Cultura e Saúde Ventre Livre*¹⁵, ligado

¹³ Richard Belchior Klipp Burgdurff (1971), de nome artístico Richard Serraria, é músico, compositor, poeta, educador popular e tocador de Sopapo. Doutor em Literatura pela UFRGS, foi professor universitário e é um dos nomes mais ativos na história atual do Sopapo, sempre trazendo o instrumento para os seus trabalhos, textos, discos e oficinas. Em sua carreira solo, tem três discos lançados, fundou e integra a banda *Bataclã FC*, com quem também tem três discos já lançados, e faz parte do grupo Alabê Ôni. Páginas do artista disponíveis em: https://www.facebook.com/richard.serraria/?locale=pt_BR e <https://www.instagram.com/richardserraria/>. Acesso em: 4 mar. 2023.

¹⁴ Relatório de conclusão de curso de escrito por mim (KINOSHITA, 2009) e orientado por Nisiane Franklin. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1wO1WYqBZ_z-Lb7lcVv8Ugr3nsKIt_kn/view?usp=share_link. Acesso em: 4 mar. 2023.

¹⁵ Ventre Livre é um ponto de cultura e saúde do *Coletivo Catarse*, que iniciou seus trabalhos na Vila Jardim, em Porto Alegre, e hoje está sediado no Centro Histórico, na sede do coletivo. Por meio de oficinas, o ponto de cultura trabalha com formação audiovisual e musical, empenhando-se dentre muitas causas - na preservação do Tambor de Sopapo. Fonte: <https://pontosdeculturars.redelivre.org.br/project/ventre-livre/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

ao *Coletivo Catarse de Comunicação*¹⁶. Esse desafio estimulou, desde então, a reflexão sobre como transmitir conhecimentos ligados ao instrumento e tudo o que isso envolve. Na ocasião desse trabalho (KINOSHITA, 2009), viajei para Pelotas e pude conviver com Mestre Baptista¹⁷ em sua oficina, junto de sua esposa, à época, Dona Maria Baptista.

Uma informação importante para a compreensão deste trabalho é a explicação do que são Pontos de Cultura, pois estes serão muito citados ao longo desta dissertação. Segundo o *site Cultura Viva*:

Pontos de Cultura são grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades, reconhecidos, certificados ou fomentados pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo e apoiados pelos estados e municípios parceiros por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva (*site Cultura Viva*¹⁸).

O *site* da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural¹⁹ explica que Pontos de Cultura são programas que promovem o estímulo às iniciativas culturais já existentes na sociedade civil, através da consecução de convênios realizados em chamada pública. Os Pontos de Cultura, assim como os Pontões de Cultura, são parte de uma grande teia federal chamada *Rede Cultura Viva*²⁰, que atua pela promoção e fortalecimento da cultura brasileira.

Nesse mesmo ano de 2009, em fevereiro, a escola de samba *Bambas da Orgia*²¹ adicionou à sua bateria uma ala de Sopapos²². Faziam parte dessa ala cinco

¹⁶ O *Coletivo Catarse* é uma cooperativa de comunicação baseada nos princípios da autogestão e economia solidária. Dentre os diversos feitos em prol do Sopapo, destaca-se a realização e produção do *Projeto Tambor de Sopapo*, de 2010, com especial destaque para o documentário *O Grande Tambor* (2010). Disponível em: <http://coletivocatarse.com.br/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

¹⁷ Mestre Baptista foi um dos mais significativos luthiers do instrumento (para saber mais sobre o personagem, ver capítulo 5.1, p. 85 deste trabalho).

¹⁸ Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/saiba-mais/>. Acesso em: 30 jul. 2021.

¹⁹ Disponível em: <https://culturavivascdc.redelivre.org.br/programa-cultura-viva/pontos-de-cultura/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

²⁰ "A *Rede Cultura Viva* é o conjunto de Pontos e Pontões de Cultura, organizações governamentais e não governamentais, lideranças, gestores, coletivos, grupos, povos e comunidades tradicionais, iniciativas urbanas e rurais, movimentos artísticos, culturais e socioeducativo, coletivos e redes, que atuam pela promoção e fortalecimento da cultura brasileira". Disponível em <https://dados.gov.br/dataset/pontos-de-cultura>. Acesso em: 3 nov. 2022. Página atual do *Cultura Viva* disponível em: <http://culturaviva.gov.br/rede/faq/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

²¹ A "*Sociedade Beneficente Cultural Bambas da Orgia* é uma escola de samba de Porto Alegre [...] a mais antiga escola de samba do carnaval da capital gaúcha. Disponível em: https://www.facebook.com/sbcbambasdaorgia/about_privacy_and_legal_info?locale=pt_BR. Acesso em: 5 mar. 2023.

²² Para ver a foto do desfile, acessar *link* disponível em: <https://pedagogiadadosopapo.home.blog/sobre/>. Acesso em: 28 fev. 2023.

Sopapos, dentre eles Richard Serraria, Zé Evandro (vocalista da *Serrote Preto*) e eu. O mestre de bateria da escola, à época, era Sandro Gravador²³. Sandro é identificado por muitos como um dos instrumentistas que mais se aproximou da elaboração de uma linguagem própria no Sopapo, criando levadas belas e muito particulares, especialmente como integrante e percussionista da banda *Bataclã FC*. Ele foi responsável pela gravação de Sopapo em diversas músicas do grupo, conseguindo obter uma linda sonoridade do instrumento, tanto em shows quanto em estúdio. A experiência na escola de samba me fez refletir sobre os motivos pelos quais o Sopapo não fazia mais parte do carnaval e quais são as possibilidades de ele retornar (assunto que desenvolvo no subcapítulo 5.1.1 “Contextualização histórica do Sopapo”, p. 124).

Também em função do Sopapo, iniciei minha carreira como técnico de som e produtor musical, pois, em 2010, para a realização da pré-produção da trilha sonora do documentário *O Grande Tambor* (2010), fundei o *Tamborearte Estúdio*²⁴ (onde depois realizaria diversas gravações e produções musicais). Nele, junto a Marcelo Cougo e Richard Serraria, fizemos os testes de gravação e os arranjos da trilha sonora do documentário. Enquanto diretores da trilha, refletimos, dentre muitas coisas, sobre como fazer uma produção musical que destaque o tambor: que timbres é possível tirar do Sopapo, como gravá-lo em estúdio e que microfones usar. Registrei algumas reflexões sobre processos de gravação de Sopapo²⁵, no livro de José Batista²⁶ (2021). Da trilha sonora, fez-se um CD²⁷ (CATARSE, 2010b), no qual se pode ouvir todas as músicas do documentário na íntegra, assim como faixas só com as percussões.

²³ Sandro Mendonça da Silva, o Sandro Gravador, iniciou nas tribos em 1985, nos Os Tapuias, passando pelo Os Comanches e Tribo Guaianazes, incentivado pelo seu avô, Nelsinho Mendonça da Silva, o famoso Shim Cacique Pena Branca. Exímio instrumentista de repinique, Sandro é um mestre de bateria muito respeitado no meio carnavalesco, apelidado de Gravador pela sua habilidade de gravar os diversos arranjos rítmicos. Aprendiz do lendário mestre Neri Caveira, durante alguns anos, atuou como mestre de bateria da escola de samba Imperadores do Samba. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SCcxISwk6vY>. Acesso em: 28 fev. 2023.

²⁴ O *Tamborearte Estúdio* é um estúdio de gravação e produção musical, assim como de áudio para cinema, como, por exemplo, trilhas sonoras. O foco, como o próprio nome sugere, é a captação, edição e mixagem de instrumentos percussivos. Páginas do estúdio disponíveis em: <https://www.instagram.com/tamborearte/> e <https://www.facebook.com/TAMBOREARTEpage>. Acesso em: 5 mar. 2023.

²⁵ Desenvolvo essa temática no capítulo “Depoimento de Lucas Kinoshita: gravação de Sopapo e o respeito à percussão” (KINOSHITA, 2021, p. 151-152).

²⁶ José Baptista, que assina como José Batista para não ser necessariamente associado ao pai, é filho de Mestre Baptista. José também é escritor, luthier e percussionista (para saber mais sobre o personagem, ver capítulo 5.1, p. 85 deste trabalho).

²⁷ Trilha sonora na íntegra do *O Grande Tambor* (2010) disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1t6ldyiwNaOUeZ0G44HWg2_ibkUHUnQZ. Acesso em: 27 maio 2023.

Também no estúdio da *Tamborearte*, fiz, como técnico de som e produtor, algumas experimentações em relação à captação sonora do Sopapo. Um exemplo é o disco *Mais Tambor Menos Motor*²⁸ (2017b), de Richard Serraria, que contém o tambor Sopapo em quase todas as faixas.

De 2010 para cá, ministrei algumas oficinas, *workshops*, palestras e aulas com o intuito de passar os conhecimentos do Sopapo adiante e torná-lo conhecido. Um exemplo foi a *Oficina de Tambor Sopapo*²⁹ no *Centro de Artes* da UFPEL, em Pelotas, junto de Richard Serraria, nos dias um e dois de setembro de 2011, coordenado por Mario Maia. Tanto nessas como em outras oficinas, me perguntava constantemente sobre de que maneira poderia ensinar a tocar o instrumento.

Em 2011, fui convidado para participar, enquanto baterista, da banda de Giba Giba. Nesse contexto, também conheci Edu do Nascimento³⁰, que fazia parte da banda do pai como percussionista. Durante dois anos, toquei com os mestres³¹ e procurei escutá-los e observá-los. Nos shows, sempre procurava encaixar minha levada de bateria com o Sopapo de Giba, que tinha uma forma de tocar muito própria, pois, de maneira leve, sempre obtinha sons limpos e com um *swing* indescritível. Não sei por que, talvez por um excesso de respeito, nunca tive coragem de perguntar todas as dúvidas que tinha sobre o Sopapo para ele, algo que me arrependo muito.

Aproximei-me de José Batista em 2019, quando encomendamos para o *Projeto Ouviravida*³² um Sopapo feito por ele. Já mantínhamos contato desde 2018, mas, com essa oportunidade, criamos uma amizade que se estende até hoje, com longas conversas por *WhatsApp*. Desde que o Sopapo chegou ao projeto, faço questão de

²⁸ O disco *Mais Tambor Menos Motor* (2017b) foi vencedor de três Prêmios Açorianos 2019-2020. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artesagenda/confira-os-vencedores-do-pr%C3%AAmio-a%C3%A7orianos-de-m%C3%BAsica-1.329476>. Acesso em: 5 mar. 2023. O disco está disponível no *Spotify* em: <https://open.spotify.com/album/36MCdx2D0ODQ7PA0SipUM1>. Acesso em: 5 mar. 2023.

²⁹ Matéria da *Ecult* disponível em: <https://ecult.com.br/cidades/oficinas-de-sopapo-e-exibicao-do-documentario-o-grande-tambor-em-pelotas>. Acesso em: 5 mar. 2023.

³⁰ Edu do Nascimento, chamado de Edu, é filho de Giba Giba, músico, ator bonequeiro, produtor cultural, promotor da saúde da população negra, educador social e ativista cultural (para saber mais sobre o personagem, ver capítulo 5.1, p. 86 deste trabalho).

³¹ Quando digo uso a palavra “mestre”, aqui, quero me referir a saberes populares e não acadêmicos.

³² O *Projeto Ouviravida* é um projeto social com a proposta de educação musical popular e coletiva, que teve início no ano de 1999, idealizado pelo maestro Tiago Flores. Hoje, atende cerca de 200 estudantes em estado de vulnerabilidade da Vila Pinto, bairro Bom Jesus de Porto Alegre, e conta com um total de sete professores, tendo aulas em grupo de canto, percussão e flauta doce, e aulas individuais de teclado, trompete, acordeon, flauta transversa, violão, baixo e guitarra (SILVA et al., 2020). Disponível em: <https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/RegSul2020/sul/paper/viewFile/590/346>. Acesso em: 4 mar. 2023.

usá-lo em aulas e em apresentações, refletindo sempre sobre quais as diferentes maneiras de obter som dele, quais ritmos e levadas são apropriadas, que materiais de áudio e vídeo se pode utilizar para ilustrar as aprendizagens e, principalmente, o que não pode faltar para aprender (a tocar) o instrumento. O desafio é tornar o assunto atrativo para aquele público, que tem, em média, entre seis e 18 anos. Durante as aulas que ministro no *Ouviravida*, tenho falado muito dos mestres/as griôs³³ do instrumento, realizado atividades de reflexão a partir do documentário *O Grande Tambor* (2010) e tocado músicas da trilha sonora dele e músicas de Giba Giba³⁴.

O Sopapo chegou até mim através das minhas relações com alguns personagens da cena e, com o tempo, eu acabei também me colocando como um personagem dela. Em contato com o meio desde 2007, notei que de 2010 para cá, após o lançamento do *O Grande Tambor* (2010), a cena do Sopapo se intensificou. Nos últimos cinco anos, alguns acontecimentos importantes merecem destaque. No próximo subcapítulo, comento alguns deles.

1.2.2 Atualidade do tema

“Atualmente o Sopapo se tornou muito eclético, né? Até a década de... até o CABOBU, vamos dizer, né? O Sopapo era basicamente um instrumento de bateria. Hoje, tu encontra Sopapo nos grupos musicais, nos palcos, tu encontra o Sopapo em várias áreas. E só nos grupos musicais, tu já tem aí, uma abertura pra tocar vários ritmos. Desde o rock ao clássico, ao popular” (BATISTA, 2022, p. 29³⁵)

É notável a efervescência da cena atual do Sopapo. Em 2018, Pelotas (RS) foi reconhecida como a cidade do Tambor de Sopapo, elegendo o instrumento como seu

³³ Segundo o dicionário *on-line Priberam*, a palavra griô significa “relativo a ou pessoa que pertence a uma casta profissional de depositários da tradição oral africana exercendo funções de poeta, cantor, contador de histórias e músico, a quem são frequentemente atribuídos poderes sobrenaturais”. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/gri%C3%B4>. Acesso em: 26 fev. 2023.

³⁴ Refleti sobre essa prática durante a apresentação do trabalho *O ensino de ritmos afro-sul-riograndenses no projeto social Ouviravida: o sopapo e o maçambique como ferramentas no ensino da percussão* (KINOSHITA; FRANKLIN, 2019, p. 93). Resumo disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ipa/index.php/cienciaemmovimento/article/view/764/846>. Acesso em: 8 mar. 2023.

³⁵ José Batista em entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

representante simbólico (RABASSA, 2018³⁶). Em 2020, quando o *Projeto Tambor de Sopapo: Resgate Histórico da Cultura Negra no Extremo Sul do Brasil*³⁷ completou dez anos, diversas *lives* e *podcasts* foram realizados, a maioria deles encampados pelo *Coletivo Catarse*. Para contextualizar, explico um pouco do que foi o projeto.

O projeto *Tambor de Sopapo* pretendia contribuir para a preservação do tambor, realizou três ações em 2010, segundo o *site* do próprio³⁸: confecção de 1.000 cartilhas, distribuídas na rede de Pontos de Cultura, escolas de samba de Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande; produção de 500 caixas (*box*) com DVDs contendo entrevistas completas dos luthiers³⁹ e mestres griôs, banco sonoro das batidas do tambor e filme longa-metragem no formato 16:9 e 24 frames por segundo (fps), distribuídas a museus, Pontos de Cultura e outras instituições; editoração de 1.000 livros com degravações das entrevistas do documentário, distribuídos em bibliotecas, arquivos históricos e instituições que trabalham com a história negra no Brasil. O trabalho de pesquisa passou pela cidade de Pelotas, São Lourenço do Sul, Rio Grande e Cachoeira do Sul, além da capital gaúcha.

O ano de 2021 foi marcado por outros três importantes fatos: no dia 27 de abril, foi publicado o projeto de Lei⁴⁰ que declara o instrumento musical Sopapo como patrimônio imaterial da cultura pelotense (COGOY, 2021⁴¹). No dia 21 de junho, foi lançado o livro *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade* (BATISTA, 2021)⁴², de José Batista, o qual também gerou uma série de debates e *lives* sobre o assunto. No dia 19 de novembro, foi inaugurada a exposição *Giba Giba - O Guardião*

³⁶ Disponível em: <https://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/pelotas-e-declarada-a-cidade-do-tambor-de-sopapo>. Acesso em: 23 nov. 2021.

³⁷ Na página do *Projeto Tambor de Sopapo* é possível, dentre muitas coisas, assistir o documentário, ouvir a trilha sonora, assim como baixar a trilha, a cartilha e o livro. Disponível em: <https://coletivocatarse.com.br/tambor-de-sopapo/>. Acesso em: 27 maio 2023.

³⁸ Página com detalhes do *Projeto Tambor de Sopapo*, disponível em: <http://tambordesopapo.blogspot.com/p/o-projeto.html>. Acesso em: 29 mar. 2023.

³⁹ O termo “luthier” é usado para designar construtores/as de instrumento e, segundo o dicionário *online Priberam*, tem origem na palavra francesa *lutiê*, Apesar de ser um termo ocidental, escolhi usá-lo, pois ele é utilizado pelos próprios construtores para designar sua profissão. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/luthier>. Acesso em: 27 maio 2023.

⁴⁰ Para ver o projeto de Lei do Sopapo (projeto da Lei Municipal de Pelotas nº 6.915/21) acessar o *link* disponível em: https://sapl.pelotas.rs.leg.br/media/sapl/public/materialegislativa/2021/41754/pl_2822_21.pdf. Acesso em: 25 mar. 2023.

⁴¹ COGOY, Carlos. Sopapo: tambor é patrimônio da cultura pelotense. *Diário da Manhã*, Pelotas, 12 de maio de 2021. Disponível em: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/sopapo-tambor-e-patrimonio-da-cultura-pelotense/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

⁴² Livro lançado pela *MS2 Editora*.

do Sopapo⁴³, sediada no museu *Julio de Castilhos*, em Porto Alegre (RS). Tais acontecimentos mostraram como as discussões em torno do Sopapo são, além de importantes, atuais, e, portanto, merecedoras de investigação do seu fazer e dos seus diálogos com a educação musical. Por conta da pandemia de Coronavírus, diversas outras iniciativas em prol do Sopapo, como *lives* e *podcasts*, surgiram ou se intensificaram, especialmente nos anos de 2020 e 2021.

Entre 21 e 23 de abril de 2023, aconteceu a terceira edição do festival CABOBU⁴⁴, com o nome oficial de *CABOBU a Festa dos Tambores - 3ª edição*⁴⁵, em Pelotas. O evento contou com o patrocínio da *Natura Musical*⁴⁶, por meio da *Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul*⁴⁷ (*Pró-Cultura-RS*⁴⁸) e contemplou apresentações musicais, debates e oficinas durante os três dias de evento. Com entradas francas, o festival foi encampado pela *MS2 Produtora*⁴⁹, dirigida por Sandra Narcizo⁵⁰. Edu do Nascimento foi o coordenador honorário do projeto e José Batista atuou como coordenador das atividades formativas da mostra. A programação completa pode ser conferida no *site* oficial do evento⁵¹, assim como no canal do *YouTube*⁵² do evento pode ser conferido um vídeo de divulgação⁵³. Esta pesquisa encerrou o seu processo poucos dias antes da terceira edição do projeto CABOBU, o que fez com que, infelizmente, informações sobre o evento não pudessem constar aqui.

⁴³ Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/giba-giba-o-guardiao-do-sopapo-e-homenageado-pelo-museu-julio-de-castilhos>. Acesso em: 21 nov. 2021.

⁴⁴ O Festival CABOBU foi um evento ocorrido em Pelotas por volta dos anos 2000, idealizado por Giba Giba e com foco no Sopapo e a cultura negra do Rio Grande do Sul (para saber mais sobre as primeiras edições do festival CABOBU, ver capítulo 5.1, p. 85 deste trabalho). Assim como Maia (2008), para distinguir o evento do ritmo, uso letras maiúsculas quando me refiro ao evento CABOBU e letras minúsculas quando me refiro ao ritmo cabobu.

⁴⁵ Disponível em: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/festival-cabobu-a-festa-dos-tambores-ja-tem-datas-confirmadas/>. Para saber mais sobre o festival, disponível em: <https://www.instagram.com/festivalcabobu/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.natura.com.br/naturamusical>. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁴⁷ Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lei%20n%C2%BA%2013.490.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁴⁸ Disponível em: <http://www.procultura.rs.gov.br/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/ms2produtoraoficial>. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁵⁰ Acredito que, com o tempo, Sandra Narcizo, pela sua importância, será considerada uma guardiã do Sopapo.

⁵¹ Programação das mesas redondas disponível em: <http://cabobu.com/mesas-de-debate/> e programação das oficinas disponível em: <http://cabobu.com/oficinas/>. Acesso em: 8 abr. 2023.

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/@cabobu>. Acesso em: 8 abr. 2023.

⁵³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B0nvNPB_Agg. Acesso em: 8 abr. 2023.

O jornalista e músico Eduardo Osorio tem, desde 2018, o *Musicatessen*, um projeto para falar de música na internet. Um dos formatos do projeto é em forma de *podcast* e, em oito de março de 2023, lançou um episódio piloto do projeto *Discografando*, em homenagem a Giba Giba, por conta do retorno do Festival CABOBU. De nome *Discografando #01 (Piloto) | Giba Giba*⁵⁴, o episódio conta a trajetória do artista através de seu disco *Outro Um*, de 1992.

Dos anos 2000 até hoje, após as primeiras edições do simbólico evento CABOBU, diversos artistas e grupos incorporaram o Sopapo em seus *sets*, composições, shows, espetáculos e gravações. Alguns artistas, inclusive, se propuseram a transmitir o conhecimento histórico e musical do Sopapo, realizando oficinas, cursos, palestras e aulas sobre Sopapo em diversos locais do Rio Grande do Sul e, até mesmo, em outros estados do Brasil. Foi sobre essa cena que esta pesquisa se debruçou.

1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Após essa introdução, apresento, no segundo capítulo, a revisão de literatura, passando por bibliografia, documentos audiovisuais e *podcasts*. No terceiro capítulo, “Referencial Teórico” (p. 58), discuto meu entendimento acerca do conceito de “cena”, assim como dos de “educação” e “educação musical”. O quarto capítulo, “Metodologia” (p. 70), versa sobre as técnicas que utilizei para esta investigação, precisando a ferramenta da sociografia e os passos dados para a coleta e análise de material através de questionário aplicado com 112 participantes e das entrevistas com Edu do Nascimento e José Batista. Do Capítulo 5, “O Tambor de Sopapo e seus personagens” (p. 120), até o Capítulo 9, “Mais do que um tambor” (p. 259), analiso os dados gerados pelas ferramentas. Por fim, deixo as minhas “Considerações Finais” (p. 291), incluindo reflexões e possibilidades para futuras investigações.

⁵⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1J3S2ACI7gmBvBUoXBFm2I?si=4075ffff7ba54dbd>. Acesso em: 8 abr. 2023.

2 REVISÃO DE LITERATURA

A seguir, no subcapítulo “O Sopapo na literatura”, comento 20 textos que, de alguma forma, se referem ao tambor Sopapo. Destes, apenas nove têm o foco unicamente no tambor. No subcapítulo que chamei de “Documentos audiovisuais”, analiso o documentário *O Grande Tambor* (2010), algumas *lives* transmitidas pelo *YouTube*, entrevistas e um minidocumentário, totalizando oito vídeos. Por último, cito 15 dos diversos *podcasts* sobre o tambor que surgiram, sobretudo, em decorrência da pandemia nos anos de 2020 e 2021, o que constitui o subcapítulo “*Podcasts*”.

2.1 O SOPAPO NA LITERATURA

Em 1996, Giba Giba escreveu sobre o Sopapo em seu texto *A influência do negro na música brasileira* (GIBA, 1996, p. 51), um capítulo do livro *Nós, os afro-gaúchos* (ASSUMPÇÃO; MAESTRI, 1996). O autor se apoia em Gilberto Freire, Andrade Murici, Lourenço Fernandez e Haroldo Costa para mostrar a importância da vida negra na música brasileira. Giba cita o trabalho de Luciano Gallet para enumerar cantos de origem negra, danças negras e instrumentos afro-brasileiros. Cita os trabalhos de Chauvet e Luiz Heitor para listar outros instrumentos, específicos e de percussão.

A essas listas, Giba Giba adiciona o cabobu na nominata de ritmos brasileiros e o Sopapo na de instrumentos afro-brasileiros. O cabobu, segundo ele, “é um ritmo-dança, afro-rio-grandense, que tem como característica a presença do sopapo, que é um instrumento quase religioso” (GIBA, 1996, p. 57). Logo depois, em 1999, o cabobu viraria o Festival CABOBU e ambos, o ritmo e o festival, aparecem neste trabalho. O texto de Giba representa, provavelmente, um dos primeiros escritos contemporâneos sobre o Sopapo e, também, é provável que uma das primeiras citações literárias do cabobu como ritmo, pois data de 1996, três anos antes da primeira edição do CABOBU.

O trabalho *Carnaval 2000*, com textos e pesquisa de Sandra Maia, lançado nos anos 2000 pela *Prefeitura Municipal de Porto Alegre*, contextualiza cada uma das

escolas de samba e tribos pertencentes, à época, ao Grupo Intermediário B, Grupo Intermediário A, Grupo Especial e Tribos Carnavalescas. A autora descreve o nascimento e história de cada organização, comenta os temas enredos, nomeia os/as principais personagens, assim como seus respectivos títulos. Quando descreve a *Academia de Samba Praiana*, comenta o destaque que sempre teve por ser reconhecida à distância pela agregação do Sopapo ao ritmo de seu naipe instrumental: “o ‘molho’ e o balanço da bateria verde e rosa têm feito história e merece destaque”, escreveu Sandra Maia (2000, p. 61-62). Também é enfatizado o nome do mestre de bateria Luiz Carlos Machado, o Caloca, que foi diretor da escola de 1991 a 1992 (ibid., p. 62). Esse molho ou balanço também aparece neste trabalho, quando há referências à maneira de tocar o samba que continha Sopapo. A ligação de Pelotas com Porto Alegre através do Sopapo e pela Praiana é um ponto de reflexão que apresentarei.

Em 2003, Nei Lopes lançou o *Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss* (LOPES, 2003). Como situado na introdução desta dissertação, Lopes diferencia o significado da palavra “Sopapo”, associando o instrumento à figura de Giba Giba (o que reforça a importância desse personagem para a cena) e sugere que a origem da palavra vem do termo *yakupapa*. Esse registro sustenta a afirmação de que o tambor de Sopapo talvez seja um dos únicos instrumentos considerados gaúchos.

No ano de 2005, Mario de Souza Maia publicou um artigo durante seu processo de doutoramento e que levou o mesmo título do seu projeto, à época: *O sopapo e o Cabobu: a invenção de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil* (MAIA, 2005). Nesse texto, Maia apresenta algumas ideias que viria concluir depois, em sua tese de 2008, refletindo sobre o Sopapo e sua história afrodiaspórica, ressaltando a figura de Giba Giba e contextualizando o *Projeto CABOBU*, sob a hipótese de ser o evento “uma tentativa de fundação de uma identidade afro-rio-grandense, tendo o Sopapo como elemento simbólico” (MAIA, 2005, p. 1.397), comparando-o com a construção de uma identidade gaúcha inventada pela criação do movimento tradicionalista gaúcho (ibid., p. 1.398).

Já em 2008, Mario Maia defendeu a tese *O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil* (MAIA, 2008), um trabalho de doutoramento em Etnomusicologia realizado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas. Talvez,

este tenha sido o primeiro autor a escrever um trabalho acadêmico (que não um artigo ou semelhante) dedicado exclusivamente ao Sopapo.

A pesquisa de Mário Maia é uma etnografia sobre o universo da cultura musical do Sopapo, instrumento que esteve muito presente na música popular e no carnaval, sobretudo nas cidades de Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre. O autor utiliza as falas dos colaboradores para observar repertórios, instrumentistas e suas performances, em busca de entender o Sopapo como elemento identitário e ideológico. Diferentemente da metodologia deste trabalho, Maia utiliza o método da observação participante e considera as conversas, geradas pelas interações com os colaboradores durante as participações, de essencial importância para sustentar sua tese.

O trabalho nasce do primeiro contato com o luthier Mestre Baptista e o acompanhamento das oficinas de construção, em 1999, e que antecederam o evento CABOBU de 2000. Maia parte do conceito de etnomusicologia para propor uma pesquisa atenta aos agentes do fazer musical, com um ponto de vista êmico. O texto divide-se em duas partes. Na primeira, chamada “As trajetórias”, o autor fala da sua trajetória pessoal e como se coloca no campo de estudo, da trajetória do tambor e de seus processos nativos de concepção e feitura, assim como comenta o processo de construção da identidade gaúcha e o escamoteamento da cultura negra. Na segunda parte, Maia se dedica aos contextos que foram observados: o carnaval - quando participou como ritmista de Sopapo nos anos 2006, 2007 e 2008, além de ser observador de outros anos; a música popular - quando acompanhou o grupo *Serrote Preto*; e a dança afro - quando acompanhou o *Grupo Odara*⁵⁵. As perguntas que Maia quis responder foram:

que ritmo é esse (o cabobu), como é o toque do Sopapo? Existe uma identificação das comunidades afro-sul-rio-grandenses, ou pelo menos em Pelotas, com esse 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? (MAIA, 2008, p. 18).

⁵⁵ A antiga *Organização não governamental* (ONG) *Odara*, atual *Odara - Centro de Ação Social, Cultural e Educacional*, iniciou sendo grupo de dança afro, o *Grupo Odara*, fundado a partir da primeira edição do Cabobu. O grupo tem, dentre seus objetivos, difundir o tambor Sopapo (MAIA, 2009, p. 225) O grupo tem hoje, 22 anos de existência, e atua em diversas áreas sociais, culturais e educacionais. Página disponível em <https://www.facebook.com/OdaraCentroDeAcaoSocialCulturalEEducacional/>. Acesso em: 3 mar. 2023.

Ao final da tese, no capítulo que o autor chama de “Coda”, são apresentadas algumas reflexões acerca do trabalho, a fim de dialogar com as perguntas que serviram como objetivos da pesquisa. A primeira conclusão que o autor chega é de que não há como determinar um espaço e tempo preciso para demarcar o estabelecimento da identidade negra no estado do Rio Grande do Sul, como havia suspeitado em seu projeto de doutorado publicado em 2005 (MAIA, 2005). Por outro lado, ele lembra que “as identidades não são fixas nem cristalizadas no tempo e no espaço” (MAIA, 2008, p. 262). Contudo, pode-se aferir que o Sopapo e seus agentes revelam uma identidade caracterizada pela superação de preconceitos e luta pela visibilidade cultural dos afrodescendentes. Nesse cenário, o Sopapo exerce um papel central. São apontados alguns desdobramentos a partir do Projeto CABOBU, como os dois casos específicos tratados no trabalho: a banda *Serrote Preto* e o grupo de dança afro *Odara*, este último nascido em decorrência do projeto.

Fica nítido o destaque que Giba Giba teve na história do instrumento, sendo considerado pelo autor o responsável pelo Sopapo ter feito o trânsito do universo carnavalesco para a música popular. Nesse raciocínio, o autor também indaga:

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? (MAIA, 2008, p. 267).

Arrisco a responder que o CABOBU exerceu função fundamental para inserir o Sopapo em diversos contextos, nos quais, até então, o tambor ainda não estava inserido. Fica evidente, com a tese de Maia, que o Sopapo e o CABOBU fazem parte de um movimento de afirmação étnica, tanto local como nacional, e que esse movimento gera repercussões políticas. O trabalho contribui para a visibilidade da cultura afrodescendente sul-rio-grandense, colocando em discussão a construção do que é ser gaúcho através da exposição do processo de (re)construção de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. Parece-me que esse movimento de afirmação étnica, propulsado pelo CABOBU, assim como a tese de Maia, podem ter influenciado realizações posteriores, como, por exemplo, o documentário *O Grande Tambor* (2010). Os textos de Maia, por configurarem a primeira (e única de igual proporção) pesquisa acadêmica em relação ao tambor e seus personagens, são os mais citados nesta investigação.

Em meu *Relatório de Estágio Supervisionado* (KINOSHITA, 2009), já citado anteriormente, relato a realização de uma oficina de Sopapo no *Ponto de Cultura e Saúde Ventre Livre*. Este trabalho, segundo Serraria (2017, p. 66), registra “a primeira grafia para Sopapo [...] num contexto em que a transmissão de conhecimento se dá eminentemente através da oralidade”. Nesse trabalho, faço uma introdução contextualizando as atividades desenvolvidas, relato as observações no espaço de estágio, localizado no Bairro Vila Jardim de Porto Alegre, descrevo o planejamento e plano detalhado das quatro aulas, assim como relato minha experiência com a regência. Durante a sua realização em 2009, talvez tenham surgido as primeiras faíscas para o trabalho atual, tanto que o cito algumas vezes e apresento uma parte dele nos anexos.

O trabalho ressalta a figura de Richard Serraria, que participou como convidado especial da oficina, de Mestra Baptista, entrevistado por mim em sua casa, em Pelotas, em setembro do mesmo ano de 2009, e de Giba Giba. Nas considerações finais, faço reflexões sobre a docência de um instrumento com suas aprendizagens calcadas na oralidade, sobre como se movimentar em um espaço comunitário, o que são os Pontos de Cultura e os desafios da docência percussiva. Nos anexos, o trabalho ainda traz um DVD⁵⁶ com oito mídias entre músicas, entrevistas e vídeos, e mais 37 páginas entre fotos, cartazes, breve histórico e características do instrumento, letras de música, letras cifradas, partituras e grafias para Sopapo, além de uma autoavaliação dos/das participantes da oficina.

No ano de 2010, com o *Projeto Tambor de Sopapo*, foram publicados dois conteúdos textuais, além do documentário *O Grande Tambor* (2010). Um deles é um livro com as entrevistas de luthiers, mestres e mestras griôs do instrumento, com 106 páginas. Intitulado *O grande tambor: entrevistas dos Mestres Griôs* (TÜRCK; VALENTIM, 2010)⁵⁷ e organizado por Gustavo Türck e Sergio Valentim, o livro é composto pela gravação das entrevistas, na íntegra, concedidas ao documentário. Nesse trabalho, aparecem as entrevistas de Mestre Baptista, Giba Giba, Dona Sirley e Seu Sidi, inclusive os trechos que não foram para o filme, o que tornou o material,

⁵⁶ Anexos disponíveis em: https://drive.google.com/drive/folders/1GNKBXc5jxK8qY37WE7dv7czzMuVKMbGg?usp=share_link. Acesso em: 30 mar. 2023.

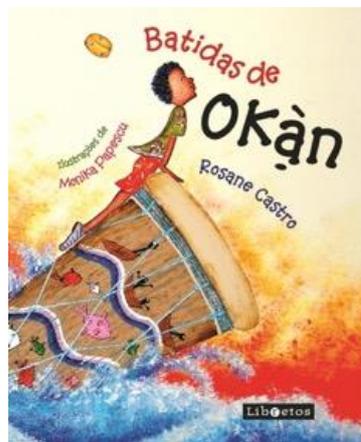
⁵⁷ Livro disponível para download em: <https://drive.google.com/file/d/1fNm4pRFIstY0L7C5eKDI9ggMPcNnSEoU/view>. Acesso em: 27 maio 2023.

além de raro, valioso, pois os quatro já deixaram o plano material. Esses, talvez, sejam seus últimos registros sobre o assunto. Diversas declarações durante esse documentário serão trazidas para o diálogo que aqui me proponho.

O outro lançamento contido no *box* do projeto foi a cartilha (CATARSE, 2010a)⁵⁸, que apresentava a linha do tempo com os principais fatos da história do instrumento até então, assim como ensinava o método de construção de Mestre Baptista. A cartilha continha o Epílogo escrito por Richard Serraria; a linha do tempo de 1852 até 2010; um passo a passo para montar um Sopapo, com materiais necessários e ilustrações; e diversas fotos.

O livro *Batidas de Okàn*, de Rosane Castro, foi lançado em 2013 e, além de apresentar o Sopapo na capa (Figura 2), conta com diversas ilustrações de tambores por Monika Papescu e suas respectivas descrições por Léo Guimarães. O personagem principal do conto infantil, o menino Ijó, traz, em sua ancestralidade, as histórias do tambor, sendo seu avô o guardião de muitas delas.

Figura 2 - Capa do livro *Batidas de Okàn*



Fonte: *site da editora Libretos*⁵⁹.

A leitura é apropriada para a educação infantil e para os anos iniciais, e/ou ser usada como inspiração para contação de histórias, como a própria autora o faz. O livro conta com trechos significativos, como a fala do avô: “Ijó, nós somos o próprio tambor” (CASTRO, 2013, n.p.).

⁵⁸ Disponível para *download* em: https://drive.google.com/file/d/1A4P2oceT3blM9Mt_lypm8x4PRz4Pqm6w/view. Acesso em: 27 maio 2023.

⁵⁹ Disponível em: <https://libretos.com.br/editora-libretos-loja/areas/infantil/batidas-de-okan.html>. Acesso em: 27 mar. 2023.

Também, em 2013, Richard Serraria escreveu o texto *Bate forte o tambor: por uma pedagogia do sopapo* (SERRARIA, 2013). Lançado no jornal impresso *Zero Hora*, no dia nove de fevereiro, e dedicado ao Mestre Baptista, o texto também foi replicado no *blog* do autor⁶⁰. Relacionando o uso do tambor à aplicabilidade da Lei nº 10.639/03⁶¹, Serraria faz um resumo da história recente do tambor, mostrando sua importância e contraditório escamoteamento.

Mais tarde, provavelmente no ano de 2019, texto semelhante foi postado no *site* do projeto *Pedagogia do Sopapo*⁶², intitulado *Pedagogia do Sopapo, por Richard Serraria* ([2019?], n.p.). O termo “Pedagogia do Sopapo” foi cunhado por Richard Serraria, em 2011, para dar conta da potencialidade de uma epistemologia dos tambores do sul, quando Serraria propõe a democratização de acesso ao tambor.

O projeto *Pedagogia do Sopapo - Programação especial dos 10 anos do Quilombo do Sopapo*, apoiado pelo *Fundo de Apoio à Cultura (FAC), Pró-Cultura RS*, teve como objetivo promover uma programação continuada de vivências e saberes ligados ao instrumento e ocorreu de dezembro de 2018 a julho de 2019, no *Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo*⁶³. Em sua programação, constavam: oficinas de percussão e escrita coletiva, rodas de conversa, vivências e experimentações percussivas, exposição fotográfica, lutheria, show do grupo *Iyalodê Oni*, apresentações resultantes dos grupos formados nas oficinas e um vídeo documental⁶⁴. Os dois textos de Richard (2013, ([2019?]) e o projeto *Pedagogia do*

⁶⁰ Disponível em: <http://richardserraria.blogspot.com/2013/02/bate-forte-o-tambor-por-uma-pedagogia.html?m=0>. Acesso em: 27 mar. 2023.

⁶¹ Lei federal de 9 de janeiro de 2003, que “altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e dá outras providências”. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm#:~:text=LEI%20No%2010.639%2C%20DE%209%20DE%20JANEIRO%20DE%202003.&text=Altera%20a%20Lei%20no.%22%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAsncias. Acesso em: 20 mar. 2023.

⁶² Texto disponível em: <https://pedagogiadodosopapo.home.blog/caixa-de-ressonancias/depoimentos/pedagogia-do-sopapo-por-richard-serraria/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

⁶³ O *Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo*, localizado na região do Cristal e Morro Santa Teresa, em Porto Alegre, articula dimensões simbólicas-identitárias, econômicas e cidadã. Um espaço de fortalecimento da participação democrática através da presença comunitária em movimentos de direito à moradia e na defesa de direitos humanos da família da região. Sua sustentação se dá através da parceria com a *Oscip Guayí*, moradores do Cristal e o *Sinrajufe*. Disponível em: <https://pontosdeculturars.redelivre.org.br/project/quilombo-do-sopapo/>. Site do ponto disponível em: <https://quilombodosopapo.redelivre.org.br/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁶⁴ Veja o vídeo documental do projeto *Pedagogia do Sopapo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Usu-vKMmSJQ>. Acesso em: 27 mar. 2023.

Sopapo dialogam com este trabalho no sentido de propor uma reflexão acerca das possibilidades de transmissão do conhecimento em relação ao *Sopapo*.

Em seu trabalho de conclusão do curso de licenciatura em Música da UFPel, de 2015, Renato Popó discorre sobre *A Memória, a cultura e a identidade musical da Garra Xavante* (POPÓ, 2015). A *Garra Xavante* é a charanga⁶⁵ da equipe de futebol *Grêmio Esportivo Brasil*, de Pelotas, fundada na década de 1980 e com a peculiaridade de usar Sopapos em sua formação. Ao conversar com Tabiram, integrante da *Garra Xavante*, Popó confirma que o ritmo da charanga de Pelotas usava *Sopapo* (POPÓ, 2015, p. 17). Essa literatura mostra que a cena do tambor está em diversos locais.

Também no ano de 2015, Jackson Raymundo defendeu sua dissertação de mestrado em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, intitulada *A Poética do Samba-enredo - a canção das escolas de samba de Porto Alegre* (RAYMUNDO, 2015). Durante seu texto, o autor cita o *Sopapo* em dois momentos: quando se refere à escola de samba Praiana e a Giba Giba (ibid., p. 43); e quando se refere às baterias das escolas, contando um pouco da história do *Sopapo* e citando o texto de Serraria de 2013. Raymundo cita o desfile da *Escola de Samba Império da Zona Norte* de 2011, quando o músico Zé Evandro desfilou com o *Sopapo* e a bateria fez uma “paradinha” em volta dele e do instrumento⁶⁶ (ibid., p. 78-79). Esse é um registro que diz sobre a cena recente ao redor do *Sopapo*.

Beatriz Ana Loner, Lorena Almeida Gil e Mario Osorio Magalhães organizaram, em 2017, a terceira edição do *Dicionário de História de Pelotas* (LONER et al., 2017). A publicação foi da Editora UFPel e cita o *Sopapo* quando trata da música. Cita também as particularidades do samba pelotense, dentre elas o uso do instrumento de grandes dimensões (ibid., p. 198-199). O texto ainda afirma: “o *Sopapo* é considerado o único instrumento musical genuinamente gaúcho”. É citado no relato de Seidler, em 1827 (ibid. 199), também conforme citado por Maia (2008). O texto ainda destaca Giba Giba como responsável pela migração do *Sopapo* do carnaval para a música popular.

Em sua tese de doutorado, defendida em 2017, Serraria (2017a) realizou um estudo na área da literatura, com foco na criação de canções, para relatar o processo

⁶⁵ Charanga é uma pequena banda com percussões e instrumentos de sopro, associadas às torcidas organizadas de times de futebol.

⁶⁶ Veja o vídeo desse momento, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iiCFOsP9fwY>. Acesso em: 27 mar. 2023.

de composição do conteúdo cultural *Mais Tambor Menos Motor* (SERRARIA, 2017b). Nesse trabalho, o autor escreve um capítulo de nome “breve história social do Sopapo”, em que dedica 35 páginas ao assunto (SERRARIA, 2015, p. 47-82). O autor retoma alguns fatos já registrados no trabalho de Maia (2008) e acrescenta outros, falando da sua história com o instrumento e acrescentando o que chamou de “*Backup Sopapo*” (ibid., p 75-78). Nesse subcapítulo, Serraria elenca alguns feitos do Sopapo nas universidades e publicações, nas oficinas de Sopapo, nas gravações, no processo de construção e nos museus. Para finalizar, Richard comenta o que acredita serem os “Desafios do Sopapo no século XXI” (ibid., p. 79). Dentre eles, reforça o processo de democratização de acesso ao instrumento, a implementação da Lei nº 10.639 através do tambor e a retomada do Sopapo para os blocos de carnaval, reflexões que retomo ao longo deste trabalho.

Abro um parêntese para falar do álbum *Mais Tambor Menos Motor* (SERRARIA, 2017b), com nove canções e uma vinheta. Neste, o Sopapo está presente em quase todas, sendo central para a tomada de decisão dos arranjos musicais de forma que possibilitem que ele seja valorizado e escutado. Um dos desafios aqui foi “fazer o Sopapo soar”, o que se torna difícil pela sua frequência grave e difícil captação em estúdio. A busca pela sonoridade que valorize o Sopapo passa pela orquestração, pelos arranjos e pela produção musical de uma forma geral, o que inclui a reflexão sobre execução, timbres, afinação, captação sonora, microfonação, mixagem e masterização. Julguei importante trazer o disco que acompanha a tese de Serraria (2017a, 2017b), pois mostra como é amplo o leque de reflexões que estão sendo feitas (ou ainda estão por serem feitas) em relação ao tambor e às pessoas que o rodeiam.

Na *Revista Electrónica de los Hispanistas de Brasil*, de 2018, Leandro Haerter, Denise Bussoletti e Cléber da Costa publicaram, no volume XIX, o texto *Entre os tambores brasileiros e o candombe uruguaio: entre-lugares possíveis e outras histórias* (HAERTER et al., 2018). O trabalho discute a noção de fronteira a partir de uma das ações do *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade* da UFPel (GIPNALS/UFPel), com foco em refletir sobre a relação possível entre tambores brasileiros, nesse caso, o Sopapo e tambores uruguaio de candombe. Ao longo deste trabalho, mais precisamente no subcapítulo “O Tambor de Sopapo” (p. 120), retomo algumas reflexões em relação aos tambores do Uruguai, trazendo também as falas de Maia (2008) e de Serraria (2017) sobre o assunto.

Liliam Ramos da Silva e Richard Serraria, publicaram, em 2019, o texto *As narrativas do tambor como práticas decoloniais* (SILVA; SERRARIA, 2019). O trabalho defende o uso do tambor como prática decolonial, já que o “tambor Sopapo em uma perspectiva pedagógica [...] assume o papel de griô na transmissão da história do povo negro sul-rio-grandense” (ibid., p. 284). Eles partem do desafio de repensar a educação sob novas perspectivas e epistemologias, valorizando práticas e conhecimentos tradicionais que não a dos povos europeus. Nesse sentido, os tambores apresentam um caminho, sendo eles afrodiaspóricos e políticos por si só. O autor e a autora apresentam a possibilidade do “tambor Sopapo enquanto pedagogia decolonial” (ibid., 290). Os autores fazem reflexões acerca das práticas em relação ao tambor, ponto que também busquei abordar nesta investigação, com a ressalva de que esta dissertação não se trata de um estudo na área do pensamento decolonial.

O livro de poesias *Sopaporiki* (SERRARIA, 2020⁶⁷), de Richard Serraria, traz uma proposta diferente. Segundo ele próprio, a cosmogonia⁶⁸ do Sopapo através de poemas contados na voz do instrumento e conforme os 12 orixás. O prefácio é de Eliana Mara Chiossi e ainda há um glossário amefricano ao final da obra, pois a poesia é construída a partir do plurilinguismo da língua “Pretuguesa”, com elementos do lorubá, línguas bantas, quéchua, guarani, charrua e kaingang. Há disponível, também, uma versão em áudio do livro no *YouTube*⁶⁹, com 14 faixas. No *podcast Proposta SOPAPORIKI*⁷⁰, de junho de 2020, Richard explica que pensa a poesia fora do espaço ocidentalizado e miscigena culturas de povos ameríndios e povos africanos. Achei importante trazer essa literatura, pois é uma proposta inovadora em relação ao tambor e as poesias que ele inspira, sob o olhar de um pesquisador do instrumento e suas práticas. O termo “amefricanidade” foi cunhado por Lélia Gonzalez nos anos 1980, surgindo como resistência e luta contra a violência à colonização dos povos afrodiaspóricos e originários (CARDOSO, 2014, p. 969)⁷¹.

⁶⁷ Fonte disponível em: <https://livrariataverna.com.br/poesia/4459-sopaporiki-richard-serraria.html>. Acesso em: 27 mar. 2023.

⁶⁸ Segundo o dicionário *on-line Meu Dicionário*, o termo cosmogonia é a “designação dada às teorias que têm por objetivo explicar a formação do Universo”. Disponível em: <https://www.meudicionario.org/cosmogonia>. Acesso em: 30 abr. 2023.

⁶⁹ Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLj364-NG20RKGdjCvskYkCtPoWrpWI0R8>. Acesso em: 27 mar. 2023.

⁷⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5Cv020OBVMveEUhz77DFkE?si=d09d9859037a4030&nd=1>. Acesso em: 9 abr. 2023.

⁷¹ Para maior conhecimento do termo “amefricanidade” pode-se ler o texto *A categoria político-cultural de amefricanidade* (GONZALEZ, 1988), de Lélia Gonzalez e escrito em 1988. Disponível em: Disponível

Em 2021, foi lançado o livro (Figura 3) *O Sopapo Contemporâneo: Um Elo com a Ancestralidade* (BATISTA, 2021), no qual José Batista conta a sua trajetória como luthier do instrumento, como filho de Mestre Baptista e de Dona Maria e como cidadão negro da cidade de Pelotas. Ele parte das experiências pessoais e transcendentais de sua caminhada, encontros, desencontros e reencontros com o Sopapo para, assim, refletir sobre diversos assuntos ligados a ele. Nessa obra, José convida, para com ele dialogar, oito pessoas do meio. São elas: Andrea Mazza Terra, Richard Serraria, Walter Mello Ferreira (o Pingo Borel), Leandro Anton, Edu do Nascimento, Gustavo Türck, Nise Franklin e eu (Lucas Kinoshita). Nesta investigação, trago alguns desses autores, assim como o próprio José Batista, para traçar reflexões e propor caminhos.

Figura 3 - Capa do livro O Sopapo Contemporâneo



Fonte: Facebook do Quilombo do Sopapo⁷².

Talvez, a obra mais recente da literatura acadêmica e que versa sobre o Sopapo seja o trabalho de conclusão do curso de licenciatura em Música da UFPel, de Desirée Gonçalves, intitulado *Estudo qualitativo sobre ensino musical: “Um lugar prá ultrapassar a barreira de reconhecimento do tambor negro gaúcho”* (GONÇALVES, 2022). A autora, que nasceu no estado do Rio de Janeiro, conta que logo que chegou à Pelotas, com a expectativa de encontrar fenótipos europeus e encontrando pessoas negras, se perguntou: “não existem contribuições do povo negro na cultura gaúcha ou não é interessante falar sobre isso?” (ibid., p. 5).

em: <https://institutoodara.org.br/wp-content/uploads/2019/09/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>. Acesso em: 21 maio 2023.

⁷² Disponível em: https://www.facebook.com/quilombo.dosopapo/photos/a.1628719297410731/3056360051313308/?type=3&source=48&paipv=0&eav=AfbuUBaqDKOPLGmVEXcmcEuGkkRjYqi7IJENX6zqnQRqBG5CVkaVmhvwoE0_2X-Xq4&rdi. Acesso em: 8 abr. 2023.

Foi através do projeto de Formação Continuada em Educação Musical (FOCEM) que a autora conheceu Pepeu e, por sua vez, a cena da música popular da cidade. A partir de suas experiências, Gonçalves investiga o processo de ensino musical de dois grupos da cidade de Pelotas, ambos ligados à cultura negra e que fazem do território motivo de seu fazer musical (GONÇALVES, 2022, p. 11). São eles: o *Grupo Odara* e o *Projeto Tamborada*⁷³. O trabalho parte da perspectiva do Atlântico Negro⁷⁴ (GILROY, 2001), decolonial e com recorte de raça para analisar as práticas musicais dos grupos em questão, chamando a atenção para uma educação musical mais afrocentrada. Olhando para os processos de aprendizagem pela oralidade, a autora, citando Santos, afirma que é necessário retomar a importância dos saberes das culturas de tradição oral, sem opô-las à literalidade e sem estigmatizar mais uma vez a imagem dos povos negros (GONÇALVES, 2022, p. 10).

Desirée observou como funciona o processo de ensino do tambor Sopapo e do tambor praieiro (tambor inspirado nos tambores de Maçambique, criado por Kako Xavier) na Casa do Tambor, no Laranjal, em Pelotas. Acompanhou, igualmente, as práticas de artes musicais do *Grupo Odara*, onde oficinas de dança e de percussão acontecem concomitantemente. Após as oficinas, é feita uma formação política e social, ocasião em que se debatem diversos assuntos, assistem filmes e leem textos. Na Casa do Tambor, a autora conversa com Kako Xavier, que afirma que “para que a cultura dos tambores deixe de ser vista como exótica, as pessoas não negras precisam percebê-la de forma natural” (XAVIER apud GONÇALVES, 2022, p. 25). Já no *Grupo Odara*, Desirée conversa com o griô Dilermando, que critica a escola quando diz que a abandonou por não se sentir pertencente àquele lugar: “se eu abro meu livro e minha história não está ali, esse lugar não me pertence” (DILERMANDO apud GONÇALVES, 2022, p. 26). Em seu trabalho, a autora faz um apanhado histórico da vida de Kako e Dilermando, assim como descreve como nasceram e como se organizam os grupos que eles fundaram.

⁷³ O Projeto Tamborada é um grupo fundado por Kako Xavier e “acontece no espaço cultural chamado A casa do Tambor, localizado na Praia do Laranjal” (GONÇALVES, 2022, p. 15)

⁷⁴ O conceito de “Atlântico Negro” foi cunhado por Paul Gilroy (2001) para referir-se metaforicamente às “estruturas transnacionais criadas na modernidade [...] que deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais” (SANTOS, 2022, p. 273). Durante a diáspora africana, as populações negras formaram “uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo” (ibid.).

Durante a leitura de outros textos, pude observar que o Tambor de Sopapo tem um significado simbólico, político e de viés identitário, e que, por conta disso, aparece em outros trabalhos, mesmo estes não tendo foco no instrumento. Um exemplo é a tese de Pedro Acosta da Rosa (2020), *Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre*, que explicita, dentre muitas coisas, como a palavra “Sopapo” contribuiu para a criação do nome do *Sarau Negro Sopapo Poético*, “onde o tambor de Sopapo serve como inspiração por sua sonicidade, por sua história e por ser a voz da resistência negra no Rio Grande do Sul” (ROSA, 2020, p. 164-165). O *Sarau Negro*, segundo o autor, é um espaço gerenciado e organizado por pessoas negras, feito por negros e para negros e seus aliados, ou seja, pessoas não negras. O *Sarau Negro Sopapo Poético* realiza rodas de poesia desde 2012 no *Centro de Referência do Negro Nilo Feijó*, em Porto Alegre (ROSA, 2020).

Por não haver uma extensa bibliografia acerca do tambor de Sopapo, e quase nenhum registro sobre os processos de transmissão e apropriação dos ensinamentos ligados a ele, recorri a outros recursos para me aproximar do campo. Ao longo do trabalho, alguns desses materiais consultados são citados, trazendo outros pontos de vista às reflexões traçadas. Classifiquei os materiais em dois grupos, os “Documentos audiovisuais” e os “Podcasts”. Esses são apenas alguns vídeos e áudios que escolhi dentre os diversos materiais que encontrei na internet. A seguir, contextualizo cada um deles e comento os que investiguei.

2.2 DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

Comento aqui, em ordem cronológica de lançamento, nove vídeos que consultei para realizar esta pesquisa. Organizei uma *playlist* (lista de reprodução) aberta no *YouTube*, de nome *Pesquisa Sopapo - Vídeos*⁷⁵ (Figura 4) com seis dos nove vídeos comentados aqui. Todos estão na mesma ordem em que são descritos a seguir (um vídeo não está na internet e outros dois estão com a possibilidade de pertencer a uma *playlist* desativada, pois a classificação é “conteúdo para crianças”):

⁷⁵ *Playlist* “Pesquisa Sopapo - Vídeos” que totalizam seis arquivos e 6h50min de vídeo. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLVqA3u85pxmmVMausDsF9cBxz158rpG1d>. Criado e acessado em 2 abr. 2023.

Figura 4 - QR code do *playlist* de vídeos do YouTube



Fonte: o autor.

O Grande Tambor⁷⁶ (2010):

Como comentado anteriormente, no ano de 2010, o *Coletivo Catarse de Comunicação* lançou o *box* do *Projeto Tambor de Sopapo: Resgate Histórico da Cultura Negra no Extremo Sul do Brasil*. Dentre os produtos físicos do *box*, estava o documentário *O Grande Tambor - das charqueadas ao carnaval: a trajetória do tambor afrogaúcho* (O GRANDE, 2010), um filme de longa duração, com duas horas e quatro minutos, dirigido por Gustavo Türck e Sérgio Valentim, com roteiro deles e de Têmis Nicolaidis, também editora e finalizadora do filme. O filme, assim como o projeto, foi produzido pelo próprio coletivo, com patrocínio do IPHAN e *Ministério da Cultura* do Governo Federal, com os produtores Sérgio, Sarah Britto (também produtora executiva) e Roberto Morauer. A pesquisa é de Richard Serraria, Sérgio, Têmis, Marcelo Cougo e Gustavo, e o projeto gráfico de Rafael Corrêa. O filme *O Grande Tambor* (2010) é o primeiro e único documentário sobre o Sopapo. É um registro da trajetória do tambor desde as charqueadas até 2010, passando pelo carnaval, quando deixou uma importante marca que dá, até hoje, características diferentes ao samba da cidade de Pelotas. O instrumento carrega o panorama histórico-cultural da diáspora africana no Rio Grande Sul, fazendo com que parte do documentário, praticamente metade dele, reflita sobre a história do negro no estado, a escravidão, as charqueadas, a religião e os aspectos econômicos e culturais impactados por esse fenômeno de imigração forçada.

Centrado nas figuras dos principais entrevistados, Giba Giba e Mestre Baptista, o filme registra o depoimento de cerca de 32 personagens, dentre eles⁷⁷: Mario Maia (etnomusicólogo), professor Adinho (diretor do *Colégio Pelotense* à época do CABOBU), Mestre Sirley (mestra griô), Dilermando (percussionista e griô aprendiz, à época), Seu Sidi (fundador da *Escola de Samba Mariquitas*), Dejour Chagas Camargo,

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIL6Hfq4ZTw&t=3712s>. Acesso em: 31 mar. 2023

⁷⁷ Os créditos associados a cada personagem são sugestões do próprio documentário.

André Brisolara (portuário e tocador de Sopapo), Maria da Graça Amaral (assistente social), Banha (presidente da *Academia do Samba* no carnaval de 2010), Mestre Paulo Romeu⁷⁸ (músico e griô), PC (historiador e griô aprendiz), Zé Evandro (músico e integrante do *Serrote Preto*), Mestre Paraquedas (compositor e griô), Poroca (filha do Pássaro Azul) e Tio Valter.

No que chamo de “segundo momento do filme”, voltado à história do negro no RS, estão: Marcelo Mazza (proprietário da Charqueada São João), Francisco Vitória (professor e historiador), Andrea Mazza Terra (produtora cultural), Ester Gutierrez (professora de arquitetura da UFPel), Antero Pereira Filho, José Correia Calixto Lima, Paulo Mallet (babalorixá), Tia Maruca (cacica do *Terreiro Pai Miguel de Aruanda*), Jura, Mestre Chico (músico e griô), Ledeci Coutinho (professora e historiadora), Mestre Ana Centeno (griô), Richard Serraria, Dona Iraí Conceição Bernardi e Graxa. A maioria dos nomes citados foram convidados a contribuir para esta pesquisa. Durante esta investigação, cito diversas falas que aparecem no documentário.

DVD de Extras (2010)

O *box* do projeto *Tambor de Sopapo* também incluía um DVD chamado *DVD de Extras*, com sete títulos diferentes no menu de abertura. São eles: “Banco Sonoro”, “Griôs”, “Depoimentos”, “A princesa é uma senhora (na casa do Mestre Baptista)”, “Encontro dos tambores no Teia Sul 2010”, “Sobre a volta do sopapo na passarela do samba de Porto Alegre” e o “Trailer do Filme”. Esse material não se encontra na internet.

O título “Banco Sonoro” tem pouco menos de nove minutos de duração e inicia com o “Banco de toques com Dilermando Freitas”, quando ele, sentado ao Sopapo, toca e comenta alguns ritmos. Começa por um que chama de “toque meio guerreiro” (no minuto um do vídeo), depois passa para um “afoxezinho” (aos 2min), e, aos dois minutos e 26 segundos, comenta algo interessante sobre os toques de Sopapo durante as coreografias do grupo do qual faz parte, o *Grupo Odara*. Ele diz que os músicos criam variações, brincadeiras e conversações entre os dois Sopapos do

⁷⁸ O mestre Griô Paulo Romeu Deodoro, também conhecido como Paulinho, é um dos coordenadores do Instituto Cultural (e ponto de cultura) *Afro-Sul Odomode*. Diretor musical do *Grupo de Música e Dança Afro-Sul*, é sopapeiro, percussionista, cantor e compositor. Paulinho é licenciado em música pelo IPA e “idealizador e professor dos projetos de ensino de sonoridades de matriz afro-gaúcha, como *Farra de rua*, *Odomode tambor*, *Curso de Percussão feminina e Escola livre de percussão*”. Disponível em: https://www.ufrgs.br/encontrodesaberes/?page_id=706. Acesso em: 4 mar. 2023.

grupo, e que tem que “ver” e “criar”, pois “não tem uma partitura pra tá controlando o que é certo”. Eles observam os movimentos dos bailarinos, que indicam, com o corpo, o momento de trocar as levadas que os acompanham. Esse é um dos exemplos que nos faz lembrar de como o universo da música afro é diferente, muito mais ligado ao corpo, à percepção, à brincadeira, ao improviso e à criação, do que, por exemplo, à partitura, a exemplo da cultura europeia e sua música orquestral. Depois, aos três minutos de vídeo, Dilermando mostra um “sambinha” em uma interessante levada, tirando variados timbres graves e agudos do instrumento.

Em outro vídeo do mesmo título, Paulo Mallet toca o Sopapo em meio à floresta, também sentado no instrumento. Nesse caso, notei que a afinação do instrumento está mais aguda, com a pele mais esticada, e contém uma aspereza que o permite tirar sons agudos ao raspar as mãos sobre a pele, parecendo um reco-reco.

No segundo título, chamado “Griô”, há uma divisão por cada personagem: Mestre Baptista, Mestre Giba Giba, Mestre Paraquedas, Mestra Sirley, Mestre Chico, o aprendiz de griô Paulo Sérgio junto de mestre Paulo Romeu e, por fim, a Mestra Ana Centeno. Acredito que esses arquivos sejam as gravações em vídeo na íntegra de cada um/a dos/as mestres/as griôs, aparecendo, inclusive, as perguntas dos entrevistadores, ou seja, os arquivos são brutos e sem cortes, com trechos que não foram para o filme. A primeira entrevista, de Mestre Baptista, por exemplo, contém 44 minutos. Já com Giba Giba, são dez minutos. Com Mestre Paraquedas são 17 minutos, com Dona Sirley, sete minutos, com Mestre Chico, também dez minutos, com PC e Paulo Romeu, 18 minutos, e com a mestra Ana Centeno, de São Lourenço do Sul, são nove minutos.

No sexto título, “Sobre a volta do sopapo na passarela do samba de Porto Alegre”, há uma entrevista com Richard Serraria falando sobre o Sopapo nas escolas de samba, um trecho do ensaio da ala de Sopapos para o desfile de 2009 da Bambas da Orgia, e trechos do desfile durante o carnaval desse ano.

***Pedagogia do Sopapo*⁷⁹ (2019)**

O projeto *Pedagogia do Sopapo* produziu um vídeo homônimo documentando o evento que aconteceu no *Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo*. A coordenação

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Usu-vKMmSJK&list=PLAOLz8RmaEcN2rJFFEnVxLsg-G-7CPD0h&index=5&t=793s>. Acesso em: 29 mar. 2023.

Geral e proposta foi de Lorena Sánchez, e a coordenação pedagógica de Richard Serraria. Lançado pelo canal de *YouTube* da *Produtora CVP (Cristalizar Vídeo Produções)*, no dia 13 de julho de 2019, o vídeo documentário tem a captação de Leandro Silva. O documentário, de 21 minutos, apresenta trechos de toda a programação do evento, diversas músicas, assim como falas dos ministrantes, produtores/as e oficinandos. Lorena começa explicando como o projeto surgiu e fala da importância do empoderamento feminino, chamando a atenção para a questão da mulher no tambor. Pingo Borel explica como a vivência do batuque já está imbuída no processo da lutheria, destacando a importância dessa arte e colocando o batuque como uma filosofia de vida. Marion dos Santos, do *Iyalodê Idunn*, grupo que fez a produção e execução do projeto, fala como o fato de existir um grupo somente de mulheres já fortalece as mulheres por si só, e critica o universo do tambor por ser muito masculino. Beatriz Rodrigues, também do *Grupo Iyalodê Idunn*, diz que o projeto é um sonho realizado simplesmente por ser um espaço aberto para se reunir e tocar. Outra integrante do grupo, Julia Luíz, conta como o grupo contribui para o seu crescimento pessoal, além de musical.

Richard Serraria, aos nove minutos de vídeo, explica como a formação percussiva do projeto tinha a ideia central de “pensar a presença negra no estado do Rio Grande do Sul”, lembrando que “a *Pedagogia do Sopapo* tem como elemento central a democratização do acesso aos tambores”. Ele explica como há um movimento para que mulheres e crianças possam a vir tocar mais o Sopapo, e lembra que o racismo no país ainda é, infelizmente, vigente. Então, assim como em outros lugares do Brasil, é mais comum que mulheres toquem tambor do que no RS. Enfatizando o lado político do projeto e do Ponto de Cultura, Richard sublinha a necessidade de pensar formas de construção de resistência, como o próprio nome *Quilombo do Sopapo* traz, entendendo que “cidadania também é educação”.

A extensa programação do projeto incluía, segundo a descrição do próprio vídeo:

- Oficina Formativa “Vivência em Tambor Sopapo e sua inclusão nos ritmos Afro-Gaúchos”. Ministrante: *Grupo Alabê⁸⁰ Ôni⁸¹*;

⁸⁰ Alabê é o “chefe dos tocadores de atabaques” (LÜHNING apud ALMEIDA, 2002, p. 6).

⁸¹ Alabê Ôni é um grupo percussivo que ressalta a raiz negra sul-rio-grandense através dos tambores, dentre eles o Tambor de Sopapo. O termo “Alabê Ôni” significa “Nobre Tamboreiro” na língua Iorubá

Módulo Sopapo: Richard Serraria;
 Módulo Candombe/Congadas: Mimmo Ferreira;
 Módulo Batuque de Nação Oyó Idxejá: Pingo Borel;
 Módulo Ritmos Brasileiros: Tuti Rodrigues.

- Workshops de “Vivência em iniciação percussiva”:

Vivência para crianças: Pingo Borel e Lorena Sánchez;

Vivência para adolescentes: Richard Serraria.

- Oficina de “Escrita criativa da canção junto ao Sopapo”: Richard Serraria.

- “Encontro com griôs luthiers e os tambores Negro-Gaúchos”:

Vivência tambor Ilu - batuque: Griô Pingo Borel;

Vivência tambor Sopapo: Griô José Batista.

- “Só Papo de Mulheres: Roda de Conversa feminina”;

Mediação: Marion dos Santos e *Grupo Iyalodê Idunn*.

- Eventos especiais:

Oficina de Dança dos Orixás RS: Auristela Melo;

Módulo Sopapo no Carnaval: Sandro Gravador e Denilson Mendonça;

Show "O Grande Tambor": Marcelo Cougo, Richard Serraria e eu (Lucas Kinoshita).

Os/as participantes desse vídeo também foram, em sua maioria, convidados/as a participar da etapa do questionário desta investigação.

Papo de Sopapo 14 – Entrevista com Edu do Nascimento⁸² (2020)

(SERRARIA, 2013, n.p.). Página de *Facebook* do grupo disponível em: https://www.facebook.com/alabeoniface/?locale=pt_BR. Acesso em: 9 abr. 2023.

⁸² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GyBBQ8Tk8m8&t=2909s/> Acesso em: 1 abr. 2023.

Durante a pandemia de COVID-19, José Batista criou, em sua conta de *Instagram*⁸³, uma série de *lives*, algumas delas fazendo reflexões sozinho (sem convidados) e, em outras, entrevistando alguém. Depois das *lives*, Zé postava os vídeos em seu canal do *YouTube* chamado *@semoventes*⁸⁴ (que assina como José Baptista, seu nome de batismo, que leva o “p”, assim como seu pai). A série tem 15 episódios e o 14º foi com Edu do Nascimento, transmitido ao vivo no dia 13 de setembro de 2020. Uma das coisas interessantes a se considerar nesse vídeo é que é um bate-papo entre dois griôs que se respeitam e se conhecem muito. Dentre os assuntos, Edu fala sobre o orgulho de ser negro e a importância de sua ancestralidade (aos oito minutos de *live*), sobre o branqueamento cultural (13min), sobre a origem do Sopapo (18min) e sobre sua trajetória (26min). Aos 50 minutos, Edu reverencia seu pai, Giba Giba, lembrando que este usou o Sopapo não só como instrumento de percussão, mas como protagonista, fato que o destacou e favoreceu o destaque do grande tambor.

“O SOPAPO DO PAMPA” TOQUE E RETOQUES AFRICANOS⁸⁵ (2020)

Nesse vídeo, gravado em 12 de novembro de 2020, o protagonista é um personagem pouco comentado na cena do Sopapo, o mestre griô Tio Cida (Francisco Acidemar Nunes), de Caçapava do Sul. Segundo samba enredo em homenagem a ele que abre o episódio, Tio Cida é pandeirista, baterista, compositor, artesão e percussionista. Em resposta ao questionário desta pesquisa, declarou tocar e construir seus próprios Sopapos. Ele é ligado ao *Grupo de Dança e Cultura Afro Clara Nunes*⁸⁶ (também de Caçapava do Sul) e responsável pelo projeto *Som da Liberdade*.

Ao longo do vídeo, Tio Cida fala de sua história, conta como conheceu o Sopapo nos anos 1950, mostra um pouco do seu método de lutheria do atabaque rei (aos 17 minutos de vídeo) e apresenta alguns Sopapos por ele construídos (aos 20min). Observei que o método de afinação do Sopapo, constituído pelos puxadores, é bem diferente dos outros Sopapos que conheci, pois é feito com parafuso de *Brasilit*,

⁸³ Conta de Instagram de José Batista disponível em: <https://www.instagram.com/josebatistapel/>. Acesso em: 1 abr. 2023.

⁸⁴ Canal de *YouTube* de José Batista disponível em: <https://www.youtube.com/@semoventes>. Acesso em: 1 abr. 2023.

⁸⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iO_9Vbwi-Cs. Acesso em: 1 abr. 2023.

⁸⁶ Página de *Instagram* do Grupo Clara Nunes disponível em: https://www.instagram.com/grupo_claranunes/. Acesso em: 1 abr. 2023.

sendo bem mais longo do que os Sopapos construídos por outros luthiers. Aos 30 minutos, o mestre explica seu método de ensinar a tocar percussão, mostra alguns instrumentos e também toca e comenta alguns ritmos, acompanhado de dois percussionistas.

SOPAPO⁸⁷ (2021)

A transmissão ao vivo via *Facebook* do grupo *Alabê Ôni*, que recebeu o nome *Sopapo*, foi realizada no dia 11 de fevereiro de 2021. A *live* é uma das cinco que integraram o projeto *TamboReS - 10 anos de Alabê Ôni*, também realizado durante a pandemia. A concepção e curadoria artística é do próprio *Alabê Ôni*, com co-realização da *Tarrafa*, *Centro Cultural Mestre Borel* e *TS Arte*. Sendo viabilizada a partir de políticas públicas, o financiamento foi por conta da *Secretaria de Estado da Cultura do RS*, *Secretaria Especial da Cultura* e *Ministério do Turismo do Governo Federal*. O vídeo, que tem a duração de 1h49min, contou com a presença de José Batista, além de mim, e teve a mediação de Richard Serraria. Debates temáticos como a importância do Sopapo para a cultura gaúcha, do tambor para o âmbito da escola, o futuro do instrumento e possíveis transformações em sua lutheria.

Mais tarde, em 12 de abril de 2021, o *Alabê Ôni* lançou no seu canal homônimo do *YouTube*⁸⁸, um resumo de alguns trechos da *live*. De nome: *Alabem Porto Alegrense - "Sopapo, Patrimônio Imaterial RS" - EP 10*⁸⁹ e com a duração de dez minutos, chama a atenção sua descrição, que diz: “pensar numa Pedagogia do Sopapo, **o tambor como ferramenta de aprendizagem** em escolas, pontos de cultura, escolas de samba, universidades, etc.” (grifo nosso). Julgo a reflexão muito pertinente à educação musical, sobretudo pela possibilidade de pensar uma educação antirracista, inserindo o Sopapo e outros tambores, instrumentos, músicas e saberes de origem africana no contexto da escola.

Sopapo o toque Por José Batista⁹⁰ (2022)

Esse é um vídeo documental gravado na Charqueada Boa Vista, em Pelotas, para divulgação do livro *O Sopapo Contemporâneo - Um Elo com a Ancestralidade*

⁸⁷ Disponível em: <https://fb.watch/jC7GNFE22h/>. Acesso em: 31 mar. 2023.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/@AlabeOni>. Acesso em: 2 abr. 2023.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ofEkYczWgPA>. Acesso em: 31 mar. 2023.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J4DgH5ymeIA>. Acesso em: 31 mar. 2023. Não foi possível salvar este vídeo na *playlist*, pois ele está classificado como conteúdo para crianças.

(BATISTA, 2021), com Produção de *MS2 Produtora* e *MS2 Editora*. Desprovido de palavras, o vídeo mostra José tocando seu tambor Sopapo durante pouco mais de cinco minutos. É um riquíssimo material que registra diferentes maneiras de tocar o instrumento e merece, a meu ver, uma análise profunda. Postado em 22 de julho de 2022 pelo próprio canal do *YouTube* do Zé (@semoventes), o vídeo é uma ótima fonte para quem quer aprender pela observação, assim como os mestres griôs aprendiam e ensinavam.

***Papo Reto - Griô Dilermando Freitas*⁹¹ (2023)**

Pertencente à série *Papo Reto*, do canal de *YouTube Fio da Navalha Arte & Comunicação*, de Luis Fabiano Gonçalves, o episódio *Papo Reto - Griô Dilermando Freitas* é uma entrevista com o mestre griô e data do dia dois de fevereiro de 2023. Sentado no Sopapo, Dilermando conta sua história e mostra sua indignação com a escola, apontando para as questões raciais que nela teve que enfrentar. Comenta como “o espaço da educação é desigual” e relata todo o racismo que sofreu, sendo o único negro da sua turma. Aos 18 minutos de vídeo, ele conta que só foi entender a sua história quando encontrou o Sopapo, através do *Grupo Odara* e do movimento negro, mostrando a força que esse instrumento pode vir a ter. Aos 20 minutos de vídeo, o griô retoma o racismo perverso que sofreu: “me senti culpado por abandonar a escola, uma culpa que não era minha” (Obs.: também não foi possível salvar este vídeo na *playlist*, pois ele está classificado como conteúdo para crianças).

Os vídeos *DVD de Extras* (2010), “O SOPAPO DO PAMPA” *TOQUE E RETOQUES AFRICANOS* (2020) e *Sopapo o toque Por José Batista* (2022) se assemelham por mostrarem diferentes toques, técnicas e maneiras de tocar, com diversos personagens, cada um a seu modo. Nesses 3 vídeos, posso considerar possibilidades de como tocar o Sopapo. O vídeo *O Grande Tambor* (2010) e *Pedagogia do Sopapo* (2019) são documentários que enfatizam as falas de personagens e assuntos diversos. Mais especificamente, o vídeo *Pedagogia do Sopapo* (2019) apresenta registros de alguns momentos onde há processos de transmissão de conhecimento, ponto que conversa com este trabalho. Os demais vídeos, *Papo de Sopapo 14 – Entrevista com Edu do Nascimento* (2020), “O SOPAPO

⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zfoWApMJ8eY&t=278s>. Acesso em: 5 mar. 2023.

DO PAMPA" TOQUE E RETOQUES AFRICANOS (2020), *SOPAPO* (2021) e *Papo Reto - Griô Dilermando Freitas* (2023) são conversas e/ou entrevistas que abordam assuntos distintos ligados ao instrumento e suas relações ao redor dele.

2.3 PODCASTS

Neste subcapítulo, apresento alguns documentos sonoros, não musicais e em formato de *podcast*, ou seja, entrevistas e conversas que foram divulgadas nas plataformas de *streaming Spotify*⁹² (Figura 5) e *Mixcloud*⁹³ (Figura 6) em formato de áudio. A maioria desses episódios foram gravados por duas razões: em comemoração aos 10 anos do projeto *Tambor de Sopapo* e por conta da pandemia. Ao longo da pesquisa, cito alguns deles. Organizei uma *playlist* aberta nas duas plataformas citadas, ambas com o nome *Pesquisa Sopapo – Podcasts*, contendo 14 dos 15 episódios estudados.

Figura 5 - QR Code do *playlist* de podcasts no *Spotify*



Fonte: o autor.

Figura 6 - QR Code do *playlist* de podcasts no *Mixcloud*



Fonte: o autor.

Criei o Quadro 1, no qual, em ordem cronológica de lançamento, coloquei os 15 *podcasts* com suas respectivas informações, como data, título, plataforma, conta

⁹² *Playlist* do *Spotify* “*Pesquisa Sopapo - Podcasts*” que totalizam sete *podcasts* e 8h50min de áudio. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/3ehU9dmdgA9DYmPIDuE9bU?si=6b2a246b23a3456f>. Criado e acessado em: 2 abr. 2023.

⁹³ *Playlist* do *Mixcloud* “*Pesquisa Sopapo - Podcasts*” que totalizam sete *podcasts* e 8h14min de áudio. Disponível em: https://www.mixcloud.com/Pesquisa_Sopapo/playlists/pesquisa-sopapo-podcasts/. Criado e acessado em: 2 abr. 2023.

(responsável por postar o episódio), duração, apresentação, participações e links respectivos:

Quadro 1 – Podcasts

(continua)

Nº	Data	Título	Plataforma	Conta	Duração	Apresentação	Participações	Link
1	2017 (nov.)	<i>Manhã Cultural Dj Helô - Dilermando - Griô (da RádioCom)</i>	YouTube	<i>Luis Fabiano Gonçalves</i>	1h13min	Dj Helô	Dilermando Freitas	https://www.youtube.com/watch?v=jHphcrsFfsI&t=2166s
2	2020 (mar.)	<i>Heavy Hour 81 - 03 03 2020 - Espaço Griô - O Oráculo, Mestra Sirley Amaro</i>	Mixcloud	<i>Heavy Hour</i>	1h24min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	Mestra Sirley Amaro	https://www.mixcloud.com/coletivocatarse/heavy-hour-81-030320-espa%C3%A7o-gri%C3%B4-or%C3%A1culo-mestra-sirley-amaro/
3	2020 (mar.)	<i>Heavy Hour 82 - 10 03 20 - Espaço Griô - Paulo Romeu</i>	Mixcloud	<i>Heavy Hour</i>	1h24min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	Paulo Romeu	https://www.mixcloud.com/coletivocatarse/heavy-hour-82-100320-espa%C3%A7o-gri%C3%B4-paulo-romeu/
4	2020 (jul.)	<i>Sopapo e Candombe: RS, Uruguai e Argentina. Negritude na bacia do Prata</i>	Spotify	<i>Richard Serraria OFICIAL</i>	13min	Richard Serraria	(não há)	https://open.spotify.com/episode/7JcB24zekekCiOGwbZRqn8?si=250b771bafcb43aa&nd=1
5	2020 (set.)	<i>O Grande Tambor 10 anos depois (ep01). Com Lucas Kinoshita e Richard Serraria</i>	Spotify	<i>Podcast do Catarse</i>	1h18min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	Lucas Kinoshita e Richard Serraria	https://open.spotify.com/episode/0tcNTMb313XR0eEXnokS60?si=c120ddc4d5d742fa&nd=1
6	2020 (out.)	<i>O Grande Tambor 10 anos depois (ep02). Com os Mestres Edu Nascimento e Paulo Romeu</i>	Spotify	<i>Podcast do Catarse</i>	1h5min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	Edu do Nascimento e Paulo Romeu	https://open.spotify.com/episode/0dqMPA2s4ZodCSKGmKXMCL?%20si=5cc0c93d78cb449e

Nº	Data	Título	Plataforma	Conta	Duração	Apresentação	Participações	Link
7	2020 (out.)	<i>O Grande Tambor 10 anos depois (ep03). Com Ledeci Coutinho e Andrea Mazza Terra</i>	<i>Spotify</i>	<i>Podcast do Catarse</i>	1h23min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	Ledeci Coutinho e Andrea Mazza Terra	https://open.spotify.com/episode/6KlsmoTAa2TKuXLMRMB7O3?si=40024cd63a9a4565&nd=1
8	2020 (out)	<i>O Grande Tambor 10 anos depois (ep04). Com a equipe de produção do filme</i>	<i>Spotify</i>	<i>Podcast do Catarse</i>	1h25min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	Têmis Nicolaidis e Leandro Anton	https://open.spotify.com/episode/1n4LFIYTEa71TTZb1pcGL8?si=462db81af3af4b89&nd=1
9	2020 (out.)	<i>Meu Sopapo - um podcast com Zé Baptista</i>	<i>Spotify</i>	<i>Podcast do Catarse</i>	1h54min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	José Batista, Dona Maria, Luciana Custódio, Raquel Moreira e Sandra Narcizo	https://open.spotify.com/episode/6vVaLH5Q7Xve7TFa322KW8?si=d4c2d132dc7949a6&nd=1
10	2020 (nov.)	<i>Heavy Hour 109 - 22.09.20 - Espaço Griô - Dona Maria: a minha história I</i>	<i>Mixcloud</i>	<i>Heavy Hour</i>	1h24min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	Dona Maria	https://www.mixcloud.com/coletivocatarse/heavy-hour-109-150920-esp%C3%A7o-gri%C3%B4-dona-maria-a-minha-hist%C3%B3ria/
11	2020 (nov.)	<i>Heavy Hour 109 - 22.09.20 - Espaço Griô - Dona Maria: a minha história II</i>	<i>Mixcloud</i>	<i>Heavy Hour</i>	1h24min	Gustavo Türck e Marcelo Cougo	Dona Maria	https://www.mixcloud.com/coletivocatarse/heavy-hour-109-150920-esp%C3%A7o-gri%C3%B4-dona-maria-a-minha-hist%C3%B3ria-ii/
12	2021 (fev.)	<i>QUILOMBO - 18/02/2021</i>	<i>Mixcloud</i>	<i>FM Cultura 107.7</i>	52min	Alan Barcellos	Nelson Coelho de Castro, Edu do Nascimento, José Batista,	https://www.mixcloud.com/Cultura1077/quilombo-18022021/

(conclusão)

Nº	Data	Título	Plataforma	Conta	Duração	Apresentação	Participações	Link
							Loma Pereira e Ediane Oliveira	
13	2021	0302 CONVERSA DE BOTEQUIM GIBA GIBA	Mixcloud	FM 107.7 Cultura	56min	Alan Barcellos	Giba Giba (entrevista de arquivo)	https://www.mixcloud.com/Cultura1077/0302-conversa-de-botequim-giba-giba/
14	2021 (out.)	QUILOMBO - 07/10/2021 - Sopapo Poético	Mixcloud	FM 107.7 Cultura	49min	Domício Grillo	José Batista, Sandra Narcizo, Nise Franklin e Edu do Nascimento, com colaboração de Richard Serraria	https://www.mixcloud.com/Cultura1077/quilombo-07102021-sopapo-po%C3%A9tico/
15	2023 (mar.)	Discografando #01 (Piloto) Giba Giba	Spotify	Musicatessen	45min	Eduardo Osorio	Edu do Nascimento, Nelson Coelho de Castro, Chico Mestre, Fernando do Ó, Nina Fola e Pâmela Amaro.	https://open.spotify.com/episode/1J3S2ACI7gmBvBUoXBFm2I?si=4075ffff7ba54dbd&nd=1

Fonte: o autor.

Feita a revisão bibliográfica, de audiovisuais e de *podcasts*, posso dizer que há uma diversidade grande de material, porém, a produção é recente e há somente um trabalho acadêmico (MAIA, 2008), um documentário (*O Grande Tambor*, 2010) e um livro dedicados inteiramente ao Sopapo (BATISTA, 2021). O conhecimento em torno do Sopapo vem sendo discutido por algumas áreas do conhecimento, sobretudo nos últimos 23 anos (do Festival CABOBU até os dias de hoje). Os trabalhos estão principalmente na área da etnografia e musicologia (MAIA, 2005, 2008), estando também em reportagens (SERRARIA, 2013), na literatura infantil (CASTRO, 2013), em trabalhos decoloniais (SILVA; SERRARIA, 2019) e na área da poesia (SERRARIA, 2020). Contudo, o assunto vem sendo pouco discutido na área da educação musical, tendo somente dois trabalhos de conclusão de curso sobre o Sopapo e suas aprendizagens (KINOSHITA, 2009; GONÇALVES, 2022), o que tornou a revisão de literatura mais complexa.

A seguir, contextualizo o referencial teórico desta investigação, que perpassa todo o trabalho, servindo de base para a análise da revisão bibliográfica apresentada, escolhas metodológicas, coleta e análise de dados e considerações finais.

“depois de tanto tempo, a gente vê, que o sopapo provoca discussões”
(Edu do Nascimento⁹⁴)

⁹⁴ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022, p. 60.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico deste trabalho está calcado em dois pilares: no conceito de cena musical (STRAW, 1997, 2012; GARSON, 2009; SÁ, 2011; COSTA et al., 2015; GUERRA; QUINTELA, 2016; BARBOSA, 2021) e nos processos educativos na visão da antropologia da educação (ITURRA, 1994) e da sociologia da educação musical (SOUZA, 2016).

3.1 CENA MUSICAL

Para além de ser um instrumento de percussão, o Sopapo pode ser entendido como um fenômeno cultural. Logo, o conceito de cena musical parece ser apropriado para investigá-lo, já que:

o termo cena torna-se mais um termo em uma morfologia social, uma forma de nomear unidades particulares ou formas organizacionais da vida social. Uma cena, nesse outro sentido, é o agregado de lugares, pessoas, coisas e ações que sustentam a vida de fenômenos sociais particulares. A questão-chave não são mais como certos fenômenos entram no espaço da visão coletiva, mas como um conjunto heterogêneo de elementos (pessoas, locais, objetos, estilos, etc.) é coerente em torno de “objetos” culturais particulares (estilos, práticas, gêneros, etc.) (CASEMAJOR; STRAW, 2017, p. 10, tradução nossa⁹⁵).

E “como entender a diversidade de expressões musicais na contemporaneidade” (GARSON, 2009, p. 1), visto tudo que permeia a música? Para procurar responder tal pergunta, usei - assim como Marcelo Garson - o conceito de “cena musical”, investigando dessa forma, a complexidade dos movimentos e dos processos educativos em torno do Sopapo. Segundo Garson (2009, p. 7-8),

o termo [cena musical] marca sua entrada em território acadêmico a fim de dar conta da pluralidade de sentidos e a lógica dos cruzamentos que as expressões musicais estabelecem entre si [...]. De importância essencial no conceito é a constatação de que nas atividades

⁹⁵ Trecho original: “*The term scene becomes one more term in a social morphology, a way of naming particular units or organizational forms of social life. A scene, in this other sense, is the aggregate of places, people, things, and actions that sustain the life of particular social phenomena. The key questions are no longer those of how certain phenomena enter the space of collective vision, but of the ways in which a heterogeneous set of elements (people, sites, objects, styles, etc.) coheres around particular cultural “objects” (styles, practices, genres, etc.)*” (CASEMAJOR; STRAW, 2017, p. 10, grifo do autor).

mundanas de se escutar música, conversar e dançar se revelam os códigos e sentidos ocultos nas cenas musicais.

Simone Pereira de Sá (2011, p. 148), ao discutir o conceito de cena, acredita que este possa ser uma ferramenta produtiva na aproximação com o objeto de estudo, quando, em oposição ao conceito de comunidade musical, que busca raízes e estabilidades, o conceito sugere ruptura das continuidades e um diálogo cosmopolita (ibid., p. 151). A autora parte do conceito de cena musical apresentado anteriormente por Will Straw (1997, p. 494):

uma cena musical [...] é aquele espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexiste, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias amplamente variadas de mudança e fertilização cruzada (tradução nossa)⁹⁶.

A autora afirma que a cena pode sugerir a congregação de pessoas em um lugar, o movimento dessas pessoas entre lugares, as ruas onde esse movimento acontece, os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular, o fenômeno maior e o mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local, e as redes de atividades microeconômicas que possibilitam a sociabilidade e ligam a cena à cidade (STRAW apud SÁ, 2011, p. 152). Para a autora, o conceito de cena tem potencial para revelar “uma vida interior secreta constituída por movimentos microscópicos e locais dos grupos que ainda não ganharam visibilidade espetacular ou midiática” (SÁ, 2011, p. 152), definição que se concatena aos objetivos desta investigação e que puderam ser comprovados ao longo desta.

O intuito, pois, foi identificar a cena musical ligada ao Tambor de Sopapo, que sugeriu ser múltipla, heterogênea, diversa e estar em constante mudança e (re)construção, além de não ser conhecida por uma grande maioria, pois não ocupa, por exemplo, os espaços da grande mídia. O conceito de cena musical “pode indicar, ao mesmo tempo, a direção de um movimento e sua escala” (SÁ, 2011, p. 152), servindo também para “descrever unidades culturais cujos limites são invisíveis e elásticos” (ibid.). Esse é o caso da cena do Sopapo, que não parece ser nem estar precisamente delimitada ou demarcada, como em comparação a gêneros musicais

⁹⁶ Texto original: “A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change a cross fertilization” (STRAW, 1997, p. 494).

mundialmente consagrados (como por exemplo o *rock*, o *jazz* ou até a MPB⁹⁷), ou, ainda, a música dentro de grandes instituições.

Nesta direção, a música pode ser entendida, na visão da sociologia da educação musical, como prática social, sob a perspectiva “que busca ter uma visão do conjunto das relações que se tecem, isto é, entendendo a música como uma realidade social com seus múltiplos aspectos” (GREEN apud SOUZA, 2014, p. 95). É para essa cena musical, formada por um mosaico de distintas relações, que se olhou, entendendo a prática musical como um “fenômeno transversal, que perpassa todo o espaço de uma sociedade” (BOZON, 2000, p. 147). Em um sentido parecido, a construção de uma cena musical, para Garson (2009, p. 9), é “o produto não só da inventividade de alguns indivíduos, mas é o **produto de uma construção social**, depende, assim, de toda uma **rede de relações sociais**” (grifo nosso).

Dessa forma, para se entender os processos de transmissão de conhecimento, é necessário investigar toda a rede de relações sociais que se forma em torno do fenômeno, sendo a rede parte indissociável dele. Para os autores Pedro Costa, Paula Guerra e Ana Oliveira (2015, p. 187), o conceito de cena abarca a ideia de “construção social balizada pelas redes e padrões de interações que ocorrem num dado espaço-tempo”, entendendo a cena como um “cluster de atividades sociais e culturais sem possuir fronteiras rígidas, mas vinculado a um espaço de interação” (ibid.). Segundo Guerra e Quintela (2016, p. 201-202), o conceito de cena vem sendo “crescentemente mobilizado para a discussão sociológica em torno das culturas e sociabilidades”, pois tem a capacidade de ler o espaço “da sociedade urbana contemporânea de forma mais reticular” (ibid.).

Em entrevista ao professor Jeder Janotti Júnior, Will Straw (2012, p. 8) afirma que o trabalho com o conceito de cena musical pode ser interessante justamente quando não trata de “formas e práticas habitualmente consideradas como estando dentro do marco da cena”, como, por exemplo, estão situadas a música clássica ou a música de igreja. Esse argumento me leva a acreditar que o conceito de cena é o mais apropriado para a pesquisa, tendo em vista os percalços históricos e a recente reconstrução da cena musical do Tambor de Sopapo, descrita no subcapítulo “Contextualização histórica do Sopapo” (p. 124). Na mesma entrevista, Straw (2012, p. 3) aponta que, nos últimos vinte anos, o conceito de cena desenvolveu-se em duas

⁹⁷ MPB é a sigla para Música Popular Brasileira.

direções: na análise de categorias sociais, como “elemento em uma série lexical que inclui subcultura, tribo e outras unidades sociais/culturais nas quais se supõe que a música exista” e na “concepção das maneiras como as práticas musicais articulam um sentido de espaço”, quando recorrem à cena para tratar da relação da música com a geografia e o espaço. É na segunda direção, não negando a primeira, que esta pesquisa caminhou.

Straw (2012, p. 3) complementa afirmando que a noção de cena também pode se referir a redes, nodos e trajetórias de circulação, e não necessariamente precisa ter como centro agentes humanos ativos. O autor adverte que, pela natureza dos laços que postula, a noção de cena não pode ser engessada em uma fórmula (ibid., p. 5). Para encerrar a entrevista, ele atualiza o conceito de cena ao defini-lo da seguinte forma: “como as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetivos culturais no transcurso da vida social desses objetos” (STRAW, 2012, p.9).

Segundo Pedro Costa, Paula Guerra e Ana Oliveira (2015, p. 187-188), o conceito de cena, nesta visão de Straw, propõe um convite aos mapeamentos de territórios urbanos e a novas formas, novos usos, novas semióticas e a novas relações, podendo gerar, imagens das interações e captar as sociabilidades cotidianas. Essa definição se aproxima da visão sociológica das teorias do cotidiano, pois pode-se entender o cotidiano aqui, segundo as definições da autora Jusamara Souza (2000, p. 28), como um lugar de processos, no qual se encontra sentido comunicativo e interativo, onde os participantes da sociedade constroem suas identidades sociais.

Importante frisar que, a mesma cena, pode ser descrita de maneira diferente, dependendo de quem a descreve, pois, segundo Frederico Mattos (2013, p. 17), “[...] a cena não tem uma definição absoluta, uma verdade; ela é uma visão pessoal que discorre sobre diferentes aspectos”. Mattos (2013), contudo, se apoia em Jeder Janotti Junior para dizer que a diversidade de respostas caracteriza a real existência de uma cena, e não algo fruto apenas da imaginação (ibid.). Tão perigoso quanto complexo seria dar uma definição concreta de cena (específica), pois as fronteiras das cenas são fluidas e seus conteúdos variáveis (MATTOS, 2013, p. 19). O conceito de cena é frequentemente usado para analisar e descrever espaços de consumo e de produção cultural contemporâneos, cada vez mais flexíveis e com fronteiras, muitas vezes invisíveis (GUERRA; QUINTELA, 2016, p. 202).

Transportando a afirmação de Leopoldo de Macedo Barbosa (2021) para o trabalho em questão, percebi a peculiaridade da cena por mim investigada. A ideia é que:

Pensar espaço enquanto algo praticado e construído por meio da música significa pensar a forma como um lugar (um bairro ou um local musical) é resignificado, quando um público o adota para seus encontros; o modo como músicos constituem sociabilidades por intermédio de um gênero musical ou ainda a maneira como esse espaço simbólico tem a capacidade de dar voz a esses agentes (BARBOSA, 2021, p. 187).

O que me pareceu nesta pesquisa é que a cena investigada não tem um espaço físico demarcado, mas sim um espaço simbólico e abstrato. Ela não se constituiu a partir de um espaço, lugar, bairro e local musical, ou, ainda, a partir de um gênero ou estilo musical. A cena pesquisada (no caso a do Tambor de Sopapo) se constituiu a partir de um instrumento percussivo, por tudo que ele representa, abarca, envolve e mobiliza. Por outro lado, demarca lugares e espaços específicos, através dos quais pude perceber que as sociabilidades relacionadas ao tambor acontecem com mais frequência em algumas cidades específicas, como Pelotas e Porto Alegre, e lugares específicos, como Pontos de Cultura e eventos ligados às culturas populares. Esses Pontos serão posteriormente explorados na análise de dados deste trabalho.

As relações, conceitos e histórias se constroem por intermédio do Sopapo e seus conhecimentos, um instrumento que é muito mais que um tambor, mas que traz consigo a ideia de uma cena, de um espaço, de um lugar e de um jeito de ser e de existir.

3.2 PROCESSOS EDUCATIVOS: NA VISÃO DA ANTROPOLOGIA DA EDUCAÇÃO E DA SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO MUSICAL

Segundo Gusmão (2015, p. 21), os conceitos de antropologia e de educação não são iguais, nem de mesma natureza. São coisas diversas, mesmo que possam interagir entre si. Partindo do pressuposto comum a ambos, de que os processos educativos ocorrem em meio à vida e como parte das relações humanas, não se restringindo ao espaço da escola, abre-se caminho para então pensar “as possibilidades de uma antropologia da educação ou as relações entre antropologia e

educação” (ibid.). Contudo, de forma geral, a antropologia da educação dedica-se ao estudo da educação (BARLETT; TRIANA, 2020, p. 4).

A noção de educação a qual a antropologia da educação se compromete pode ser definida como “[...] esforços continuados para mudar tanto a si como a seus pares por meio de reflexões coletivas muitas vezes difíceis” (VARENNE apud BARLETT; TRIANA, 2020, p. 4). É uma noção ampla de educação, que prioriza a integralidade dos fenômenos e que é entendida como um processo educativo que pode estar tanto na instituição escola e na escrita, como para além da escola e do texto. Quando advoga por uma antropologia da educação compreensiva e crítica, Gusmão (2015, p. 22) entende a educação como “partilha, comunicação e troca”, uma visão mais ampla e mais próxima de nossas vivências cotidianas, afastada da ideia de que a educação existe apenas em instituições e situações que se declaram educativas.

Alguns tópicos em que a antropologia da educação contemporânea se concentra são, segundo Lesley Barlett e Claudia Triana (2020, p. 4), “educação e multiculturalismo, pluralismo educacional, pedagogia culturalmente relevante ou desencontro entre modos de saber valorizados na escola e aqueles valorizados em casa ou em diferentes comunidades”, sendo esse último o que me interessa para esta investigação.

Muitos antropólogos da educação contemporâneos realizam pesquisa em sua própria sociedade (diferente do passado, onde antropólogos estudavam, principalmente, outras sociedades), sendo que a maioria sente a obrigação de colocar seu trabalho a serviço de uma mudança social positiva (BARLETT; TRIANA, 2020, p. 2). A antropologia da educação está enraizada em compromissos da antropologia para com o holismo, o conceito de cultura, o relativismo cultural, o valor da comparação transcultural e a teoria social. O fato de estar calcada no holismo, faz com que a antropologia recorra à teoria social, inclusive à sociologia (ibid.), aproximando a área, portanto, da sociologia da educação. Tais áreas também se assemelham ao “estudar o ser humano e o processo de socialização” (MARTINS; MORAIS, 2005, p. 83).

A antropologia é uma ciência do “fazer-fazendo”, que se constrói pela crítica constante de seus próprios passos, uma ciência que “aprende-e-ensina”, ao mesmo tempo que “ensina-e-aprende”. Por essa razão coloca-se como mais valia no campo educacional, desafiada pela ruptura entre ensino e aprendizagem, seja dos que ensinam, seja dos que aprendem (GUSMÃO apud GUSMÃO, 2015, p. 21).

Para os antropólogos da educação, “o compromisso com a educação vai além da escolarização” (BARLETT; TRIANA, 2020, p. 4) e está instaurado em todo o processo político e de políticas públicas de uma sociedade. O olhar da educação pelas lentes da antropologia da educação dá sentido para esta investigação, pois olha para os processos educativos como um todo, com uma visão aberta, entendendo que o fenômeno da educação é produto e resultado de uma sociedade, que influencia e é influenciado por todos/as que fazem parte dela. Contudo, para Vieira (2016, p. 1), “a Antropologia da Educação é um campo do conhecimento que não está consolidado no Brasil, mas é muito forte em outros países, principalmente, na Alemanha”, sugerindo que ainda há muito o que se refletir sobre esse aspecto no Brasil.

Segundo Iturra⁹⁸ (1994, p. 1), “todo o grupo social precisa de transmitir a sua experiência acumulada no tempo à geração seguinte”, e isso se dá através de processos educativos, que podem acontecer de diversas formas. Para o autor:

o processo educativo é [...] o meio pelo qual os que já têm explicitado na sua memória pessoal o como e o porquê da sua experiência histórica tentam retirar os mais novos da inconsciência do seu saber daquilo que é percebido sem que seja explícito; e procurar inserir os mais novos nas taxonomias culturais (ITURRA, 1994, p. 2).

Iturra (1994) divide o termo “processo educativo” em outros dois termos: o que ele chama de “ensino” e o que ele chama de “aprendizagem”. Ainda que não seja o propósito deste trabalho discutir o mérito dos termos, é importante clarear as definições que ele traz para, assim, poder discutir o que está por trás dos termos. Para o autor, o processo educativo é produção da “sociedade moderna, compreendida enquanto sociedade capitalista e industrial” (GUSMÃO, 2003, p.197), o que gera modelos e consequentes resultados. No mesmo sentido, De Mari (2008, p. 2), coloca que um dos desafios da antropologia gira em torno da “discussão sobre o respeito à diversidade cultural na escola [...] problematizando assim a escola contemporânea e capitalista como uma instituição a serviço das ideias capitalistas e homogeneizadoras”.

O termo ensino, para Iturra (1994, p. 3), está mais associado à repetição e se baseia no texto escrito, “criando subordinação” pela sua inflexibilidade na criação de

⁹⁸ Raúl Ángel Iturra Redondo (1941) é um antropólogo chileno, doutor em antropologia social pela Universidade de Cambridge e professor catedrático aposentado do Departamento de Arqueologia e Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Ele foi orientado por Paulo Freire, o que explica sua linha de pensamento. Disponível em <https://www.wook.pt/autor/raul-iturra/22207>. Acesso em: 15 fev. 2023.

signos estanques, enquanto o termo aprendizagem está ligado à descoberta, “criando uma relação de comunicação” (ibid.). É calcado na oralidade e traz, dessa forma, mais sentido ao saber, possibilitando maior entendimento:

denomino ensino a prática de transferir conhecimentos provados ou acreditados pela população que educa à população que se estima desconhecer as formas, estruturas e processos que ligam as relações sociais com as coisas [...] denomino aprendizagem [...] a prática de colocar questões por parte da população que ensina, que envolvem alternativas de respostas, à população que começa a entender o funcionamento do mundo, onde a resposta encontra o iniciado, não sendo a sua actividade substituída pelo iniciador (ITURRA, 1994, p. 2).

Não é ideia do autor fazer juízo de valor entre oralidade e escrita, apenas comparar como os processos educativos foram historicamente construídos. Sobre isso, Katharina Döring (2018, p. 150) ressalta em seu trabalho:

importante lembrar de que esse debate quer retomar a importância e a sabedoria integrada das culturas e músicas de tradição oral, e não as reduzir e opô-las à literalidade e com isso estigmatizar mais uma vez a imagem dos povos negros supostamente ‘iliteratos’, focados no corporal e emocional, sem atividade intelectual – um preconceito racial que teria gerado uma visão “bipolar” no Brasil.

Independente das diferenciações, na visão de Iturra (1994, p. 6), o processo educativo deve ser de extremo cuidado, pois

é o comportamento que mais marca o cotidiano das nossas vidas, e é o mais cotidiano dos processos que orienta o nosso agir. Seja como ensino, seja como aprendizagem, procura sistematizar o conjunto do dia a dia de todos os seres humanos de diversas idades que coexistem.

Daí a importância de se pensar a educação e seus processos como um todo. O que a pesquisa se propôs a olhar foi para a educação musical, ou seja, para todos os processos educativos ligados à cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul. Não se distingue, dessa forma, se esses processos se encaixariam ou não em processos de ensino ou de aprendizagem, segundo definições de Iturra (1994). Logo, quando uso, durante o texto, as palavras “ensino” e “aprendizagem”, não quero me referir à distinção de processos educativos os quais Iturra (1994) analisou, mas sim a uma noção mais ampla de educação que entende ambos os termos como processos educativos.

Para ilustrar o processo educativo, utilizo - durante o texto - outros dois termos que partem da definição do alemão Rudolf-Dieter Kraemer, quando se refere à

educação musical em seu texto “Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical” (KRAEMER, 2000). Nele, usa as palavras “transmissão” e “apropriação”:

a pedagogia da música ocupa-se com as relações entre as pessoa(s) e a(s) música(s) sob os aspectos de apropriação e de transmissão. Ao seu campo de trabalho pertence toda a prática músico-educacional que é realizada em aulas escolares e não escolares, assim como toda cultura musical em processo de formação (KRAEMER, 2000, p. 51).

Em se tratando dos processos de formação, há, como referido anteriormente, desencontros entre saberes valorizados na escola e saberes valorizados em diferentes comunidades (BARLETT; TRIANA, 2020, p. 4). O texto, por exemplo, é um dos saberes mais valorizados na instituição escola, diferentemente de outros saberes, como a oralidade. Nesse sentido, Iturra (1994, p. 1-2) esclarece:

nos grupos sociais onde existe uma predominância da memória oral, o saber ou conhecimento materializa-se na sistematização ou classificação dos seres humanos em genealogias e hierarquias; nos grupos sociais onde predomina a memória escrita, o conhecimento materializa-se em textos que consignam factos e que são sujeitos de interpretação.

Por ser de matriz africana, o Sopapo faz parte dos grupos sociais em que predomina a memória oral, portanto, não prioriza a memória escrita, e sim os saberes que são passados oralmente através da figura dos/das mestres/mestras griôs. Pedro Abib (2006) define esse processo educativo como sendo uma forma tradicional de “ensinar-aprender”, influenciado pela cultura afro-brasileira, caracterizando as manifestações da cultura popular. Esse processo está baseado na “transmissão oral da memória coletiva de um grupo social, função exercida pelos mais velhos que são os responsáveis por disponibilizar os saberes e as tradições daquele grupo social aos mais jovens” (ABIB, 2006, p. 87).

Daí a importância da figura do mestre, tendo responsabilidade por conta de sua idade e saberes acumulados, pela transmissão de conhecimentos de seus ancestrais. Como escreve Abib (2006, p. 86), “A memória, a ancestralidade, a ritualidade e a temporalidade são categorias fundamentais para compreendermos as relações de educação presentes nesse universo”. Refletindo sobre “formas alternativas de se pensar a educação” (ibid., 87), o autor reforça o papel fundamental da figura do mestre, quando frisa que essas experiências estão “baseadas [...] num profundo respeito à sabedoria do mais velho” (ibid.).

No mesmo sentido, Iturra (1994, p. 6) sugere um processo educativo que não seja baseado somente no “ensino”, mas sim no que chama (conforme o significado dos termos por ele distinguidos) de “aprendizagem”, pois “o saber oral transmite, por meio do lar, do grupo de vizinhos e de parentes, as lealdades e adesões que fazem do agir uma motivação para aprender”. Para endossar que a aprendizagem seja profunda e não necessariamente passe pelo texto, Iturra (1994, p. 17) argumenta:

se o processo educativo tem emoção e há empatias dentro da sua parte institucional, a aprendizagem só será possível se, quem explica conseguir reconstituir na mente do estudante os sentimentos com que, quem ensina, aprendeu outras formas de convívio, antes de passar à abstracção racional letrada e teórica do dito processo.

Importante sublinhar a importância da oralidade para a cultura afrodiáspórica no que diz respeito aos processos educativos. A oralidade estruturou os primeiros escritos, tendo como fonte a memória humana (ADÃO; SANTOS, 2019, p. 245). Os autores Jorge Adão e Franco dos Santos (2019, p. 245) apoiam-se no escritor Malinês (África) Amadou Hampâte Bâ para dizer que:

[...] a tradição é inerente ao ser humano, visto que, os valores sociais são por ela reforçados e autenticados e nunca diminuídos. A tradição oral, portanto, se torna o eixo mor que impulsiona a transmissão dos princípios sociais do negro africano.

A partir dessa conclusão, os autores indagam sobre os processos educativos, sugerindo “a possibilidade de atribuir à tradição oral a mesma importância da comunicação escrita” (ADÃO; SANTOS, 2019, p. 245). Eles propõem que a escola internalize outras formas de saber: “importante para que a tradição e a oralidade sejam partícipes e constituintes do processo de ensino e aprendizagem de nossas crianças e adolescentes” (ibid.). Iturra (1994, p. 5) sublinha a desvantagem da escrita ao compará-la com a oralidade: “não é que a escrita seja negativa e a oralidade positiva, é a escrita como fim em si que transporta nela a desvantagem do signo fixo e fechado”.

Hampâte Bâ (2010, p. 167), por sua vez, cita o mestre Tierno Bokar para frisar a importância da ancestralidade em relação ao saber:

a escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.

O autor complementa dizendo que quando se refere à tradição africana, necessariamente refere-se à tradição oral, e que

nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos (HAMPÂTE BÂ, 2010, p. 167).

Essa premissa torna-se importante de se considerar ao pensar em investigações sobre a cultura africana e afrodiaspórica. Para investigar a educação musical no contexto do Sopapo, parti do entendimento de que “fazer música não é algo fechado, ela extrapola fronteiras, promove laços, reverbera sentimentos ou transforma frequentemente de forma física ou simbólica a cidade” (BARBOSA, 2021, p. 186). No mesmo sentido, parto do entendimento da sociologia da educação musical, de que “a aprendizagem não se dá num vácuo, mas num contexto complexo [...] pode ser vista como um processo no qual - consciente ou inconscientemente - criamos sentidos e fazemos o mundo possível”, sendo “constituída de experiências que nós realizamos no mundo” (SOUZA, 2016, p. 7).

São as relações entre as pessoas e a música, no caso desta investigação a música feita pelas pessoas no entorno do Sopapo, que constituem a cena. Olhei, portanto, para o todo, como afirma Jusamara Souza (2014, p. 95), quando cita Anne Marie Green: “a música é um objeto complexo por se tratar de um fato social total que coloca em jogo e combina aspectos técnicos, sociais, culturais e econômicos”.

Com olhar amplo para a educação, calcado na antropologia da educação, procurei considerar o que parece central nos processos de transmissão e apropriação musical: as relações que as pessoas constroem com a música (SOUZA, 2014, p. 95). Para tanto, interpreto o que observei pelo olhar da sociologia da educação musical. Ao citar Kraemer (2000), Souza (2014, p. 96) entende a sociologia da educação musical como um processo social e que busca analisar o “homem relacionado com a música em direção às influências sociais, instituições e grupos”.

Foi com o entendimento dos processos educativos pela sociologia da educação musical e da antropologia da educação, da oralidade, da tradição e da ancestralidade que realizei esta investigação. No capítulo que segue, explico como realizei esta investigação e quais são as bases metodológicas em que me apoiei.

“Aí quando eu vejo aquele instrumento que ele é cônico assim, aquilo...eu não sei..., mas é um...é um pedestal que...que...que, que nos leva pra outros lugares, sabe!? É...é algo assim, é que eu não tenho muito mesmo assim como, como descrever isso, porque isso não é ciência, então isso não tá na numeração, entende!? Mas eu acho que é um compromisso nosso, né!?, é, de saber aonde tão esses, esses tambores que foram feitos no Cabobu, de a gente ter essa relação, acho que é importante isso pra cultura do Rio Grande do Sul, pra cultura de Pelotas, pra cultura brasileira, né!? De a gente saber onde eles estão, né!?”

(Raquel Moreira⁹⁹)

⁹⁹ Raquel Moreira durante o podcast *Meu Sopapo - um podcast com Zé Baptista*, do canal *Podcast do Coletivo Catarse*, em outubro de 2020, à 1h24min39seg. Disponível na plataforma *Spotify* em: <https://open.spotify.com/episode/6vValH5Q7Xve7TFa322KW8?si=02378c3e5b224285>. Acesso em: 17 out. 2022.

4 METODOLOGIA

Para coleta e para a análise de dados deste trabalho, utilizei o instrumento da sociografia musical. Apesar de, diversas vezes, se referir aos números, a análise de dados deste trabalho foca - principalmente - em trazer contribuições qualitativas.

É essencial ter em mente que os métodos qualitativos têm mais vocação para compreender, detectar comportamentos, processos ou modelos teóricos do que para descrever sistematicamente, medir ou comparar (CHARMILLOT apud CAVALCANTI, 2013, p. 11).

Os dados quantitativos serviram para trazer luz a algumas reflexões, não se tratando de um trabalho com intuito de traduzir o universo da pesquisa, tampouco afirmar generalizações. Uma análise quantitativa busca condensar os dados em resumos ou estatísticas (GIBBS, 2009, p. 18) e, eventualmente, realizar comparações, o que não foi a pretensão deste trabalho.

A metodologia desta pesquisa parte da sociografia como base, combinando o uso de questionários com entrevistas. No questionário contribuíram 112 colaboradores/as e a entrevista foi realizada com duas pessoas. Para a construção metodológica referente à sociografia, busquei inspiração nos trabalhos de Jusamara Souza, "Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical" (2014) e "*Music, everyday life and music education: dimensions of a local musical field in Brazil*" (2022), além dos estudos sociográficos de Bozon (2000) e Monteiro (2009, 2011).

4.1 SOCIOGRAFIA

Para Souza (2022, p. 47, tradução nossa¹⁰⁰), "a sociografia é um método empírico da sociologia que examina os fatos sociais de forma quantitativa e qualitativa". A autora explica que o termo foi cunhado pelo sociólogo alemão Sebald Rudolph Steimetz, em 1913, e se disseminou no campo musical nas décadas de 1970 e 1980. Para a sociologia da educação musical, a sociografia como ferramenta de pesquisa, apesar de pouco usada, pode ser útil ao investigar fenômenos pedagógico-

¹⁰⁰ Trecho original: "*sociography is an empirical method of sociology that examines social facts in a quantitative and qualitative way*" (SOUZA, 2022, p. 47).

musicais complexos e multidimensionais do cotidiano (SOUZA, 2022, p. 48, tradução nossa), o que parece ser o caso da cena do Sopapo em algumas regiões do Rio Grande do Sul.

Para Michel Bozon (2000, p. 147), a música é um “fenômeno transversal” e está diluída em toda a sociedade, em espaços escolares e não escolares. Com esse entendimento, o pesquisador realizou um estudo, publicado no ano de 1984 e intitulado *Práticas Musicais e Classe Sociais: estrutura de um campo local* (BOZON, 2000), em que busca entender a “constituição social e cultural das hierarquias e processos de identidades que marcam a prática musical” (LUCAS, 2000, p. 145). Bozon (2000, p. 169) estuda uma pequena cidade no interior da França para concluir que “as atividades musicais não são somente ligadas por um parentesco lógico, mas por relações concretas”. São essas relações sociais, aqui pautadas pelo Sopapo, que a sociografia ajudou a desvendar.

César Monteiro, em sua tese de doutorado *Campo Musical Cabo-Verdiano na Área Metropolitana De Lisboa: Protagonistas, Identidades e Música Migrante* (MONTEIRO, 2009) e no texto consequente *Música Migrante em Lisboa: Trajectos e Práticas de Músicos Caboverdianos* (MONTEIRO, 2011), propõe algo muito semelhante ao que a sociografia desta investigação indica. Ambas as pesquisas procuram entender as identidades dos/das pesquisados/das por meio de uma análise sociodemográfica, mapeando o campo musical destes, embora, no meu caso, se trate do conceito de cena, e não de campo. A partir disso, estabeleço, nesta investigação, um “diálogo entre as diferentes formas de apropriação e transmissão do conhecimento musical produzido socialmente” (SOUZA, 2014, p. 92).

A sociografia deve contribuir para a descrição da estrutura de uma determinada unidade em sua complexidade, afirma Souza (ibid., p. 47-48, tradução nossa) quando se refere a Steimetz. Justamente foi esse o intuito desta pesquisa: contribuir para a compreensão dessa estrutura complexa na qual parece estar inserido o tambor Sopapo. Para Mendras (2004), esse instrumento pode ser entendido, assim como a etnografia, como a descrição meticulosa da realidade. Com a sociografia foi possível compreender melhor o que se passa na cena¹⁰¹ do Tambor de Sopapo, quem são os/as personagens dessa cena e qual a relação entre eles, o que colabora para a compilação de dados sociodemográficos e subjetivos deles.

¹⁰¹ Cena: conceito melhor explicitado no subcapítulo “Cena musical”, p. 30.

4.2 FASES E PARTES DA PESQUISA

Pode-se dividir a pesquisa em duas grandes fases. Os primeiros 12 meses, fase que chamei de preparação, foram dedicados ao projeto de pesquisa e ao estudo do campo, da literatura, da metodologia e do referencial teórico. A segunda grande fase foi dividida em quatro partes, relativas à preparação das ferramentas de questionário e entrevista, coleta de dados das entrevistas, coleta de dados do questionário e análise de dados de ambas, com a duração de 12 meses. Pode-se visualizar, a seguir, a divisão das quatro distintas partes da investigação no Quadro 2:

Quadro 2 - Fases da parte empírica da pesquisa

Parte	Etapa	Data	Descrição
1	Preparação das ferramentas	abril a junho de 2022	Elaboração da entrevista concomitantemente com a preparação do questionário
2	Coleta de dados: entrevistas	junho e julho de 2022	Contato com os dois entrevistados; agendamentos; duas entrevistas realizadas; transcrição das entrevistas.
3	Coleta de dados: questionário	julho e agosto de 2022	Convite para questionário; contato com 162 pessoas; 112 questionários respondidos.
4	Análise de dados	Agosto de 2022 a março de 2023	Organização dos dados; divisão por categorias; reflexão sobre os dados e escrita dos capítulos.

Fonte: o autor.

Cada fase se dividiu em outras fases menores, assim como cada ferramenta se dividiu em diversas etapas, como será examinado nos próximos subcapítulos.

4.3 FORMAS DE REGISTRO

Cabe dizer que, durante o período da pesquisa, fui descobrindo e criando diversas maneiras de registrar pensamentos e ideias relacionadas a este trabalho. Um jeito pessoal e confortável de poder organizar e datar imediatamente tudo que pensava, não perdendo, assim, a inspiração ou o chamado "estalo", o qual, por vezes, aparecia e que nem sempre vinha em momentos como este, no qual me encontro agora: em frente à tela do computador.

Os recursos mais usados por mim foram os diários de pesquisa. Gosto muito de escrever à mão, pois me ajuda a elaborar e a lembrar, portanto, essa foi a principal ferramenta que usei: cadernos e canetas. Organizei os cadernos por assuntos diferentes, um somente para as orientações com a professora Jusamara Souza, outro para notas mais gerais em relação ao Sopapo, e dois que chamei de diários de campo (diário de campo 1 e diário de campo 2), que apesar do nome, não se referem à ferramenta de pesquisa nomeada como estudo de campo. Como afirma Gibbs (2009, p. 45), “diário de campo ou diário de pesquisa, [...] inclui um comentário cotidiano sobre os rumos da coleta de dados e percepções, ideias e inspirações sobre a análise”.

Usei os cadernos de campo sempre que me sentia no “campo¹⁰²” da pesquisa ou durante algum processo relacionado a ela: quando assistia, ouvia ou lia algo relacionado à pesquisa, quando tinha ideias gerais sobre o assunto, quando conversava com alguém sobre o trabalho e em outros diversos momentos. Contudo, nem sempre estava com os cadernos por perto, então usei outros recursos para registrar ideias. Muito usado e muito útil, o recurso de notas dos celulares está - em princípio - sempre por perto. Fui criando notas conforme o assunto que surgia e, posteriormente, compilei todas as notas em um arquivo de texto, o *Microsoft Word*, separando-as, novamente, por assunto.

Como estou morando em uma cidade vizinha a Porto Alegre, à qual tenho meus dois trabalhos, o tempo de locomoção de carro varia de 30 minutos a uma hora, dependendo do horário e trânsito consequente. Isso dá uma média de uma a duas horas por dia no trânsito. Por isso, desenvolvi uma técnica pessoal para poder estudar enquanto dirigia, sem apresentar riscos para mim ou para os outros. Nesses momentos, aproveitava para ouvir *podcasts*, vídeos ou *lives* de redes sociais. Quando tinha vontade de tomar alguma nota em relação a esse material, ativava a função “ditado por voz” do celular em uma nota previamente aberta, onde descrevia o que estava ouvindo, a minutagem e as observações pertinentes. Depois, usava o mesmo procedimento descrito para compilar todas as notas em arquivo de texto.

Também no celular, usei o recurso de gravação de voz em momentos que não podia digitar, por exemplo, enquanto dirigia, como já descrito. Também usei o recurso

¹⁰² Por sugestão da banca, poderia nomear os cadernos como “cadernos da cena”, referindo-se à cena da pesquisa.

de voz quando a ideia estava inacabada ou quando julgava melhor registrar oralmente. Depois, juntei os áudios em uma pasta e enquanto ouvia, registrava as melhores ideias em um arquivo de texto.

Abro um parêntese para confessar que, se iniciasse hoje uma nova pesquisa, unificaria o recurso de anotar ideias em um único arquivo "nas nuvens" (recurso nomeado pelas plataformas de "cloud"), como por exemplo a plataforma *Google Docs* da *Google*. Perde-se a escrita à mão e seus benefícios, mas ganha-se muito em poder unificar as anotações em um só lugar e por poder acessar a plataforma de qualquer aparelho, como computador, celular, *tablets* e similares, bastando fazer o *login* em sua conta *Google*. Digo isso porque investi bastante tempo na etapa de compilar todas as anotações e áudios, e ainda mais difícil foi encontrar anotações antigas nos diversos cadernos, notas e áudios, algo que se resolveria rapidamente com o uso da ferramenta *finder* (buscar) em arquivos eletrônicos como os citados.

Descrevi as variadas formas de registro do trabalho, pois, ao longo do texto, as citarei.

4.4 ENTREVISTA

As entrevistas foram realizadas de maneira individual e com roteiro semiestruturado, ou seja, havia perguntas previamente pensadas em uma ordem, porém, não segui essa estrutura de forma rígida, e sim fui conversando com os entrevistados. De acordo com Laville e Dionne (1999, p. 188), a entrevista semiestruturada, trata-se de uma "série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento". Mesmo com o roteiro de perguntas em mãos, procurei dar às entrevistas o tom mais leve possível, aproximando a entrevista de um "bate-papo", com trocas espontâneas. Segundo Boni e Quaresma (2005, p. 75), "o pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal".

Kaufmann (2013, p. 26) advoga por um método de entrevista cunhado "entrevista compreensiva", o qual se interessa no indivíduo, e pelo qual afirma que esta, não é igual a uma "entrevista em geral, mas de uma metodologia particular". Muito além de uma ferramenta, "a entrevista compreensiva não é apenas uma técnica,

mas um método de trabalho diferenciado e com propósitos claros, visando à produção teórica a partir dos dados” (CAVALCANTI, 2013, p. 8). Na medida do possível, tentei seguir esse olhar durante as entrevistas e análise dos dados. É a busca da “pequena teoria”, isto é, da teoria particular em cada um desses contextos, com suas formas de sociabilidade, suas rotinas e rupturas (ibid., p. 13).

Por conta da pandemia de COVID-19, uma das entrevistas não pôde ser realizada de maneira presencial e foi adaptada para o ambiente virtual, através de videochamada no aplicativo *Zoom*. “A aplicação de ferramentas on-line tem ampliado as possibilidades de coleta de dados aos pesquisadores de cunho qualitativo” (MANN; STEWART apud WEISS, 2020, p. 145), o que - nesse caso - foi uma alternativa essencial.

As entrevistas foram escolhidas para poder aprofundar questões que, no questionário, seriam abordadas de maneira mais sintética. Um dos principais objetivos dessa etapa, foi investigar como os personagens transmitem o conhecimento do Sopapo para outras pessoas, como o Sopapo aparece na educação musical, quem o protagoniza e a quem interessa essa cena.

Seguindo as orientações de Rosália Duarte (2004, p. 216) para realizar uma boa entrevista, procurei: ter definidos e introjetados os objetivos da pesquisa, conhecer o contexto e pessoas, introjetar o roteiro de perguntas, ter segurança e autoconfiança e manter algum nível de informalidade.

4.4.1 Seleção dos entrevistados

O critério de seleção dos/as entrevistados/as foi um dos grandes desafios desta pesquisa. Já que se aplicaria o questionário para um número grande de pessoas, era necessário escolher algumas poucas para participar da etapa das entrevistas, visto que se trata de uma dissertação. Mas, como escolher? Quem escolher? E por que escolher?

A ideia inicial para este trabalho era aplicar o questionário em uma primeira etapa e, a partir dela, escolher os/as entrevistados/as. Assim, os questionários serviriam para balizar a escolha, podendo apresentar pistas no sentido de elencar critérios e poder compará-los com os/as outros/as colaboradores. Muitos trabalhos seguem esse caminho. Um exemplo é o trabalho de Lorenzetti (2015, p. 41-42), no

qual a autora diz que o uso do questionário foi utilizado como uma primeira fase, como um primeiro passo, como uma etapa exploratória do campo. Ela complementa dizendo que foi a partir do questionário que foram escolhidos os sujeitos a serem entrevistados (ibid., p. 42). No entanto, no meu caso, foi diferente.

Em um determinado momento da pesquisa, percebemos, minha orientadora e eu, que há uma espécie de hierarquia entre as pessoas da cena. Algumas pessoas carregam maior autoridade e respeito para falar sobre o assunto em questão do que outras. Isso se dá por diversos motivos, e o principal deles nos pareceu que era o conhecimento ancestral, os saberes trazidos pelas famílias ao longo dos anos. Durante as trocas de *e-mails* relativas à orientação, a professora Jusamara escreveu uma frase que guiou o caminho da escolha das entrevistas: "existe, na minha opinião uma hierarquia, que está dada e que devemos respeitá-la"¹⁰³. Nesse mesmo sentido, Iturra (1994, p. 1-2), quando diferencia processos educativos, lembra que: "nos grupos sociais onde existe uma predominância da memória oral, o saber ou conhecimento materializa-se na sistematização ou classificação dos seres humanos em genealogias e hierarquias". Assim nos pareceu estar organizada a cena do Sopapo.

Em outro momento, procurei uma pessoa (que preferiu não se identificar), a fim de entender mais sobre a cena. Fizemos uma longa conversa de videochamada e essa pessoa me alertou que, em se tratando do Sopapo (assim como em outras culturas negras), é um costume do meio, antes de adentrá-lo, pedir uma espécie de "autorização" para os mais velhos, os mais sábios, os mestres griôs, os verdadeiros detentores desses saberes. Isso significa respeito à cena, a quem faz parte dela e, conseqüentemente, a seus ancestrais. Entendemos, minha orientadora e eu, que não podíamos, portanto, começar pelo questionário, pois não seria respeitoso com o meio espalhar a pesquisa para um grande grupo sem antes consultar os/as mestres/mestras.

Pensando sobre que personagens poderiam representar todo esse respeito e ancestralidade, não foi difícil chegar à conclusão de que a família Nascimento, com o legado deixado pelo falecido mestre griô Giba Giba, e a família Baptista, também chamada de Clã Baptista¹⁰⁴ e com o legado deixado pelo também falecido luthier e

¹⁰³ Frase digitada pela orientadora deste trabalho, a professora Jusamara Souza, durante um *e-mail* enviado a mim no dia 24 de maio de 2022.

¹⁰⁴ O Clã Baptista (SERRARIA, 2017, p. 61) é formado por Mestre Baptista, Dona Maria Baptista e mestre José Batista, todos com profundo envolvimento com o Sopapo. Em seu livro, José Batista (2021) dedica o capítulo sete, que chama de "O Clã dos Baptistas" (p. 41), no qual conta como seu pai iniciou

griô Mestre Baptista, seriam as opções mais adequadas. Com isso, se tornou claro que os representantes dessas famílias em atividade hoje seriam os que melhor poderiam representar os conhecimentos ligados ao Sopapo.

Estava decidido, mestre griô Edu do Nascimento (Figura 7), filho de Giba Giba e mestre griô e luthier José Batista (Figura 8), filho de Mestre Baptista, seriam os entrevistados. Além disso, eles seriam (e foram) os primeiros a saber da pesquisa. Também entendi que, entrevistando-os antes de aplicar o questionário, poderia ter uma melhor noção do campo, o que poderia me fazer (e fez) conduzir a pesquisa de uma forma mais atenta e respeitosa, modificando, inclusive, algumas perguntas do que viria depois a se tornar o questionário.

Figura 7 - Edu do Nascimento



Fonte: cedida por Edu do Nascimento.
Crédito: Roselaine Botelho Prates.

Figura 8 - José Batista



Fonte: *site* da GZH¹⁰⁵.
Crédito: Luis Ferreira Rocha.

Inspirado no nome da exposição *Giba Giba, o guardião do Sopapo*¹⁰⁶, decidimos chamar os entrevistados de "guardiões", por representarem, hoje, a

a relação com as baterias de escola de samba, como desenvolveram a metodologia de construção de Sopapos, explica a transição da *Bateria Show Mestre Baptista* para o comando de José, tornando-se *Bateria Show Uirapuru* e conta da dolorosa partida de seu pai.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2021/06/jose-batista-lanca-livro-que-recupera-a-historia-do-sopapo-e-a-contribuicao-negra-ao-estado-ckq5poqcr003v018m69i55pm2.html>. Acesso em: 8 abr. 2023.

¹⁰⁶ A exposição foi realizada através de uma parceria com a idealizadora do projeto, Sandra Narcizo (da MS2 Produtora), do Museu Julio de Castilhos e da Secretaria de Estado da Cultura. A exposição esteve presente no Museu Julio de Castilhos, em Porto Alegre, de novembro de 2021 a fevereiro de 2022, assim como no Museu do Imigrante, em Bento Gonçalves (RS), de 9 de agosto de 2022 a 9 setembro de 2022. Disponível em <https://www.ruadamargem.com/cultura/o-guardiao-do-sopapo> e <https://difusora890.com.br/exposicao-giba-giba-o-guardiao-do-sopapo-estreia-nesta-terca-feira-no-museu-do-imigrante-em-bento/>. Acesso em: 25 set. 2022.

personificação de toda uma cultura. Seguramente, devem existir outros guardiões, como, por exemplo, o luthier e griô Dilermando Freitas¹⁰⁷ (Figura 9), que contribuiu na etapa do questionário. O Griô Dilermando é muito respeitado na cena do Sopapo, especialmente em sua cidade, Pelotas. Ele foi fundador do *Odara - Centro de Ação Social e Educacional*, onde é professor. Também é professor de educação física e fundou o *Grupo Kizomba*¹⁰⁸ para ensaiar o espetáculo *Sarau do Sopapo*, com repertório focado em cantos de trabalho. No dia dois de fevereiro de 2023, o griô concedeu uma entrevista¹⁰⁹ à série *Papo Reto*, para o canal do *YouTube Fio da Navalha Arte & Comunicação*, de Luis Fabiano Gonçalves. Dilermando é um dos mestres que ministra o curso de formação *Pedagogia Griô*¹¹⁰, que iniciou em março de 2023.

Figura 9 - Dilermando Freitas



Fonte: retirado da página de *Facebook* de Dilermando¹¹¹.

¹⁰⁷ Vídeo da página do *Instagram* do Griô Dilermando: https://www.instagram.com/p/CRUqKIMA_UP/. Acesso em: 5 mar. 2023.

¹⁰⁸ Página do *Grupo Kizomba* disponível em: <https://www.instagram.com/projetokizomba/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

¹⁰⁹ Entrevista de Griô Dilermando: <https://www.youtube.com/watch?v=zfoWApmJ8eY&t=278s>. Acesso em: 5 mar. 2023.

¹¹⁰ Pedagogia Griô disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=605347924936417&set=a.454249423379602>. Acesso em: 5 mar. 2023.

¹¹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10215929442903604&set=a.3189117021492>. Acesso em: 5 mar. 2023. Em conversa por *WhatsApp*, pedi autorização para Dilermando para usar a foto de perfil de sua página no *Facebook* neste trabalho.

Acredito que Dona Maria (Figura 10), ex-esposa de Mestre Baptista e mãe de José Batista, seja considerada uma mestra griô do instrumento e mãe do Sopapo, portanto, uma guardiã dele, tendo muito para contribuir em uma entrevista.

Figura 10 - Dona Maria Batista



Fonte: concedido por José Batista.
Crédito: Josemar Afrovulto.

Igualmente, a falecida Mestra Griô Sirley Amaro¹¹² (Figura 11) foi uma figura muito importante como representatividade negra em Pelotas. Contudo, naquele momento de decisão, os nomes de José Batista e Edu do Nascimento foram os que me ocorreram, além de que eram (e ainda são) pessoas que eu já tinha um vínculo estabelecido.

¹¹² Sirley da Silva Amaro nasceu em Pelotas no ano de 1936 e faleceu na mesma cidade em 2020. Em sua infância, vivenciou os saberes tradicionais transmitidos pela sua família e, durante sua caminhada, deu aula de costura, e depois, quando reconhecida oficialmente como mestra, em 2007, passou a ministrar oficinas de contação de histórias e narração de vivências. Recebeu, em homenagem póstuma, o título de Doutora *Honoris Causa*, da *Universidade Federal de Pelotas*. Fonte disponível em: https://www.ufrgs.br/encontrodesaberes/?page_id=698. Acesso em: 21 maio 2023.

Figura 11 - Mestra Sirley Amaro



Fonte: matéria da FURG.¹¹³
Crédito: Karol Avila

4.4.2 Elaboração do roteiro de entrevista

Para as entrevistas, elaborei um roteiro para cada entrevistado (ver Apêndice 1 e Apêndice 2), com perguntas que pudessem ser precisas e diretas, que tivessem relação entre si, que estivessem em uma ordem de sentido e, ao mesmo tempo, que não induzissem a nenhuma resposta. Estava preocupado com a clareza das instruções ao entrevistado, com o fácil entendimento das perguntas, com as questões ameaçadoras que pudessem ser amenizadas e com uma ordem que pudesse favorecer o envolvimento do entrevistado (GIL, 2008, p. 116).

O roteiro apresentava um total de 41 perguntas comuns aos dois entrevistados e uma parte que continha algumas poucas perguntas individualizadas para cada um dos dois colaboradores, inspiradas em curiosidades que surgiram ao ler e/ou ouvir relatos desses guardiões.

A par da importância em realizar uma espécie de teste antes da entrevista oficial (DUARTE, 2004; SILVA 2006), ensaiei o roteiro de entrevista junto da minha companheira, Mariana Pessin, enquanto voltávamos de uma viagem de final de semana. Tal etapa foi importante para reparar alguns erros no roteiro, ouvir a opinião de quem está de fora do campo e, principalmente, poder ouvir a experiência de uma profissional da comunicação com experiência em entrevistas jornalísticas.

¹¹³ Matéria da Universidade Federal do Rio Grande, publicada em 22 de fevereiro de 2018. Foto de Karol Avila. Fonte disponível em: <https://www.furg.br/noticias/noticias-arquivo/furg-31473>. Acesso em: 21 maio 2023.

Fiz questão de que os entrevistados participassem também da fase do questionário e para não os sobrecarregar com mais uma etapa, adicionei as perguntas do questionário ao roteiro de entrevista, uma espécie de fusão entre entrevista e questionário. Separei as questões por blocos temáticos (SILVA, 2006): a primeira parte da entrevista continha dez perguntas mais genéricas e de cunho sociodemográfico, exatamente como elas se apresentavam no questionário. As demais 26 questões do formulário acabei "diluindo" ao longo da entrevista, para que a ordem das perguntas tivesse alguma lógica e a conversa fluísse naturalmente.

As outras partes foram organizadas em blocos por assunto, na seguinte ordem: aprender, família, tocar/trabalhar, ensinar, método/metodologia, técnicas, ritmos, músicas, instrumentos e funções percussivas, lacunas, a quem interessa a cena, manutenção, extra (quando apresentei perguntas com possibilidade de resposta ampla), específicas (quando apresentei perguntas específicas para cada um dos entrevistados), e o fim, muito semelhante ao questionário, com a seção "ajude-me a encontrar outras pessoas".

Semanas depois da entrevista, já na etapa dos questionários, entrei em contato com os entrevistados para pedir autorização sobre o preenchimento do questionário por eles, a partir do que haviam me respondido na entrevista. Ambos autorizaram, sendo que José Batista ainda pediu para complementar seu questionário e enviou algumas mensagens de áudio via *WhatsApp*.

4.4.3 Coleta de dados das entrevistas

Para marcar as entrevistas, enviei uma mensagem de texto por *WhatsApp* aos colaboradores, informando-lhes que tinha um convite a fazer. Aproveitei para perguntar se tinham um momento breve para falarmos ao telefone. Durante a conversa telefônica, expliquei do que se tratava o trabalho e, para minha grata surpresa, ambos toparam participar imediatamente, fato que me deixou muito feliz, especialmente pela confiança em mim depositada. Com Mestre Edu (Edu é apelido de Edu do Nascimento, que decidi chamar, neste trabalho, de Mestre Edu), marcamos um encontro ao vivo em um restaurante perto de onde ele mora, na cidade de Porto Alegre. Já Zé (apelido de José Batista) pediu para se resguardar em relação à COVID-19, pois visitava com frequência sua mãe, a Dona Maria, e ela se enquadrava no grupo

de risco. Também por conta da distância (ele mora em Pelotas), preferimos marcar uma videochamada pela plataforma *Zoom*. A vantagem que percebi no aplicativo *Zoom* é que - para assinantes - não há limite de tempo e é possível gravar o vídeo e o áudio em diversos formatos: todos participantes juntos ou todos os participantes em áudios separados. Ter os áudios separados me ajudou bastante na etapa da análise, como explicarei no próximo subcapítulo.

Demorei algumas semanas para conseguir uma data para o encontro virtual com o Mestre Zé (maneira carinhosa como costume chamá-lo), pois ele estava terminando de construir dois Sopapos. Importante mencionar também que, nesse período, fui acometido pelo vírus da COVID-19 (por sorte em sua forma leve, talvez em decorrência das três vacinas que já havia realizado na época), o que atrasou mais algumas semanas a pesquisa como um todo.

Ao final, as entrevistas foram realizadas nos dias 20 de junho de 2022, com Mestre Edu, e no dia nove de julho de 2022, com Mestre Zé. O encontro com cada um dos entrevistados demorou cerca de quatro horas cada e a entrevista em si cerca de três horas cada, como é possível visualizar no resumo das informações apresentado no Quadro 3 a seguir:

Quadro 3 - Entrevistas

Nome	Edu do Nascimento	José Batista
Entrevista	1	2
Data	20/06/2022	09/07/2022
Local	Porto Alegre	Porto Alegre / Pelotas
Forma	Ao vivo	Videochamada
Duração	3h11min	3h9min

Fonte: o autor.

Durante as entrevistas, senti que, mesmo antes da primeira pergunta, a conversa já estava acontecendo, talvez por eu já ter uma relação de muitos anos com os entrevistados. Resolvi, portanto, manter um diálogo mais informal e ir, aos poucos, de maneira sutil e na medida do possível, introduzindo as questões previamente pensadas. Por vezes, introduzia uma pergunta que já havia pensado quando a conversa estava “passando” por aquele assunto. Outras vezes, retomei partes já comentadas pelos entrevistados para confirmar informações, aprofundá-las ou, ainda,

passar para algum assunto próximo àquele comentado anteriormente.

Outras perguntas também surgiram durante a entrevista e não hesitei em fazê-las, visto a escolha pela entrevista semiestruturada e o olhar da entrevista compreensiva sugerido por Kaufman (2013). Cavalcanti (2013, p. 14), ao se referir a ele e à entrevista compreensiva, durante o capítulo de apresentação do livro, diz que a “boa pergunta, não costuma ser aquela que compõe o esquema elaborado previamente. Na maioria das vezes, surge como resultado da conquista de uma interação eficaz, que é a um só tempo existencial, social, cultural e política”.

Acabei não realizando todas as perguntas que haviam sido previstas, pois julguei que algumas não eram necessárias ou pertinentes, ou porque o tempo de entrevista já era longo e optei por fazer perguntas que pensei serem mais importantes. Algumas questões foram respondidas durante a conversa, pois houve muitos momentos em que o entrevistado falava espontaneamente sobre algum assunto. Também fiz uso da minha intuição, uma certa improvisação, ainda que esta possa ser resultado de leituras e construções, pois:

especialmente em pesquisa qualitativa existe uma dimensão improvisada, intransferível e em grande parte autoconstruída. Isso torna a prática científica um processo de verdadeira bricolagem permanente, uma construção *in situ* no ato mesmo de sua efetivação (CAVALCANTI, 2013, p. 7).

Notei também que, durante a entrevista, é muito importante estar imerso, atento e focado no que o entrevistado está dizendo. Procurar não o interromper, não olhar para a folha (leve um roteiro impresso para consulta), olhar nos olhos do entrevistado e procurar não pensar na próxima pergunta para não se desconcentrar ou constranger o entrevistado, dando a impressão de não estar prestando a atenção. Tão importante quanto foram as pausas que fizemos, a cada mais ou menos uma hora, pois os encontros foram longos. Duraram, aliás, muito mais do que eu esperava e isso se deu, acredito, por diversos motivos. O primeiro deles é que notei uma predisposição em falar e uma necessidade de ser escutado, desejo este que, inclusive, se confirmou durante a própria entrevista. Segundo, e talvez o principal, é que ambos são mestres griôs, aqueles que mantêm as suas tradições através da oralidade e, portanto, mantêm uma prática e uma fala muito fluida. Terceiro é que tentei (e não sei se consegui) deixá-los muito à vontade e livres. Um exemplo é que em uma das entrevistas, em quase uma hora de gravação, eu ainda não tinha feito nenhuma pergunta, me coloquei na posição de escutar o que o entrevistado tinha para falar,

algo que poderia ser chamado de “escutador”.

A minha primeira entrevista, não só deste trabalho, mas como de toda a minha vida acadêmica, foi com Edu. Eu fiquei muito impactado com as coisas que senti, pensei e ouvi, e, logo após a entrevista, me sentei para registrar o que estava sentido no caderno de diário de campo:

Não sei ainda dizer o porquê, mas a entrevista foi transformadora em muitos sentidos. Senti a força que uma pesquisa pode vir a ter, no sentido - inclusive - de poder transformar a sociedade (ou ao menos uma pequena parte dela). Transforma, ou melhor, pode transformar, tanto quem é entrevistado e pesquisa, quanto quem é entrevistado e - nesse caso - protagonista da cultura popular. [...] Percebi um pouco mais sobre o meu lugar aqui e agora, algo como uma ponte, a fim de levar histórias de um lado para o outro do “rio”. Quem sabe, até levar coisas ainda desconhecidas por alguns para o conhecimento de, com sorte, muitos outros. Mas como ser o mais fiel possível nesse trajeto? Percebi também, a força que uma pesquisa pode (e quem sabe deve) ter. Sobretudo, pelo respeito que fui tratado como entrevistador. Meu primeiro entrevistado colocou muita energia no encontro. Trouxe coisas escritas, versos, dizeres, anotações, datas... queria falar! Precisava falar! Queria ser escutado...e eu escutei. Quem sabe o meu papel, não é escutar e contar, o que escutei? Depois, senti a responsabilidade na pergunta que me fiz: o que fazer com isso? Tenho um caloroso, único, revelador e potente material na mão. Com uma entrevista, sinto que teria material para um livro. E como escolher o que cabe nesta dissertação? [...] Tem muita coisa aqui. Muito assunto. Tinha alguma coisa engasgada nele que precisava sair. Que coisa é essa? Tomara que, se minha percepção estiver certa, eu possa fazer jus a confiança e responsabilidade que me foi dada (Diário de campo 1, 20 jan. 2022, p. 109 - 112).

No trecho citado, quando me refiro à possível transformação do entrevistado através do entrevistador, quis chamar a atenção para a possibilidade de uma pergunta fazer o entrevistado refletir sobre algo que nunca havia pensado antes e, conseqüentemente, o quanto isso pode acabar impactando (ou não) o meio:

entrevista é sempre troca, afirma ROMANELLI no texto citado; ao mesmo tempo em que coleta informações, o pesquisador oferece ao seu interlocutor a oportunidade de refletir sobre si mesmo, de refazer seu percurso biográfico, pensar sobre sua cultura, seus valores, a história e as marcas que constituem o grupo social ao qual pertence, as tradições de sua comunidade e de seu povo (DUARTE, 2004, p. 220).

4.4.4 *Análise de dados das entrevistas*

Durante a análise de dados, tentei fazer o que Wright Mills (2009) chama de

artesanato intelectual, ou seja, juntar as diversas peças de um mesmo quebra-cabeça, para, através dos diversos dados, poder construir um discurso conciso:

o “artesão intelectual” é aquele que sabe dominar e personalizar os instrumentos e a teoria dentro de um projeto concreto de pesquisa. O pesquisador é, ao mesmo tempo, o homem de “campo”, o metodológico e o teórico. Recusa-se a se deixar dominar seja pelo campo, seja pelo método, seja pela teoria (SILVA, 2006, p. 44).

Procurei ser o mais fiel possível às informações e praticar a intropatia, que - segundo Kaufmann (2013, p. 28), ao se referir à entrevista compreensiva - é “um instrumento visando uma explicação, e não um objetivo em si ou uma compreensão intuitiva que bastaria a si mesma”. Dessa forma, tentei produzir alguma teoria através de, na formulação de Norbert Elias (apud KAUFMANN, 2013, p. 28), “uma articulação tão fina quanto possível entre dados e hipóteses, uma formulação de hipóteses tão criativa quanto enraizada nos fatos”.

Para tanto, iniciei pelo tratamento dos áudios das entrevistas, de forma que pudesse obter maior qualidade e, portanto, maior velocidade e fidelidade nas transcrições. Coincidentemente, trabalhei alguns anos como técnico de som e, por isso, tinha as ferramentas necessárias para tal tarefa. Usei o programa de edição de áudio *Pro Tools* e, nele, alguns *plug-ins*¹¹⁴ para tratamento de voz, como equalizadores e removedores de ruídos. No mesmo programa, também juntei os áudios que estavam separados em blocos de, em média, 1h, de forma que obtivesse apenas um único arquivo de áudio estéreo, contendo o todo da entrevista. Juntas, as entrevistas somaram um total de 380 minutos de áudio, ou seja, 6 horas e 20 minutos.

Para a etapa da transcrição, visto o tamanho das entrevistas, optei - num primeiro momento - pela ajuda da tecnologia. Testei diversos *sites* de transcrição automática, escolhendo um deles, um *site* pago, para o primeiro passo: o *Transkriptor*. Ter os áudios tratados ajudou bastante nessa etapa. Com um primeiro “rascunho” gerado pela transcrição automática, caminhei para um segundo passo, a saber, a conferência das transcrições.

No terceiro momento, parti eu mesmo para a conferência minuciosa das duas

¹¹⁴ *Plug-ins* é um termo em inglês para denominar, no mundo da informática, uma ferramenta ou extensão que se adequa a um programa (ou plataforma), para assim adicionar mais recursos e funções a ele. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/hardware/210-o-que-e-plugin-.htm>. Acesso em: 28 abr. 2023. Os *plug-ins* para *softwares* de gravação e edição musical, alteram a onda sonora das mais variadas formas e, portanto, modificam o resultado sonoro, adicionando, tirando ou alterando frequências.

entrevistas na íntegra, tal como orienta Duarte (2004, p. 220):

depois de transcrita, a entrevista deve passar pela chamada conferência de fidedignidade: ouvir a gravação tendo o texto transcrito em mãos, acompanhando e conferindo cada frase, mudanças de entonação, interjeições, interrupções etc.

A conferência, feita desse modo, também é uma revisitação atenciosa ao discurso do entrevistado, o que possibilita outras e novas interpretações. Revisadas, as duas entrevistas transcritas geraram 107 páginas, com fonte Arial, tamanho 12 e espaçamento simples, no documento em formato *Word*.

O quarto passo foi separar os trechos das entrevistas em categorias, de forma que eu pudesse obter unidades de significação, partindo dos objetivos da pesquisa como referência. Usei a ferramenta “realce de texto” para marcar com cores diferentes cada categoria que ia encontrando. Na quinta etapa, criei um arquivo para cada categoria, no qual reuni as falas dos dois entrevistados conforme o assunto. Finalmente, na etapa de número seis, parti para análise das informações. A análise consistiu em dar sentido ao conteúdo do mosaico dessas categorias, considerando o contexto em que os depoimentos foram colhidos (DUARTE, 2004, p. 222).

É importante dizer que, durante a análise de dados do questionário e das entrevistas, as falas e escritas originais foram mantidas. Por exemplo, a linguagem coloquial do estado do Rio Grande do Sul utiliza o pronome “tu” com muita frequência, mas nem sempre o conjuga na segunda pessoa do singular. Muitas vezes, é utilizada a conjugação relativa à terceira pessoa do singular, como se o pronome fosse “você”, e não “tu”. Também foram mantidas outras formas informais de expressão, não sendo estas corrigidas para o português formal escrito.

Uma das buscas ao se analisar os dados das entrevistas (assim como os do questionário, como explicarei posteriormente) foi "encontrar padrões e reproduzir explicações" (GIBBS, 2009, p. 18), de forma que pudesse encontrar semelhanças, diferenças e construir uma resposta à pergunta "o que está acontecendo aqui?" (ibid.). Algumas abordagens de análise qualitativa de dados “estão preocupadas com afirmações gerais, mas muito da pesquisa qualitativa examina o particular, o característico ou mesmo o singular” (GIBBS, 2009, p. 21). Nesse sentido, a análise de dados deste trabalho também buscou olhar mais para os indivíduos pesquisados do que para a criação de generalizações, ainda que atento às possíveis regularidades. Construí um esquema (Quadro 4) com os passos da análise de dados da entrevista:

Quadro 4 - Passos da análise das entrevistas

Etapa	Passo
1	Tratamento de áudio
2	Transcrição automática
3	Conferência manual das transcrições
4	Categorização das transcrições (cores)
5	Separação das categorias
6	Análise

Fonte: o autor.

4.5 QUESTIONÁRIO

A escolha pelo questionário se deu por diversos motivos, como abordado no início deste capítulo: por se tratar de uma sociografia, ou seja, uma fotografia mais ampla da cena do Sopapo, e, portanto, ter o intuito de abordar um grande número de pessoas; por objetivar coletar dados quantitativos e qualitativos, o que se fez através de perguntas abertas, fechadas e mistas da ferramenta; e por querer reunir informações gerais, como os dados sociodemográficos dos/das colaboradores/as, e informações subjetivas.

Segundo Gil (2008, p. 122), nas questões abertas, solicita-se que o respondente ofereça suas próprias respostas, o que possibilita a ampla liberdade de resposta. Já nas questões fechadas, pede-se ao respondente que escolha uma alternativa dentre as que são apresentadas numa lista, conferindo uniformidade às respostas e, portanto, gerando facilidade em sua tabulação e processamento (ibid. p. 123). As questões mistas são usadas quando se deseja propor uma lista de respostas ao respondente e a possibilidade de ele responder livremente, ou seja, uma das alternativas é a caixa “outro”, no qual se tem um espaço em branco para preencher. As perguntas de um questionário podem ser de natureza social, econômica, familiar, profissional, relativas às suas opiniões, atitudes, opções, relativas às questões humanas e sociais, às expectativas ou ao seu nível de conhecimento ou de consciência em relação a um fato ou problema (AMARO et al., 2004/2005, p. 3).

O uso da ferramenta questionário é comum em sociografias (BOZON, 2000; MONTEIRO, 2009, 2011; GUERRA, 2011; SOUZA, 2014, 2022) “pela facilidade com que se interroga um elevado número de pessoas, num espaço de tempo relativamente

curto” (AMARO et al., 2004/2005, p. 3), e por ser uma ferramenta barata (em alguns casos, inclusive sem custos). Importante frisar que a presente pesquisa não contou com nenhum tipo de recurso externo e foi realizada de maneira individual, ou seja, não contou com apoio financeiro, como algum tipo de bolsa, tampouco com uma equipe de pesquisadores/as.

4.5.1 Elaboração do questionário

Para aplicar o questionário, optei pela sua disponibilização em uma página da internet. Escolhi a plataforma "Formulários" (*Google Forms*), da *Google*, por vários motivos: já havia criado uma conta de *e-mail Google* (Figura 12) com o intuito de realizar os futuros contatos para a pesquisa; tanto a conta quanto o uso dos formulários são gratuitos; e, ao experimentar, achei a ferramenta prática e de fácil manuseio. A ferramenta também compila os dados e gera planilhas de *Excel* (Figura 13) e gráficos dos mais variados tipos: colunas, barras, pizza e linhas (Figura 14).

Figura 12 - Logo criado para realizar a pesquisa



Fonte: o autor

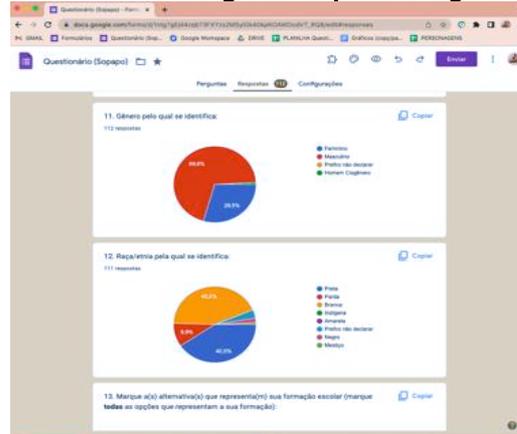
Fonte imagem: Aquarela de Wendroth, 1857.

Figura 13 - Planilha de *Excel* gerada pelo *Google Forms*

1	2	3	4	5	6
1	14. Se você frequenta (ou frequenta) o Ensino Superior, assinale qual curso ou quais os cursos você frequentou e em qual instituição.	15. Qual a sua profissão?	1. Onde aconteceram as suas principais experiências com música em geral? (marque mais de uma opção, se necessário)	2. Onde aconteceram as suas principais experiências com o Violão de Bateria?	3. Você vive sozinho?
2	Completa	Completa	própria social. Em pontos de cultura, Em	social. Em pontos de cultura, Em	Sim
3	Completa	Estudos Interdisciplinares Intermediários	Producers Cultural e Diretora Científica de cultura. Em coletiva de rua, Quando live	Em projetos sociais. Em pontos de cultura	Não
4	Parcial	Gestão Comercial - FTCE	Concepções de Música	algumas palestras e/ou workshops. Não	Não
5	Parcial	Proteção Ambiental / Diretor	Musico/Compositor/Diagramador	videoclipes. Quando live uma banda ou	Não
6	Completa	Licenciatura Música - UFERSA	Professora de Música	em carnaval. Em pontos de cultura	Sim
7	Completa	Curso de Artes Plásticas - UFPEL	Empresaria	em pontos de cultura	Não
8	Completa	Licenciatura Letras Português/Inglês - UFPEL	Artista	em pontos de cultura	Não
9	Parcial	Ciência Sociais - UFERSA	Agente Socializador	Quando a graduação. Quando participe de	Sim
10	Completa	UFERSA	Professor e Pizzaiolo	pontos de cultura. Em coletiva de rua,	Sim
11	Parcial	UFPA	Professor de Música	Quando live uma banda ou grupo musical	Não
12	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora de Música	algumas	Sim
13	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
14	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
15	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
16	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
17	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
18	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
19	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
20	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
21	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
22	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
23	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
24	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
25	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
26	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não
27	Completa	Proteção Ambiental / Diretor	Professora	em pontos sociais	Não

Fonte: o autor.

Figura 14 - Gráficos gerados pelo Google Forms



Fonte: elaborado pelo autor.

O questionário eletrônico traz algumas vantagens em relação a outras modalidades, como questionário por correio, questionário por entrevista pessoal ou, ainda, questionário por telefone. Tendo em vista que foi aplicado a um número grande de pessoas e realizado dentro de um período de dois anos de pesquisa, a escolha dessa modalidade de questionário também se justifica pela sua capacidade de ser ágil e rápido em sua aplicação, pela sua facilidade na tabulação dos resultados, pelo potencial em colher um maior número de contribuições e em diversos locais simultaneamente, além do já citado baixo custo (neste caso, custo zero) de implementação (VASCONCELLOS; GUEDES, 2007, p. 7). Cabe frisar novamente que a pesquisa foi realizada nos anos de 2021 e 2022, durante a pandemia causada pelo Coronavírus e que, portanto, aplicar os questionários de forma eletrônica pareceu a alternativa mais prudente.

Ciente das vantagens, também estava atento às limitações, como, por exemplo, a possibilidade de não obter a totalidade em número de respostas relativo ao número de convites (VASCONCELLOS; GUEDES, 2007, p. 10). Essa possibilidade inclusive, parece impossível de ser realizada. Para procurar amenizar esse fato, elaborei uma maneira de comunicação com os/as colaboradores/as em potencial que fosse a mais atrativa possível, a qual explico nos próximos subcapítulos.

No mesmo texto citado antes (VASCONCELLOS; GUEDES, 2007, p. 10), o autor e a autora chamam a atenção para a impessoalidade da ferramenta, o que, a meu ver, nem sempre é uma regra quando se trata de questionário. É claro que, diferentemente de uma entrevista, não existem as vantagens de um encontro ao vivo, nem os benefícios de um encontro virtual. Contudo, não seria possível entrevistar o

número de pessoas que participaram do questionário pelo fator tempo. Em uma das orientações, a professora Jusamara lembrou que o importa não é a ferramenta, mas sim como a usamos. Tomamos, portanto, todo o cuidado para que a ferramenta fosse o mais “calorosa” possível e trouxesse intimidade, pessoalidade, refletindo o universo em questão.

Para isso, foi necessário estudar o universo pesquisado e as suas particularidades, singularidades e imbricamentos. Optei pelo uso de, além das perguntas fechadas, perguntas mistas e abertas, em uma ordem em que pudessem ser convidativas à contribuição de todos, todas e todes, deixando-os/as o mais livre possível, e de forma que se sentissem contemplados com as perguntas. Nesse sentido, a revisão de literatura, o mergulho no universo através da internet por meio de *podcasts*, vídeos e reportagens sobre o assunto, as conversas com pessoas do meio, assim como a minha experiência prévia com o campo (como descrito no capítulo “O interesse pelo tema”, p. 21), foram essenciais.

Os pesquisadores, em si, são uma parte importante do processo de pesquisa, seja em termos de sua própria presença pessoal na condição de pesquisadores, seja em termos de suas experiências no campo e com a capacidade de reflexão que trazem ao todo, como membros do campo que se está estudando (GIBBS, 2009, p. 9).

Dessa “colcha de retalhos”¹¹⁵ intelectuais e sensoriais, científicos e intuitivos, surgiram as perguntas para o formulário. A apropriada seleção de perguntas para uso da ferramenta questionário parece ser a grande chave desta. Foi necessário reduzir questões, adequá-las à pesquisa e sustentá-las sob três princípios básicos: o princípio da clareza (perguntas concisas), o princípio da coerência (perguntas que correspondam à sua intenção) e o princípio da neutralidade (perguntas que não induzam o/a respondente a qualquer juízo de valor) (AMARO et al., 2004/2005, p. 4). O termo “neutralidade” foi aqui reproduzido, pois é usado pela atora, contudo, penso que a neutralidade é impossível de ser atingida. Acredito que a pesquisa é resultado de uma construção, tanto social quanto pessoal, fruto de nossas diferentes formas de perceber, refletir e (d)escrever o que entendemos por realidade.

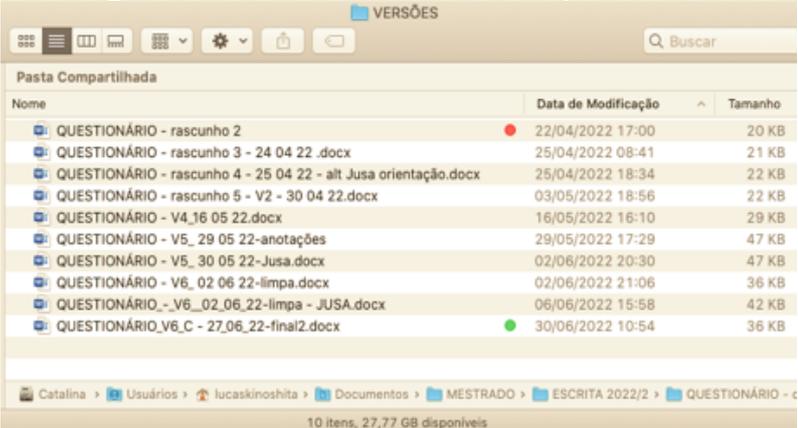
A preocupação, neste caso, era não induzir o/a respondente. Segundo Gil (2008, p. 44), o conteúdo das questões pode abranger fatos (dados concretos), atitudes e crenças (fenômenos subjetivos, como preferências), comportamentos

¹¹⁵ Essa expressão foi inspirada em Wright Mills (2009) e seu conceito de “artesanato intelectual”.

(relativos ao passado, o presente ou que indiquem tendências), sentimentos (reações emocionais perante o fato, fenômenos, instituições ou outras pessoas), padrões de ação (provável comportamento em uma situação específica) e os seus porquês, ou seja, as orientações, crenças e/ou comportamentos que dão razão ao indivíduo para agir de uma determinada forma. A partir dessas premissas, parti para a construção de uma lista de perguntas, a qual passou por diversas alterações, como explico a seguir.

Antes de elaborar o questionário de maneira *on-line*, reuni a lista de perguntas em arquivo de documento *Word*, de forma que pudesse trabalhar na ordem das questões e compará-las com as perguntas da entrevista, assim como imaginar as possíveis alternativas de respostas para as perguntas fechadas. O questionário teve mais de 10 versões distintas em texto, antes das versões *on-line*, como está ilustrado na Figura 15:

Figura 15 - Pasta com as versões do questionário



Nome	Data de Modificação	Tamanho
QUESTIONÁRIO - rascunho 2	22/04/2022 17:00	20 KB
QUESTIONÁRIO - rascunho 3 - 24 04 22 .docx	25/04/2022 08:41	21 KB
QUESTIONÁRIO - rascunho 4 - 25 04 22 - alt Jusa orientação.docx	25/04/2022 18:34	22 KB
QUESTIONÁRIO - rascunho 5 - V2 - 30 04 22.docx	03/05/2022 18:56	22 KB
QUESTIONÁRIO - V4_16 05 22.docx	16/05/2022 16:10	29 KB
QUESTIONÁRIO - V5_29 05 22-anotações	29/05/2022 17:29	47 KB
QUESTIONÁRIO - V5_30 05 22-Jusa.docx	02/06/2022 20:30	47 KB
QUESTIONÁRIO - V6_02 06 22-limpa.docx	02/06/2022 21:06	36 KB
QUESTIONÁRIO_V6_02_06_22-limpa - JUSA.docx	06/06/2022 15:58	42 KB
QUESTIONÁRIO_V6_C - 27_06_22-final2.docx	30/06/2022 10:54	36 KB

Fonte: o autor.

Foi importante manter as versões antigas, pois, muitas vezes, voltei para elas a fim de resgatar algo que havia descartado, ou, simplesmente, para comparar as alterações. Depois de obter uma versão satisfatória, contei com a ajuda de alguns colegas do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano (EMCO¹¹⁶), para o que chamei de “pré-piloto”. Alguns deles me alertaram sobre alguns pontos importantes em relação às minhas perguntas, como o uso de algumas palavras e os conceitos por trás delas, a abordagem de forma diferente das perguntas mais complexas e

¹¹⁶ O Grupo EMCO foi criado em 1996 por Jusamara Souza, professora titular do Programa de Pós-Graduação em Música da *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (UFRGS). O Grupo é vinculado ao Diretório de Grupos de Pesquisa do *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico Tecnológico* (CNPq) e contava, segundo registros de 2021, com 40 participantes. (SOUZA et al., 2021, p. 6).

adaptação da linguagem ao público visado, de modo a não induzir respostas enquanto pergunta, a importância de voltar aos objetivos da pesquisa e alguns detalhes do termo de consentimento livre e esclarecido (Apêndice 3), o qual estava elaborando junto com as ferramentas. Eles também me alertaram sobre possíveis consequências que eu poderia vir a ter na etapa da análise de dados, advindas das minhas escolhas em relação à coleta de dados, o que só entendi depois, ao realizar a análise. Exemplo disso seriam algumas perguntas abertas, que, se redigidas de maneira distinta pelo/a respondente, a plataforma interpretaria como sendo informações diferentes e, portanto, o gráfico gerado por ela ficaria incoerente com a realidade. Ou, ainda, a quantidade de questões abertas, que, por um lado, gerou um grande volume de dados, e, por outro, me oportunizou uma análise mais completa e profunda, com diversas opiniões distintas sobre o mesmo assunto, ponto que não conseguiria chegar se realizasse entrevistas e não optasse pelo questionário.

4.5.2 As seções do questionário

Após receber as sugestões, fiz diversas alterações em ambas as ferramentas e discutimos, em orientação, as versões finais, uma que seria usada nas entrevistas e outra que seria testada na versão *on-line* dos questionários. Ao subir a versão final para a plataforma *on-line*, algumas outras alterações foram feitas em decorrência das próprias ferramentas que o *Google Forms* dispunha.

Um dos pontos que a orientadora deste trabalho frisou é o cuidado com a parte visual dos formulários virtuais e, por isso, me enviou diversos modelos que poderiam servir (e serviram) de inspiração. Conversamos, também, sobre a praticidade da plataforma, dividindo o formulário em sete partes (ou páginas), para que, responder às 36 perguntas, se tornasse o menos cansativo possível. As três seções do questionário estão na Tabela 1¹¹⁷, a seguir, e o questionário na íntegra no Apêndice 4:

¹¹⁷ Nota: *pergunta relativa apenas à concordância em participar da pesquisa.

Tabela 1 - Partes, seções e perguntas do questionário

	Parte	Seção	Perguntas
	1	Introdução	0
	2 e 3	Termo de consentimento livre e esclarecido	1*
	4	Seção I - “Sobre você”	15
	5	Seção II - “Sua história com o Sopapo”	17
	6	Seção II - “Finalizando o questionário”	2
	7	Seção III - “Ajude-me a encontrar outras pessoas”	2
Total:	7	3	36

Fonte: elaborado pelo autor.

Pensei que o formulário se tornaria mais prático para o público em questão se iniciasse pelas questões fechadas, ou seja, mais objetivas e, portanto, mais rápidas. Assim, em pouco tempo, o respondente poderia notar que, pela barra de acompanhamento das partes (que fica logo abaixo das perguntas), já tinha avançado boa parte do andamento, sentindo-se motivado a seguir respondendo (Figura 15)¹¹⁸.

Figura 16 - Primeira parte do questionário

Fonte: elaborado pelo autor.

Fonte da imagem: aquarela de H. R. Wendroth, 1857.

¹¹⁸ Nota: a seta vermelha aponta para o andamento do preenchimento do respondente.

Na Figura 16, nota-se que, para manter a identidade visual, usei a mesma aquarela que havia utilizado no perfil de *e-mail*. Observa-se, também, o uso dos logos da UFRGS, do *Instituto de Artes (IA)*, do *Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS)* e do EMCO, com fins de situar melhor a pesquisa, identificar seus vínculos institucionais e passar credibilidade para o respondente.

A primeira seção, chamada “Sobre você”, tinha objetivo de entender quem são os personagens da cena do Tambor de Sopapo e continha perguntas mais gerais, com carácter sociodemográficos: nome, *e-mail*, data e local de nascimento, local de moradia, idade, gênero pelo qual se identifica, raça/etnia pela qual se identifica, escolaridade e profissão. As perguntas eram mais objetivas, diretas e simples, e, em grande parte delas, o respondente precisava apenas assinalar a resposta com um *click*. Os/as colaboradores/as tiveram a oportunidade de escolher entre três opções para identificação: ser identificado pelo nome ou nome artístico, ser identificado por um codinome de escolha livre - uma espécie de anonimato – ou, ainda, não ser identificado, o que configuraria um anonimato total.

Sobre o termo raça, visto a importância dele para o trabalho, trago a fala do professor e doutor Kabengele Munanga, que proferiu, no dia cinco de novembro de 2003, uma palestra durante o *3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação* do *Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira* (PENESB - RJ), que levava o título de: *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia* (MUNANGA, 2003). Em sua fala, disponível em forma de texto na internet¹¹⁹, o pensador lembra a etimologia da palavra “raça”, contextualizando seu uso na história das ciências naturais (classificação já abandonada no período medieval) e nas relações de classe da França no século XVI e XVII, quando foi usada para “legitimar as relações de dominação e de sujeição entre classes sociais” (MUNANGA, 2003, p. 1). O autor explica que o racismo parte da infeliz hierarquização advinda da necessidade de criar conceitos e classificações para organizar o pensamento humano, e que, ao longo dos anos, o conceito de raça e etnia foi se modificando, assim como descobertas acerca do assunto foram sendo desveladas. O autor afirma que:

os estudiosos desse campo de conhecimento chegaram à conclusão de que raça não é uma realidade biológica, mas sim apenas um

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 21 maio 2023.

conceito, aliás cientificamente inoperante, para explicar a diversidade humana e para dividirem raças estancas. Ou seja, biológica e cientificamente, as raças não existem (MUNANGA, 2003, p. 4-5).

As consequências que a raciologia e sua hierarquização de raças, difundidas no século XX, causaram foram base para nacionalismos radicais, como o nazismo. Então, é “a partir dessas raças fictícias ou ‘raças sociais’ que se reproduzem e se mantêm os racismos populares” (MUNANGA, 2003, p. 5-6). Tendo em vista a complexa e sensível discussão, ciente de que os termos “raça” e “etnia” são conceitos polêmicos, optei por deixar os dois termos no enunciado da questão.

A segunda seção, “II - Sua história com o Sopapo”, mesclava perguntas objetivas com espaços de livre preenchimento. Essa seção tinha o intuito de conhecer os processos de apropriação e transmissão musical, ou seja, as aprendizagens e, sobretudo, as práticas pedagógico-musicais dos personagens da cena do Sopapo. Para tanto, acreditei ser melhor usar palavras como "experiências" e "vivências" musicais, assim como o termo "transmissão de conhecimento", sabendo que termos como ensino e aprendizagem são mais complexos e vêm carregados de variados significados, o que poderia dificultar que os respondentes se identificassem com as perguntas.

Incluí, na mesma seção, perguntas objetivas como "você constrói Sopapo?", "você toca Sopapo?" e "quantos Sopapos você tem?", cujas respostas eram apenas "sim/não/outro:", com a ideia de refletir sobre as possibilidades de perpetuação do instrumento e seus ensinamentos. Queria também entender quem são os/as tocadores/as e construtores/as do instrumento hoje, assim como quantos Sopapos estão em uso, de quem são e por onde estão, imaginando que, dessa forma, poderia chegar a novos e novas personagens do instrumento. Além disso, queria saber quem construiu os Sopapos declarados no formulário, pois poderia chegar a novos/as luthiers.

A partir da indagação de Raquel Moreira durante o *podcast Meu Sopapo - um podcast com Zé Batista*¹²⁰, do *Coletivo Catarse*, curiosa por saber onde estariam os 40 Sopapos que foram distribuídos em praça pública durante as primeiras edições do

120

Disponível

em:

<https://open.spotify.com/episode/6vValH5Q7Xve7TFa322KW8?si=c63a90a6aa154d71&nd=1>.

Acesso em: 17 out. 2022.

Festival CABOBU, adicionei a pergunta: "Algum dos Sopapos que você tem foi construído no CABOBU?".

Ainda na segunda seção, a mais longa das três, perguntei sobre ações ou projetos que o/a respondente teria sido convidado/a ou coordenado, imaginando que tendo ideia das ações ligadas ao Sopapo e onde elas acontecem, entenderia melhor a cena como um todo, além de poder chegar em outros e outras personagens. Em relação à transmissão de conhecimentos ligados ao Sopapo, queria investigar se havia ações ou projetos que o/a respondente participou como responsável por ela. Se a resposta fosse sim, perguntava também sobre onde a ação aconteceu, qual a quantidade de encontros, a frequência deles e se eles tinham acontecido nos últimos quatro anos (de 2018 até 2021), deixando um espaço aberto para que o/a colaborador/a falasse um pouco mais e de maneira livre sobre o(s) encontro(s).

Gradativamente, as perguntas fechadas do início (seção I) começavam a se mesclar com perguntas mistas e abertas (seção II), até que, ao final, restavam somente perguntas abertas. Na parte seis, ainda pertencente à seção II e de nome "Finalizando o questionário", quis, com esse título, dar um ar de fechamento. Com duas perguntas completamente abertas e genéricas, pretendia deixar o/a respondente à vontade para responder, sabendo que seriam as últimas perguntas e, portanto, podendo investir tempo nelas.

A terceira e última seção, "III - Ajude-me a encontrar outras pessoas", continha duas perguntas, também abertas, e apareciam em uma página separada, a saber a parte/página sete. O intuito dessa seção era chegar ao nome de outros e outras personagens através da técnica bola de neve, assim como conseguir os seus contatos para poder convidá-los/as para fazer parte do trabalho. A técnica de amostragem não probabilística "em bola de neve", também conhecida por *snowball*, "requer por parte do investigador a capacidade de localizar de início um grupo de indivíduos que tenham as características desejadas, ou que consigam indicar indivíduos que as tenham" (VICENTE et al. apud MONTEIRO, 2009, p. 29).

Com o questionário todo na plataforma virtual, fiz um primeiro teste para saber como ele seria visto por outra pessoa que não eu, o que chamei de versão piloto. Ainda não havia convidado ninguém, então deixei aberto o formulário para respostas e enviei o *link* apenas para um amigo, também colega do grupo EMCO e pós-graduando no mesmo programa que eu, Cleiton Oliveira. Essa etapa foi muito importante para adquirir confiança na ferramenta, principalmente pelo *feedback*

cuidadoso e incentivos que recebi do colega. Fiz breves alterações no questionário, nada de cunho estrutural, e, por sorte, recebi respostas interessantes e indicações de nomes que ainda não havia cogitado. Por esses motivos, resolvi manter as respostas do Cleiton como uma primeira participação nesta etapa. O que era para ser apenas um piloto, já foi o início da etapa do questionário.

Com a primeira experiência de construir um questionário, visto todo trabalho citado, posso dizer que, apesar de sua fácil aplicabilidade, a construção de um questionário é complexa. Por outro lado, a própria construção do formulário me ensinou muito enquanto pesquisador iniciante. Como afirmam Amaro et al. (2004/2005, p. 2), “construir questionários não é, contudo, uma tarefa fácil, mas aplicar algum tempo e esforço na sua construção pode ser um factor favorável no ‘crescimento’ de qualquer investigador”.

4.5.3 *Seleção dos participantes do questionário*

Os/as participantes foram selecionados/as através de três critérios: por indicações de pessoas próximas a mim e ao meio; através dos nomes que pude colher durante a revisão de literatura, vídeos, reportagens e *podcasts*; e através da seção três do questionário, como explicado no subcapítulo anterior. Ainda que se tratando de um recorte, e ciente de que não alcançaria o universo ou o todo da cena, procurei entrar em contato com o maior número de pessoas que têm ligação com o tambor, para, assim, procurar me aproximar o máximo possível do que a seleção possa vir a representar em relação ao universo preterido, mesmo sabendo que retratar o universo seria impossível, tampouco era o intuito.

O primeiro passo, ainda na fase de escrever o projeto que deu origem a esta dissertação, foi entrar em contato com pessoas conhecidas. Os primeiros contatos foram com pessoas que eu tinha alguma relação prévia e sabia que tinham alguma relação com o Sopapo. Para ter uma ideia do número de pessoas que poderia ter, entrei em contato com cinco possíveis participantes, durante o ano de 2021: José Batista, Sandra Narcizo, Richard Serraria, Marcelo Cougo e Leandro Anton. Nesse momento, o processo realizado por Bozzetto (1999), serviu de inspiração para construir uma lista que, no início, chamei de “professores” de Sopapo, pois a primeira ideia era entrevistar quem ensinava a tocar o instrumento. Ao realizar algumas leituras

e trocar algumas mensagens com as pessoas citadas, me dei conta que a categoria “professor” não é reconhecida no meio. Em conversa por *WhatsApp*, José Batista¹²¹ me disse assim:

Ao toque, era uma *escolagem* natural dentro das baterias das escolas, sempre a partir da observação e *misturagem* no molho. Não existiram professores, a galera se misturava e na base da bronca, entravam no transe (BATISTA, via *WhatsApp*).

Questionei-me: e, se não houver “professores(as)”, quem entrevistar? Como descobrir, portanto, quem são os “ensinadores” do instrumento? Como ir atrás das pessoas que transmitem esse conhecimento?

Há uma afirmação muito constante no meio da cultura popular, a de que “nada se ensina, tudo se aprende” (BATISTA apud SIBA, 2002, p. 24). Talvez, a figura do professor, nesse contexto, não exista, e parto da ideia que se alguém aprende, alguém ensina, nem que o faça sem saber que o faz e/ou ter a intenção de fazê-lo. Fui atrás, então, de outras pistas que me levassem aos personagens que pretendia para a pesquisa.

Durante uma orientação nesses primeiros meses de elaboração do projeto de pesquisa, entrei em contato com o livro *Tocadores: homem, terra, música e cordas* (MARCHI et al., 2002), que se refere aos protagonistas da cultura popular como “conhecedores e mantenedores, os que dão sentido a uma expressão artística guiada pelo dia a dia da memória preservada” (ibid., p. 13). A partir dessa ideia, ajustei o meu olhar no sentido de ir em busca, primeiramente, dos/das tocadores/as, ou, simplesmente, dos/das personagens dessa cena musical, e não mais da categoria “professor”. Como afirma Prass (2004, p. 138), “muitos ensinam, mas a ninguém está posto, de maneira estanque, o papel de ensinar”, pois isso torna complexa a tarefa de encontrar “professores/as” de Sopapo.

Sobre isso, Muniz Sodré, citado por Abib (2006, p. 94), sugere no trecho a seguir:

Tradicionalmente, como diz Muniz Sodré (2002), o mestre não ensinava o seu discípulo, pelo menos no sentido que a pedagogia ocidental nos habituou a entender o verbo ensinar. Ou seja, o mestre não verbalizava, nem conceituava o seu conhecimento para transmiti-lo metodicamente ao aluno. “Ele criava as condições de aprendizagem [...] Era um processo sem qualquer intelectualização, como no zen, em

¹²¹ Relato escrito de José Batista via conversa de *WhatsApp* no dia 25 de abril de 2021.

que se buscava um reflexo corporal, comandado não pelo cérebro, mas por alguma coisa resultante da sua integração com o corpo”.

Tendo em vista tais percepções, fiz contato novamente com as cinco pessoas citadas, dessa vez, mudando a pergunta para: quem toca Sopapo? A segunda pergunta, assim como a primeira, trazia um conceito que é relativo: igualmente como ensinar, pode-se ter ideias distintas do que é tocar. Alguém pode, inclusive, tocar muito bem, no olhar de muitos, mas não se considerar um tocador ou tocadora. Para o meu caso, bastava a pessoa tocar ou ensinar, da maneira que fosse, para que sua participação como colaboradora nesta pesquisa fosse válida. Além de que, pode-se ensinar de muitas formas, e não necessariamente apenas quem toca transmite informações pertinentes a tudo que envolve tocar um instrumento.

Partindo desse ponto, presumi que a pergunta incluindo o verbo tocar poderia excluir da lista atividades potentes, como luthiers, palestrantes, produtores/as, mestres e mestras griôs e toda uma parte da cadeia que dá sustentação à cena em questão. Mais uma vez, mudei a pergunta e já no ano de 2022 entrei em contato por uma terceira vez com as cinco pessoas, dessa vez, a fim de descobrir apenas quem tinha algum tipo de relação com o Sopapo. Assim, decidi chamar os/as participantes da pesquisa pelo termo “personagens”¹²², a fim de não caracterizar uma atividade específica exercida em relação ao Sopapo, como professor/a, tocador/a, luthier, palestrante, produtor/a, mestre ou mestra griôs.

A partir das respostas obtidas e de uma leitura prévia da revisão de literatura, construí uma lista com diversos/as personagens da cena do Tambor de Sopapo. Na época, selecionei, ao todo, 72 nomes ligados à cena, porém, boa parte das pessoas listadas já havia falecido. Existia, então, a possibilidade de entrar em contato com o total de 44 personagens.

Obviamente, a lista foi aumentando a partir do momento que lancei o questionário com a técnica “bola de neve”, chegando, em agosto de 2022, ao número total de 205 nomes ligados ao instrumento (um número quase três vezes maior do que o anterior), sendo que destes, 30 haviam falecido, tendo, portanto, a possibilidade

¹²² Durante a banca de defesa desta investigação, realizada no dia 17 de maio de 2023, Pedro Acosta sugeriu que o termo “personagens” pudesse ser substituído por “sopapeiros/as”, para, assim, designar pessoas que tem algum tipo de relação com o Tambor de Sopapo, independente de qual relação seja essa. Termo que Pedro usa em sua tese de doutorado (ROSA, 2020), para designar pessoas ligadas ao evento que investigou, o *Sopapo Poético*, em que muitas pessoas não tocam Sopapo, mas se consideram “sopapeiros” no nível poético.

de contatar 175 colaboradores/as, quase quatro vezes mais do que a primeira previsão.

A pergunta de número um da seção três (ver Apêndice 4) era: "você indicaria alguém para essa pesquisa que tenha relação com o Tambor de Sopapo? Se sim, fale-me quem:". A pergunta aparecia junto da pergunta número dois da mesma seção, que solicitava o contato dessa pessoa indicada. Dos 112 respondentes, 79 decidiram contribuir indicando ao menos um nome. Dentre esses, três disseram não ter indicações e três pessoas entraram em contato para dizer que imaginavam que a sua rede era semelhante à minha, e que, portanto, não acreditavam que iriam contribuir com suas indicações. Quatro pessoas mais próximas entraram em contato comigo por *WhatsApp*, passando diretamente os contatos pelo aplicativo de celular e deixando a resposta à pergunta em branco. Não contribuíram com respostas 33 participantes, deixando esse espaço sem nenhum preenchimento.

Surpreendeu-me a quantidade de nomes inéditos que apareceram, assim como o tempo que demorou para chegar na repetição dos nomes. Durante um mês, sempre apareciam nomes novos. Esse momento é chamado pela literatura de "ponto de saturação" (VINUTO, 2014, p. 204), ou seja, o momento em que os nomes começam a se repetir, e não faz mais sentido aguardar por novas indicações. No meu caso, esse momento determinou o fechamento da ferramenta questionário para novas respostas, depois de prorrogar o prazo final para preenchimento da ferramenta quatro vezes. Por sorte, o período com o questionário aberto à resposta coincidiu com as férias de meio de ano dos meus dois empregos onde sou professor de Música, o que favoreceu a minha integral dedicação à pesquisa uma semana e, parcialmente, a ela em outra.

Notei que algumas indicações acabavam por citar ainda outras pessoas, as quais, por sua vez, indicavam outras, e assim por diante. Desvelou-se, assim, uma rede desconhecida, ao menos para mim, mas que provou sua existência e força pelo número de participações. Durante o levantamento prévio, cheguei a 72 nomes e, após a aplicação da bola de neve, terminei com 205 pessoas, significando que 133 nomes chegaram a mim através dessa rede, o que representa quase duas vezes mais do que eu havia previsto. Como passíveis de contato, havia 44 pessoas previamente selecionadas e, no levantamento final, cheguei ao número de 175 possíveis colaboradores/colaboradoras. Logo, o número praticamente quadruplicou, com um aumento de 395% graças a essa rede.

Dentre os diversos nomes indicados pelos/as próprios/as respondentes, chamou-me a atenção alguns que foram mais citados. Ainda que o quantitativo, especialmente nesse caso, não necessariamente represente destaque, protagonismo ou algo semelhante, os números concatenaram com a resposta de Mario Souza Maia para a pergunta em questão: “José Baptista (filho de Mestre Baptista); Edu do Nascimento (filho de Giba-Giba); e o Griô Dilermando Freitas. Creio que estes três são imprescindíveis quando se fala em Sopapo!”¹²³. Os três nomes mais sugeridos foram justamente os citados por Maia.

Dilermando Freitas foi o mais citado, com 18 sugestões para que ele participasse da pesquisa. Em segundo lugar, com 12 indicações, o nome de Edu do Nascimento. Em terceiro, o nome de José Batista, com 8 indicações. Levou-se em conta, mais uma vez, que as análises explicitadas são fruto de uma coleta de dados não representativa e aleatória, e que a resposta para a pergunta em questão pode ter sido influenciada por diversos fatores, como os que relatei nos parágrafos anteriores. Então, trago a seguinte reflexão: parece-me que foi uma decisão importante entrevistar José e Edu neste trabalho, por outro lado, insisto na ideia de que o Mestre Griô Dilermando Freitas também seria uma contribuição importante na ferramenta entrevista, pois merece o reconhecimento no destaque da cena.

Com oito indicações, também estão Mario de Souza Maia e Kako Xavier. Paulo Romeu foi sugerido por seis pessoas, e Richard Serraria, por quatro pessoas. Talvez, esses números não digam nada ou talvez eles possam ajudar a entender que personagens estão mais associados ao Sopapo e a sua história, ainda que não seja a ideia deste trabalho destacar um ou outro personagem. Pelo contrário, tentei mostrar como a cena do Tambor de Sopapo é difusa, diversa, ainda muito viva e quiçá em crescimento. Cena esta que contém personagens de diferentes níveis de popularidade e exposição. Pode-se relativizar os dados numéricos coletados durante a bola de neve, citando o exemplo de dois personagens conhecidos como exímios tocadores: Vado, com duas indicações para participar desta pesquisa, e Sandro Gravador, com uma indicação.

Havia partido da premissa "ter contato com o Sopapo" para reunir os 175 nomes de possíveis colaboradores. Boa parte da lista, particularmente os que já constavam no primeiro levantamento, eu conhecia de alguma forma, e sabia, portanto,

¹²³ Resposta de Mario de Souza Maia à pergunta número um da terceira seção do questionário.

o nível de envolvimento que tinham com o instrumento. Com esses, entrei em contato para realizar o convite diretamente. Com outras pessoas, achei que um simples contato com Sopapo, como uma única experiência com o instrumento, não seria o suficiente para contribuir para a pesquisa, tendo em vista os objetivos dela e consequentes perguntas do formulário.

Portanto, conversei com as pessoas que haviam indicado nomes (para mim) desconhecidos e/ou fui atrás de mais informações sobre esses nomes através da internet. Em alguns casos, cheguei a ter uma conversa prévia tanto com as pessoas desconhecidas, como também conversei com algumas pessoas que eu conhecia, mas não sabia precisar o envolvimento com o Sopapo. A partir desse primeiro contato e observação das redes sociais, selecionava os/as participantes dessa ferramenta.

4.5.4 *Convite e contato*

Com o intuito de tornar a participação na pesquisa atrativa, criei um convite em forma de *e-mail* contendo um texto corrido e uma arte gráfica em arquivo PDF, anexada a este. O mesmo cuidado com a parte visual do questionário também foi tomado na elaboração do *card* (Figura 17), espécie de cartaz virtual no qual procurei manter uma unidade no que diz respeito à identidade visual e resumi o texto que enviaria junto no corpo do *e-mail*, a fim de deixá-lo mais direto, sucinto e claro. O *card* também passou por diversas versões antes de atingir o formato aqui exposto:

Figura 17 - Card usado para convidar os/as colaboradores/as

CONVITE PARA PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

"A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CENA DO TAMBOR DE SOPAPO NO RIO GRANDE DO SUL: PERSONAGENS E SUAS PRÁTICAS PEDAGÓGICO-MUSICAIS"

Lucas Kinoshita
pesquisasopapo@gmail.com

A pesquisa
Projeto de Dissertação de Mestrado de Lucas Kinoshita. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), área de concentração: Educação Musical.

Orientação
Orientado por Jusamara Souza.

Público:
Pessoas que têm relação com o Tambor de Sopapo.

Informações:

- Questionário *on-line*;
- De 10 a 15 minutos para responder;
- Questões relacionadas às experiências com o Sopapo.

Objetivo:
Conhecer um pouco mais sobre as relações, vivências e experiências com o Sopapo.

Link:
<https://forms.gle/7uiDuEBZyrmRc7sEA>
(clique acima para entrar no questionário)

Data final:
31/07/2022

Dúvidas? Precisa de ajuda para preencher?
Entre em contato pelo e-mail pesquisasopapo@gmail.com ou pelo telefone/whatsapp: (51) 99592-1077

UFRGS INSTITUTO DE ARTES
PPGMUS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
emco

Fonte: elaborado pelo autor.

Sabendo que a forma como se convida a participar da pesquisa através de questionário influencia na taxa de respostas, o envio de um *e-mail* diretamente para a pessoa sem antes contatá-la é um risco de a mensagem não ser vista ou entrar em alguma caixa de *spam* ou lixo eletrônico (VASCONCELLOS; GUEDES, 2007, p. 10). Por isso, tratei de sempre entrar em contato com o/a colaborador/a antes de enviar o *e-mail*. Fiz contato pessoal com cada pessoa, a fim de explicar do que se tratava a pesquisa, me apresentar para quem ainda não me conhecia e perguntar se concordavam em participar. Caso positivo, avisava que ia enviar um *e-mail* para os que eu já tinha o endereço, e para os que ainda não tinha, pedia a gentileza de me enviar. Só depois desse primeiro contato é que procedi com o que poderia se chamar de "convite oficial".

Procurei realizar os contatos via *WhatsApp*, pois achei que seria uma maneira mais informal, menos genérica ou associada a um simples *spam*. Também queria que todos, todas e todes se sentissem especiais e únicos, como de fato são. Julguei que ter esse cuidado poderia, além de ser mais eficiente, criar laços e conexões, o que se confirmou. Durante esses contatos, diversos assuntos sobre a pesquisa ou sobre outras coisas surgiram, o que foi muito bom para ter uma melhor ideia das pessoas

que compunham a cena e poder criar laços com elas. Foi uma das partes mais prazerosas do trabalho e que julgo de suma importância, não só para o sucesso do trabalho, mas para a importância desses laços em si. As pessoas que eu não tinha o número de *WhatsApp*, procurava em alguma rede social, como *Instagram* e/ou *Facebook*, adicionava-as e realizava um primeiro contato por ali. Quando a conversa se desenvolvia, pedia o contato de *WhatsApp* delas, para uma maior aproximação, e só depois enviava o *e-mail*. Quando não havia interação, enviava o convite por ali mesmo, não enviando, nesse caso, um *e-mail*.

As redes sociais me ajudaram muito na pesquisa, contudo, caí no que chamarei aqui de "limbo": um lugar diferente onde as mensagens de texto vão parar quando não se tem amizade virtual com a pessoa que a enviou, tornando a visualização difícil. Notei que, quando a rede social era a única maneira de contato com pessoas que não conhecia e, portanto, seguia nas redes sociais e/ou tinha amizade virtual, a eficácia nas respostas era muito baixa em relação a um contato, por exemplo, no *WhatsApp*. Além disso, quando a pessoa não tinha o meu número salvo, poderia associá-lo a um contato comercial ou algo do gênero e, muitas vezes, não visualizava e nem respondia a mensagem. Um exemplo nesse sentido foi a curiosa situação em que, ao convidar uma pessoa para participar da pesquisa via contato desconhecido de *WhatsApp*, fui acusado de tentativa de golpe virtual. Tinha, na época, o número errado da pessoa, para quem enviei o convite, acompanhado de uma foto nossa do ano de 2010, caso ela não se lembrasse de mim. Instantaneamente, a pessoa escreveu "é golpe" e me bloqueou na plataforma. Depois, descobri que eu não tinha o número atualizado dessa pessoa e, posteriormente, o contato se deu de maneira tranquila.

4.5.5 Coleta de dados do questionário

Como citado anteriormente, durante esse período, organizei uma lista de 205 nomes ligados ao instrumento. Destes, havia a possibilidade de contatar 175 colaboradores/as. Para ter controle das pessoas que contatava, elaborei uma planilha de *Excel* na qual listei todos os nomes e os respectivos contatos de telefone, *e-mail* e redes sociais que tinha. Nela, pintava de amarelo os nomes que contatava e fazia anotações em uma coluna separada para indicar o meio usado para contatar as pessoas e se haviam visualizado e respondido. Pintava de vermelho os nomes que

não conseguia o contato ou negavam sua participação. Também, na medida em que as pessoas iam respondendo ao questionário eu ia pintando seus nomes de verde.

Dentre os 175 nomes que tinha, não consegui contato de 13 pessoas, ou seja, entrei em contato com 162 colaboradores/as. Dentre as pessoas que contatei, 33 não retornaram, não visualizando, não respondendo ou não dando seguimento à conversa. Do total, 17 pessoas optaram por não participar ou eu não julguei pertinente a sua participação (como explicitado anteriormente). Resumindo, dos 175 nomes prévios, 63 não participaram por algum motivo e, ao final, 112 pessoas responderam ao questionário, como explicitado nas tabelas a seguir (Tabela 2 e Tabela 3¹²⁴):

Tabela 2 - Comparação entre levantamento prévio e participações

Pessoas	Levantamento prévio	Levantamento final	Aumento
Total nomes	72	205	284%
Passíveis de contato	44	175	397%

Fonte: elaborado pelo autor.

Tabela 3 - Classificação dos contatos

Classificação	Pessoas	Porcentagem
Passíveis de contato	175	100%
Contatadas	162	92,5%
Respondentes	112	64%
Sem retorno	33	18,8%
Não participaram	17	9,7%
Sem contato	13	7,4%

Fonte: elaborado pelo autor.

A plataforma *Google Forms* gerou, automaticamente, um arquivo chamado "resumo das respostas" a partir dos 112 respondentes, e que aglomerava todas as respostas representadas através de gráficos, porcentagens e textos. Esse arquivo contém 88 páginas. A mesma plataforma também gerou um arquivo separado para cada um dos 112 respondentes, que, somados, resulta em um arquivo que contém 1.661 páginas (cabe considerar que, neste último arquivo, as perguntas se repetem por escrito para cada uma das 112 respostas, incluindo todas as alternativas das

¹²⁴ Nota: porcentagens relativas às 175 pessoas passíveis de contato.

perguntas fechadas, o que torna o arquivo maior). Também foi gerada pela plataforma uma planilha de *Excel*, com 112 linhas, uma para cada colaborador/a, e 36 colunas, uma para cada pergunta, além de uma coluna para o carimbo de data e hora em que o questionário foi preenchido. A vantagem da tabela de *Excel* é que se pode filtrar cada coluna pela resposta que preferir, além de que, pode-se ordenar as 112 linhas, por exemplo, em ordem alfabética, por data de preenchimento, por idade, dentre as alternativas. Esses três arquivos formaram, juntos, o material de base para a análise de dados dessa ferramenta.

4.5.6 Casos especiais

A meu ver, a principal desvantagem do questionário *on-line* é a exclusão da participação de pessoas sem acesso ou sem intimidade com a internet e/ou com a tecnologia. Por esse motivo, tentei encontrar formas de incluir colaboradores que se encaixavam nessa(s) categoria(s). Através do *WhatsApp* ou de ligações telefônicas, prestei suporte orientando sobre como preencher o formulário; quando necessário, preenchi o formulário junto com o/a colaborador/a (aconteceu especificamente com três pessoas); e, em um caso, encontrei pessoalmente o respondente. Alguns familiares dos/as respondentes, assim como o produtor de alguns artistas, também auxiliaram no preenchimento dos questionários, como descrevo a seguir.

Sabe-se que essa maneira de preencher o questionário, a saber, por terceiros, é um caso especial e não é exatamente o que a ferramenta previa, podendo conter casuais alterações e influências nas respostas. Contudo, foram ajustes que julguei necessários conforme o decorrer da pesquisa.

Dona Maria Baptista

Dona Maria, do Clã Baptista, ex-companheira do falecido Mestre Baptista e mãe de José Batista, foi a respondente com idade mais avançada da pesquisa. Ela não tinha *WhatsApp* e, apesar de ter internet, não tinha um bom domínio da ferramenta, tampouco usava com frequência o celular. Por outro lado, trouxe consigo toda a história do Sopapo, pois acompanhou todo o processo do CABOBU em 1999 e 2000, além de acompanhar, até hoje, José Batista. Para fazer o convite, liguei para o telefone fixo dela e conversamos durante 13 minutos. Decidimos, ela, o filho e eu,

que José iria ajudar no preenchimento *on-line*, abrindo em seu celular o questionário e conversando sobre ele com ela, pergunta a pergunta. Fiquei muito grato com a disponibilidade de Zé, visto que ele já tinha me concedido uma entrevista.

Mestre Paraquedas

Em um caso específico, o do griô Mestre Paraquedas, o questionário foi lido ao vivo pelo seu produtor, Sérgio Valentim, que registrou em áudio as respostas do mestre. Sérgio foi até a casa do mestre e gravou um áudio com a conversa deles, quando fez perguntas baseadas no questionário, totalizando um arquivo de 55 minutos e 17 segundos de áudio. O produtor me enviou no dia 11 de agosto o áudio de 2022 e o arquivo, que foi base para o preenchimento do questionário. Enquanto ouvia o áudio da conversa deles, ia preenchendo o formulário *on-line*.

Além desse arquivo, também fiz uma ligação telefônica ao Mestre Paraquedas para fazer o convite à pesquisa, antes mesmo da visita de seu produtor. Neste dia 26 de julho de 2022, conversamos por 19 minutos ao telefone, ocasião em que diversas informações interessantes surgiram. Comento sobre esse material ao longo deste trabalho.

Vado

Em outro caso, o colaborador não tinha telefone, portanto, realizei um encontro pessoal para uma conversa em que o questionário foi apenas um guia dela. Depois, eu mesmo preenchi o questionário com os dados que colhi durante a conversa. É claro que, nesse caso, não há tanta precisão no preenchimento do formulário, mas levei em conta que a participação dessa pessoa era essencial para o trabalho.

O Vado (ou Nego Vado, como é chamado informalmente pelos seus amigos) é considerado por muitos um dos maiores tocadores de Sopapo na atualidade. Durante a pesquisa, diversas vezes ouvi esse comentário em relação a ele, e ouvi o quão importante seria tê-lo na pesquisa. Acontece que ele não está nas redes sociais, assim como não tem telefone celular, tampouco telefone fixo. Por intermédio de Paulo Romeu, que mora nas proximidades de Vado, marcamos uma conversa ao vivo. Para garantir a sua participação, fiz o movimento de ir pessoalmente ao *Afro-Sul*

*Odomode*¹²⁵, na ocasião da comemoração de aniversário do Paulinho, no dia 31 de julho de 2022. Era um domingo de sol e de reabertura do evento *Domingos Culturais* do *Odomode*, após mais de dois anos sem esse tradicional evento da cidade por conta da pandemia de Covid-19.

Durante a apresentação do grupo *Areal do Futuro*¹²⁶, um braço educativo do movimento *Areal da Baronesa*, Vado chegou ao evento e logo "vestiu" o Sopapo. Cabe a observação de que os grupos, tanto o *Areal da Baronesa* quanto o *Areal do Futuro*, usam Sopapo em suas apresentações. Já estava tocando Sopapo Jeferson Bossoni Mendes (o Jefe Mendes), formando uma dupla de Sopapos com a chegada de Vado (ver Figura 18, a seguir). As levadas de samba que os dois fizeram nesse dia podem ser conferidas nos 31 segundos do vídeo disponível no Apêndice 6¹²⁷. Jefe, em algum momento, cedeu o seu instrumento para que Marco Rosa, o Marquinho, também pudesse tocar e fazer dupla com Vado (ver Figura 19).

Figura 18 - Foto um: durante a apresentação do Areal do Futuro



Fonte: o autor.

Nota: fotografia tirada pelo autor no dia 31 de julho de 2022, no *Afro-Sul Odomode*. Na frente, à direita e de branco, Jeferson Bossoni Mendes. Ao fundo e de boné vermelho, Vado.

¹²⁵ O *Instituto Cultural Afro-Sul Odomode*, além de ser um ponto de cultura, é um espaço que há 45 anos promove a cultura afro-sul-rio-grandense e a luta e valorização da história e da memória negra gaúcha. O instituto realiza ações sociais, artísticas e educativas com base na cultura negra, atendendo diversos públicos, especialmente crianças, jovens e seus familiares. A coordenação do espaço fica a cargo do mestre Paulo Romeu e de mestra Iara Deodoro, bailarina, coreógrafa e criadora do *Grupo de Dança Afro-Sul*. Disponível em: https://www.ufrgs.br/encontrodesaberes/?page_id=707 e <https://pontosdeculturars.redelivre.org.br/project/odocode/>. Para acessar as páginas oficiais do *Odomode* use o link: <https://linktr.ee/afrosul.odocodeoficial>. Acesso em: 4 mar. 2023.

¹²⁶ O *Areal do Futuro* é um projeto que reúne cerca de 70 crianças e jovens da comunidade do *Quilombo do Areal*, localizado na Av. Luiz Guaranha em Porto Alegre, divididos em ritmistas, passistas, porta-estandarte e porta-bandeira." Disponível em <https://www.facebook.com/ArealdoFuturo/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

¹²⁷ Vídeo gravado pelo autor no dia 31 de julho de 2022, no *Afro-Sul Odomode*. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/1Ke5RYAYNvRQmqpgM1TEFYIUx09px6AKH/view?usp=sharing>.

Figura 19 - Foto dois: durante a apresentação do *Areal do Futuro*



Fonte: o autor.

Nota: fotografia tirada pelo autor no dia 31 de julho de 2022, no *Afro-Sul Odomode*. Na frente, à direita e de azul, Marco Rosa. Ao fundo no Sopapo vermelho, Vado.

Após terminar o show, eu logo fui parabenizar os músicos e pedi para conversar com Vado. Fomos até uma salinha, onde ficavam alguns computadores e instrumentos, e conversamos durante mais ou menos 15 minutos. Pedi para registrar em áudio nossa conversa, ele autorizou e assim o fiz. O registro gerou um áudio confuso, tendo em vista que a festa "lá fora" continuava. O arquivo totalizou 11 minutos e 30 segundos de áudio. Percebi que o colaborador estava cansado devido ao show recém realizado, e decidi ser mais direto, tornando o momento o mais breve possível e fazendo as perguntas que julguei mais essenciais. A conversa se tornou um misto de entrevista semiestruturada com algo que chamarei de "preenchimento assistido de questionário", pois consultei o formulário *on-line* enquanto realizava as perguntas. Após o bate-papo, preenchi o questionário em nome de Vado, usando a minha memória e o áudio que obtive como base. Pelos motivos citados, não preenchi da forma mais completa o questionário, e sim em forma de resumo. Também estava ciente de que o questionário é uma parte pequena dentro do todo e de tudo que conversamos ao vivo, mas que era importante por ser a ferramenta usada com os/as outros/as participantes.

É importante relembrar que toda a pesquisa foi realizada durante o período da pandemia de COVID-19. Boa parte dela, em um período extremamente crítico, quando, além das mortes e medo, a maioria dos locais estavam fechados. Esse foi um dos motivos pelos quais eu e minha orientadora não julgamos prudente ir a campo, até porque não havia muitos eventos acontecendo na época. Portanto, o dia 31 de

julho de 2022 foi o primeiro dia, desde o início do processo do mestrado, que começou em 15 de março de 2021, que tive a oportunidade de ver Sopapos sendo tocados ao vivo. Esse foi um momento muito marcante da pesquisa, quando pude sentir o campo, a cena, e que acabou me motivando muito.

Nos três casos especiais citados, tenho consciência de que o questionário é capaz de transpor apenas uma pequena parte de toda a riqueza que é estar ao vivo conversando com alguém, ou, até mesmo, o registro em áudio de uma conversa, ou, ainda, um registro por terceiros. Contudo, não era o objetivo analisar essas falas ou áudios (inclusive, essa parte não constava no projeto). O objetivo aqui era incluí-los na ferramenta questionário e essas foram as formas que julguei pertinente proceder, naquele momento.

4.5.7 *Análise de dados do questionário*

A análise de dados desta pesquisa foi realizada em ordem inversa à coleta: primeiro, foram analisados os questionários (coletados por último) e, num segundo momento, foram analisadas as entrevistas (coletadas primeiro). A decisão de analisar primeiro os questionários foi endossada pela orientadora deste trabalho, pois sabíamos que seria um trabalho grande, tendo em vista o número de respondentes. A análise dos questionários ajudou a orientar como foram analisadas as entrevistas.

Dividi a análise dos questionários em três fases: pré-análise, exploração do material e, por último, tratamento dos dados, inferência e interpretação (BARDIN apud GIL, 2008, p. 152). A pré-análise foi dedicada a uma primeira leitura, quando me aproximei do material. Já a exploração foi dedicada à organização dos dados, quando categorizei as perguntas do formulário, separando-as por assunto e conforme os objetivos específicos da pesquisa. Usei cores diferentes conforme cada assunto que observei, organizando-os na tabela de *Excel* gerada pelo *Google Forms*. Adicionei uma coluna nova nessa tabela, na qual criei palavras-chave para identificar cada assunto, facilitando, assim, a busca por determinado assunto através da digitação da palavra-chave na ferramenta “filtro”, da coluna em questão. Dessa forma, criei cinco grandes grupos, os quais geraram os cinco capítulos da análise de dados deste trabalho. Organizei, a partir da separação de dados, cinco diferentes arquivos de *Word*, contendo apenas o conteúdo relativo a cada assunto, dos quais usei para

organizá-los por proximidade ou oposição, criando uma ordem que fizesse algum sentido (ao menos para mim) para iniciar a interpretação de dados e a escrita a partir daí.

Na última fase, a do tratamento e da interpretação dos dados, parti para a releitura dos dados e para a escrita das reflexões que os dados me sugeriram, assim como o exercício de procurar revelar o que poderia estar por trás daqueles dados. Um cuidado que precisei ter diz respeito à não generalização dos resultados obtidos, visto que não se trata de uma amostra probabilística, nem tampouco representativa. Como nos alerta Vasconcellos e Guedes (2007, p.12), há uma clara diferença entre a pesquisa "desenhada para permitir a generalização para a população e o esforço de coleta de dados que enfatiza somente o número de respondentes ao invés de sua representatividade."

Ciente de que esta investigação não foi construída para permitir generalizações numéricas, tirei conclusões acerca da qualidade dos dados analisados, e não dos números que eles geraram. Para tanto, li e reli diversas vezes o conteúdo da coleta de dados, assim como as interpretações que fiz a partir deles, pois, como a orientadora desta investigação bem lembrou, "a pesquisa não é magia, é documentação, repetição, e um pouco de sorte"¹²⁸.

4.6 OUTRAS FORMAS DE INTERAÇÃO

Algumas pessoas optaram por não participar, mas fizeram algum tipo de contato para dar seu depoimento. Sobre outras, em uma conversa prévia, entendi que não estavam no perfil procurado, ou seja, tinham um contato muito breve com o Sopapo e, portanto, não cheguei a convidá-las para o preenchimento do questionário. Os relatos que colhi, mesmo que fora dos questionários e das entrevistas, foram muito interessantes, o que justifica este subcapítulo.

Partindo do pressuposto de que pesquisas qualitativas são flexíveis (GIBBS, 2009, p.18), maneiras diferentes de interagir com o campo, digamos, não formais ou que não estavam previstas na metodologia, também compuseram esta pesquisa. Foram adquiridas informações importantes para a pesquisa, que ajudaram a compor

¹²⁸ Relato oral da orientadora deste trabalho, a professora Jusamara Souza, durante uma orientação *on-line*.

uma ideia mais completa da cena do Sopapo, assim como entender o processo de transmissão e apropriação do instrumento, e que não estavam, necessariamente, nas ferramentas previstas. Foi inevitável, e muito pertinente, que outras formas de troca de informação surgissem, como, por exemplo, através de ligações telefônicas (como comentei anteriormente), mensagens de *WhatsApp* (envio de textos, áudios e arquivos) e redes sociais (conversas com personagens ou postagens que vi deles e de terceiros). Essas formas não necessariamente são encontradas nos livros de metodologia.

Para organizar, salvar e catalogar algumas conversas, áudios e arquivos que me foram enviados por *WhatsApp*, criei um grupo no aplicativo apenas comigo e encaminhei as mensagens para lá, conforme o andamento da pesquisa. O grupo foi importante para poder resgatar documentos de maneira rápida e pesquisando por palavras-chave, pois deixei algumas anotações na conversa do grupo logo após os arquivos, conforme o assunto tratado, categoria, interlocutor(a) ou ideias que tinha a partir da situação.

Outra forma bastante explorada foi a ligação telefônica. Algumas vezes, liguei para as pessoas com o intuito de convidá-las para a pesquisa e a conversa naturalmente aconteceu. Em outras situações, convidei a pessoa por alguma rede social e ela mesma teve o ímpeto de ligar. Ao todo, durante esta pesquisa, realizei (ou recebi) o total de 15 ligações telefônicas, que, somadas, totalizam 4 horas e 42 minutos ao telefone. Conversei com 14 pessoas diferentes (uma delas, eu conversei duas vezes), conforme a Tabela 4 a seguir:

Tabela 4 - Ligações telefônicas realizadas

(continua)

Número	Pessoa	Data	Duração
1	Paulo Romeu	21/07/22	40min
2	Álvaro Saravaeshon (1ª vez)	22/07/22	3min
3	Fernando do Ó	22/07/22	14min
4	Dona Maria	23/07/22	13min
5	Marcelo Pimentel	23/07/22	2min
6	Pantera	23/07/22	10min
7	Pastel	23/07/22	10min
8	Gilberto Oliveira	26/07/22	12min

(conclusão)

Número	Pessoa	Data	Duração
9	Rogério Gutierrez	26/07/22	20min
10	Mestre Paraquedas	26/07/22	19min
11	Texo Cabral	28/07/22	10min
12	Mestre Chico	29/07/22	11min
13	Nelson Coelho de Castro	29/07/22	30min
14	Álvaro Saravaeshon (2ª vez)	04/08/22	57min
15	Graça Amaral	12/08/22	31min
	TOTAL		4h42min

Fonte: elaborado pelo autor.

Dessas 14 pessoas, três tiveram seu questionário preenchido por mim enquanto falávamos ao telefone e, obviamente, que, nestes casos, as conversas foram muito além do questionário. Outras seis responderam ao formulário de alguma forma, totalizando nove respondentes, das 14 que conversei ao telefone. Cinco dessas pessoas não participaram do questionário: uma não retornou ao convite e, ao conversar com outra, notei que seria mais prudente uma conversa informal do que realizar as perguntas previamente estabelecidas pelo questionário. Das outras três, duas revelaram não ter experiência suficiente com o instrumento e, portanto, não se sentiam aptas a responder. Uma delas concedeu-me um relato significativo, que comento no próximo subcapítulo.

4.7 A NÃO PARTICIPAÇÃO OU A RELAÇÃO DE RESPEITO

Um caso curioso foi o de Fernando do Ó, percussionista muito conhecido no estado do Rio Grande do Sul e que já tocou com Giba Giba. Ele me ligou para explicar por que não iria participar do questionário, poucos minutos depois do meu convite por *WhatsApp*. Disse não ter uma relação com o instrumento, mas, ao mesmo tempo, revelou uma relação de respeito ao justificar: "não toco Sopapo, pois tenho respeito a esse instrumento que é sagrado. Não é algo que se aprende pela internet, pelo *YouTube*"¹²⁹. Indaguei-me, ao escutar o relato, sobre quantas outras pessoas não

¹²⁹ Relato de Fernando do Ó via ligação telefônica no dia 22 de julho de 2022.

teriam deixado de tocar pelo mesmo motivo. O respeito pelo instrumento é essencial, mas tendo em vista que o instrumento quase desapareceu em determinado momento da história, questiono até onde ele pode ou deve ir. Ou melhor: como manter viva essa tradição ao mesmo tempo em que se mantém o respeito a ela. Quem pode tocar esse instrumento? Quem não pode?

Conversei com outras 12 pessoas por *WhatsApp*, *Facebook* ou *Instagram* que acabaram por não participar das ferramentas questionário/entrevista, mas que, não por isso, deram relatos menos importantes. Colhi um relato semelhante à relação descrita por Fernando, da musicista e professora de música Simone Rasslan, quando perguntei se ela teria, em algum momento, usado o Sopapo em suas aulas: "acho que não uso por puro cuidado e reverência"¹³⁰. Questionei-me, novamente: quantas pessoas não deixaram de ensinar ou aprender por algum motivo semelhante a esse descrito por Simone? Como resolver isso? Certamente, não é o caminho a falta de cuidado e reverência. Falta coragem? Então, como aliar isso? Quem pode ensinar Sopapo? Quem pode aprender Sopapo?

Dejair Chagas Camargo, quando se referia ao Sopapo nas escolas de samba de Rio Grande, disse: "Os caras respeitavam tanto, idolatravam tanto o instrumento, que não teve ninguém a coragem de seguir" (trecho de *O Grande Tambor*, 2010). Essa declaração ajuda a explicar o que Simone diz e ajuda a entender a quase extinção do instrumento.

Os relatos me levam a concluir que o/a respondente não é que não tenha uma relação com o instrumento, ou que tenha uma "não relação" com ele. Fernando e Simone têm uma relação de respeito com o Sopapo e isso é, além de bonito, simbólico. Agora, como transformar essa relação de respeito também em força de perpetuação da cultura ligada ao Sopapo, de forma que ajude a sustentar a sua existência (e por que não, a expansão)?

Descrevi as outras formas de interação com os/as personagens da cena, as quais citarei ao longo do trabalho.

¹³⁰ Relato de Simone Rasslan via mensagem de texto de *WhatsApp* no dia 25 de julho de 2022.

4.8 QUESTÕES ÉTICAS

Acredito ser um dos maiores desafios de trabalhos como este embasar-se em referenciais pertinentes e usar metodologias coerentes ao que a pesquisa se propõe, estando, ao mesmo tempo, atento às necessidades dos grupos pesquisados, preservando os conhecimentos populares com interpretação acadêmica (PRASS, 2013; GONÇALVES, 2022). Isso faz com que as questões éticas, o cuidado com o material colhido e interpretado, e o respeito aos saberes dos/das colaboradores/as permeiem todo o trabalho, não podendo este ser realizado de forma diferente. Assim, espero contribuir colocando em evidência, dando sentido e atribuindo valor aos saberes dos/das participantes, de forma que possibilite outras reflexões e ações nesse sentido.

Estive, portanto, atento a qual papel posso cumprir nessa caminhada e que posição ou lugar de fala devo ocupar. Tentei, ao longo do trabalho, não me apropriar culturalmente do que não é meu, mas sim fazer o papel de ponte, transportando informações de um lado para o outro. Bittencourt (2006, p. 411) alerta, na conclusão de sua tese, sobre a apropriação cultural no universo musical por parte de quem presume que as culturas afro lhe pertencem: “muitos rituais performáticos tradicionais de matriz africana [...] têm sido historicamente um emblema de resistência das comunidades afro-brasileiras contra a discriminação racial e exclusão social”. O autor complementa dizendo que, muitas vezes, pesquisadores se apropriam de símbolos, informações culturais, objetos, imagens e registros sonoros que acabam por subsidiar grupos que mercantilizam a cultura performática tradicional (ibid.).

Gibbs (2009, p. 23) fala sobre os compromissos de uma pesquisa e cita algo semelhante à ideia de ponte, anteriormente referida, e lembra o quão difícil (e talvez impossível) é a imparcialidade, por mais que almejada:

um compromisso fundamental da pesquisa qualitativa é **ver as coisas pelos olhos dos entrevistados e participantes**, o que envolve um compromisso com a observação de eventos, ações, normas e valores, entre outros, da perspectiva das pessoas estudadas [...] sendo assim, não pode haver um relato simples, verdadeiro e preciso das visões dos entrevistados. Nossas análises são, por natureza, interpretações, e, portanto, construções do mundo (grifo nosso).

Se partirmos da premissa de que a realidade é uma construção, torna-se impossível ser neutro, pois as análises aqui feitas são interpretações e costuras artesanais/intelectuais entre elas. Durante o trabalho, esforcei-me para que houvesse

fidelidade aos fatos, mesmo que concorde com Gibbs (2009) e Berger e Luckmann (2004, p. 11) de que “a realidade é construída socialmente”.

Visto isso, tive cuidado de deixar claro nos termos de consentimento das entrevistas e do questionário, assim como em conversas com os/as colaboradores/as, os objetivos desta pesquisa que, dentre outros esclarecimentos, não tem fins comerciais. Antes do início das entrevistas, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndice 3) foi lido, e no caso da entrevista ao vivo, também foi entregue uma cópia assinada para o entrevistado. No questionário (Apêndice 4), o termo aparecia no início, antes das perguntas.

Uma das alternativas de participar da pesquisa era escolhendo seu nome, um nome artístico, aparecendo de forma anônima ou, ainda, com um codinome. Ofereci essas opções para, ao participarem, pudessem preservar sua identidade, caso julgassem melhor. A grande maioria (110 pessoas) optou por usar o nome ou nome artístico, autorizando, dessa forma, a divulgação de seus nomes.

O retorno aos/as colaboradores/as é uma etapa que tive muito cuidado ao elaborar, considerando que, em uma pesquisa com pessoas, muito do outro nos é doado: as reflexões, as histórias, as crenças, as críticas, os sonhos, os delírios, e muito mais. Para os/as colaboradores/as do questionário, enviei um *e-mail* (ver Apêndice 5) falando sobre a quantidade de colaborações, dos passos à época e da proposição de criar uma rede de apoio em prol do Sopapo e de seus saberes. Um dos retornos para os entrevistados foi o envio dos áudios de suas entrevistas com tratamento sonoro e na íntegra. Escrevi um *e-mail* para cada um deles com os áudios em anexo, agradecendo novamente a participação e atualizando os passos que estava dando na época em relação à pesquisa.

Pretendo, também, ao final deste trabalho, entregar uma cópia impressa para os colaboradores das entrevistas, pois acredito ser o retorno mínimo que o/a pesquisador/a dever ter: devolver as informações e conhecimentos que lhe foram confiados e organizados de uma forma científica. Em relação aos entrevistados, também fiz questão de sempre contatá-los em primeira mão sobre os próximos passos que estava dando. Algumas pessoas que conversei acabaram optando por não participar da etapa do questionário, mas, mesmo assim, fizeram declarações valiosas durante o contato comigo. Portanto, adicionei, após consultá-las, seus depoimentos a este trabalho.

Imprescindível ressaltar reflexões no campo da cultura afro e afrodiaspórica, e seu diálogo com a educação musical, como os citados em algumas literaturas que consultei, incluindo Santos (2017), Döring (2018), Silva e Serraria (2019), Santos (2019), Souza et al. (2021) e Gonçalves (2022); a exemplo do trecho a seguir, que cita o etnomusicólogo ganense, Nketia (1999):

nos últimos anos, **tem sido debatido no Brasil e por toda parte do mundo na educação musical, a necessidade de uma concepção pedagógica musical orgânica e comunitária e a inserção dos mestres e mestras das tradições orais e culturas populares**. Por outro lado, essas indagações sempre estiveram presente no contexto cultural de músicas africanas, segundo Nketia que descreveu a educação musical comunitária na África desde os anos 70: “Música africana deve ser vista em vários níveis de abstração; a) o nível conceitual ou nível de teoria; b) o nível processual ou nível de criatividade e performance; c) o nível de valores, inclusive valores estéticos e sociais; d) o nível do contexto” (1999, p. 55). As artes musicais africanas (e da diáspora africana) colocam sua ênfase em valores complexos e entrelaçados que prezam pela escuta, observação e participação sociais ativas, enquanto relação e experiência sociais, compartilhadas pela comunidade, sem linha divisória entre audiência e performance (DÖRING, 2018, p. 155, grifo nosso).

São citados pelas literaturas consultadas, em ordem cronológica de nascimento: Amadou Hampâté Bâ (1901-1991), mestre de tradição oral africana, escritor e etnólogo de Mali; Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019), etnomusicólogo e compositor de Gana; Meki Nzewi (1938), musicólogo da Nigéria; e Vitor Kofi Agawu, musicólogo e teórico da música de Gana. Reconheço a importância desses pensadores, o potente legado de reflexões que deixaram e a possível influência delas para este trabalho, talvez (pelas minhas leituras) de uma forma indireta. Por outro lado, quero esclarecer que não fiz leituras suficientes nesse campo a ponto de trazer, de forma mais profunda, o diálogo com os pensadores desta linha, ainda que o trabalho esteja em diálogo com a cultura afrodiaspórica. Esta investigação procurou olhar, sobretudo, para os/as personagens que constituem a cena do Tambor de Sopapo, a relação delas com o tambor, a relação entre elas e como se dá, nessas relações, os processos de transmissão de conhecimento.

No capítulo que segue, começo a análise dos dados coletados refletindo sobre o Sopapo e seus personagens, entrando em questões históricas do tambor, assim como em dados sociodemográficos das pessoas que estão na cena dele. Em seguida, no capítulo seis, “Aprender Sopapo” (p. 153), reflito sobre as experiências em que os

personagens da cena se apropriam de conhecimentos ligados ao tambor. No sétimo capítulo, “Ensinar Sopapo” (p. 186), analiso as experiências em que os/as respondentes transmitiram conhecimentos relacionados ao grande tambor. No oitavo capítulo, compilo diversas ações e projetos em que os/as respondentes revelaram ter participado ou promovido, recorte que chamei de “Ações e projetos” (p. 227).

Para finalizar a análise de dados, no nono capítulo deste trabalho, juntei outros diversos assuntos que apareceram nesta pesquisa, mostrando que, sob vários ângulos, o Sopapo representa “Mais do que um tambor” (p.259).

“Porque negro pra ser protagonista, olha, a gente apanha muito, véi. Negro pra ser protagonista da sua própria existência, [...] da sua história, da sua vivência, do seu olhar... bah, velho. É complicado. Nós temos que lutar, brigar, guerrear. Né? Vou te dizer uma coisa assim ó: chega, meu, chega, parou! É nosso, é nosso! Sopapo é negro, quer ir junto? Fazemos junto, mas não tenta tirar nosso protagonismo”

(Edu do Nascimento¹³¹)

¹³¹ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022, p. 51.

5 O TAMBOR DE SOPAPO E SEUS PERSONAGENS

Este capítulo está dividido em duas partes: a primeira fala sobre alguns personagens históricos da história do tambor e contextualiza historicamente o instrumento e seus personagens; a segunda trata de alguns aspectos sociodemográficos dos personagens da cena que contribuíram para esta investigação.

5.1 O TAMBOR DE SOPAPO E ALGUNS PERSONAGENS

É impossível falar de cultura popular sem reverenciar os mestres e mestras griôs. Por sua vez, é impossível falar do tambor Sopapo sem falar de Giba Giba. Gilberto Amaro do Nascimento (Figura 20) nasceu em seis de dezembro de 1936 e faleceu em três de fevereiro de 2014, aos 77 anos, e é, até hoje, um dos personagens mais relacionados à cena do Sopapo. Nasceu em Pelotas (RS) e viveu grande parte da vida em Porto Alegre (RS), chegando a ser declarado cidadão emérito da capital sul-rio-grandense. Ele foi presidente e fundador da primeira escola de samba de Porto Alegre (POA), a Praiana, que foi também a primeira escola da capital a usar Sopapo em sua bateria.

Figura 20 - Giba Giba



Fonte: *site* do Governo do Estado do Rio Grande do Sul¹³².
Crédito: Diego Coiro Tortorelli.

¹³² Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/musico-giba-giba-e-tema-de-documentario-da-serie-visceral-brasil>. Acesso em: 26 fev. 2023.

Para entender a importância de Giba Giba, é preciso entender - além da história do instrumento - a importância dos mestres e mestras griôs para a cultura negra, também ponto fundamental para entender este trabalho. Segundo Abib (2006, p. 87), o modelo de aprendizagem baseado na transmissão oral da memória coletiva de um grupo social é função exercida pelos mais velhos, estes responsáveis por disponibilizar saberes e tradições aos mais jovens. Em suas palavras, “através do reconhecimento sobre sua sabedoria e sua função social de guardiões das tradições, a comunidade atribui a eles o título de mestres” (ABIB, 2006, p. 87).

A palavra mestre tem, nesse contexto da cultura popular, uma conotação diferente de quando usada em outros contextos, como no acadêmico. Neste trabalho, portanto, as palavras “mestre” e “mestra” não foram usadas para denominar uma titulação acadêmica, mas sim para identificar quem são os verdadeiros/as detentores/as dos saberes tradicionais: “mestre é um sábio, curador, iniciador e dos ofícios artesanais” (PACHECO, 2006, p. 5).

Com significado semelhante, o termo griô, ou do francês, *griot*, é usado para definir “artesãos da oralidade” (ADÃO; SANTOS, 2019, p. 249), podendo definir “mediadores de contendas familiares, [...] músicos, tocadores de instrumentos, compositores, cantores [e] trovadores” (ibid.). Os/as griôs têm a “responsabilidade social de repassar conceitos primordiais de contos, história, música, poesias e valores de convivência” (ALTUNA apud ADÃO; SANTOS, 2019, p. 249). O termo griô pode denominar

um educador popular que aprende, ensina e se torna a memória viva da tradição oral. Ele é o sangue que circula os saberes e histórias, as lutas e glórias de seu povo dando vida à rede de transmissão oral de uma região e de um país (PACHECO, 2006, p. 5).

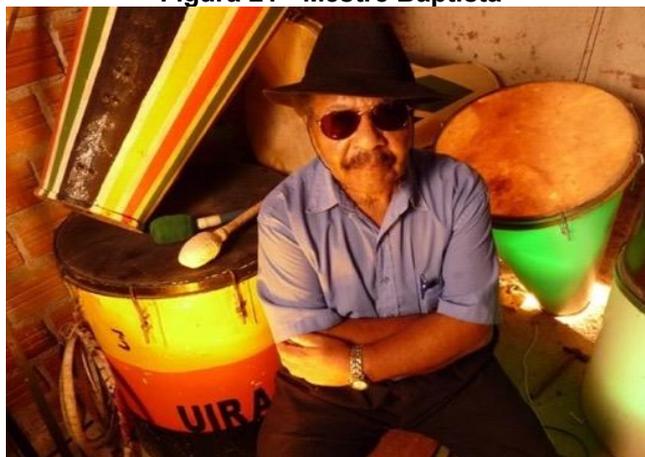
Para Valentim (2010, contracapa), “os mestres griôs carregam uma grande sabedoria transmitida oralmente dos rituais da vida social. São contadores de histórias, poetas populares, músicos, importantes agentes culturais”. Giba Giba foi um dos mais importantes mestres griô do Sopapo. Assim como ele, seu filho, Edu do Nascimento, faz parte ativamente da cena do Tambor de Sopapo. Edu fez parte do grupo *Serrote Preto*¹³³, tocando Sopapo durante oito anos, e trabalha com Sopapo

¹³³ Grupo *Serrote Preto* representa “um desdobramento e eco da proposta do CABOBU” (MAIA, 2008, p. 214), tendo como um dos seus principais objetivos a difusão do Sopapo. A banda nasce em 2000 e faz uma mistura de música afro, latino-americana e música popular brasileira (MPB). Disponível em: <http://bhaoba.blogspot.com/2010/07/10-anos-de-serrote-preto-videos-e.html>. Acesso em: 2 mar. 2023.

junto ao grupo Sopaparia¹³⁴, no Areal da Baronesa¹³⁵, e na banda Lugarejo (banda em homenagem a Giba Giba e suas canções). O também mestre grão Edu esteve à frente de diversas oficinas de Sopapo, assim como na coordenação de grupos de percussão, sempre ensinando a história e como tocar o instrumento. No *Quilombo de Sopapo*, por exemplo, ensinou percussão e Sopapo por 13 anos.

Outro mestre grão indispensável para a compreensão desta pesquisa é Mestre Baptista (Figura 21). Nascido no mesmo ano que Giba Giba, Neives Meireles Baptista (1936 - 2012) nasceu e viveu em Pelotas. Foi casado com Dona Maria Baptista e, além de motorista de ônibus, trabalhou como carnavalesco, mestre de bateria e construtor de instrumentos, principalmente instrumentos percussivos, como surdos para escolas de samba.

Figura 21 - Mestre Baptista



Fonte: *Site Ventre Livre*¹³⁶.
Crédito: Leandro Anton.

Mestre Baptista, um dos mais importantes luthiers do instrumento, junto de seu filho, José Batista, foram responsáveis pela (re)invenção do modelo de construção atual de Sopapo. Nascido em Pelotas, José Batista se define como:

¹³⁴ A Sopaparia é um “projeto de percussão voltado à divulgação do grande tambor afrogaúcho”. Disponível em: <https://www.instagram.com/sopaparia/>. Acesso em: 27 fev. 2023. Tendo apenas Sopapos e vozes, é formado por Edu do Nascimento, Paulo Romeu, Márcio Prestes, Nego Dener, Vado, dentre outros integrantes.

¹³⁵ O Areal da Baronesa é um “Projeto Cultural da comunidade do Quilombo Areal da Baronesa, que ensina a cultura do samba, da música e da dança para crianças e jovens”. Disponível em: <https://www.instagram.com/arealbaronesa/>. Outra página oficial do projeto disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009603591770>. Acesso em: 26 fev. 2023. Nesse contexto, segundo Edu do Nascimento em entrevista à esta pesquisa, tocam Vladimir, Beto e Jefe.

¹³⁶ Disponível em: <https://pontodeculturaesaudeventrelivre.wordpress.com/2020/09/01/mestre-baptista/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

escritor, arranjador de desenhos percussivos e baterias de escola de samba, mestre de bateria, fundador da *Bateria Show Uirapuru*¹³⁷ de Pelotas, percussionista, instrutor de bandas escolares, cantor, compositor, violonista e palestrante sobre cultura negra atrelada ao instrumento Sopapo (BATISTA, 2021, durante o *podcast Tambor de Sopapo*¹³⁸).

Mestre Zé escreveu o primeiro livro dedicado integralmente ao Sopapo, *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade*¹³⁹ (BATISTA, 2021). Ele participa, frequentemente, como convidado a falar do Sopapo e seu método de construção do tambor, assim como dá oficinas sobre como construí-lo. Um dado importante, e pouco comentado na literatura, é que Mestre Zé foi projetista de Sopapo durante o Projeto CABOBU.

O projeto CABOBU foi um evento que ocorreu em Pelotas em duas edições e envolveu uma série de palestras e shows. Foi promovida a construção de 40 tambores Sopapo, seguido da distribuição destes em praça pública a diversos percussionistas, grupos e ONGs para a replicação do conhecimento. O projeto contou com a realização de uma coreografia e a oficina de confecção do tambor em 1999 (esta última, ministrada por Mestre Baptista) e o Projeto CABOBU nos anos de 2000 e 2001. Talvez, por conta disso, haja uma contradição na literatura em relação às datas das primeiras edições do evento.

Maia, em 2008, escreveu na introdução de sua tese: “o Projeto CABOBU, idealizado pelo músico pelotense Giba-Giba e realizado em Pelotas nos anos de 2000 e 2001 (MAIA, 2008, p. 14). Já Serraria, em 2012, escreveu que o Cabobu teve duas edições nos anos de 2000 (SERRARIA, 2013, n.p.). Em 2020, durante a *Live Papo de Sopapo 14 - entrevista com Edu Nascimento*, logo no início, aos 8 segundos de transmissão, aparece o escrito: “Projeto CABOBU/1999/2000”¹⁴⁰. A reportagem no *site* da UFPel¹⁴¹, de seis de abril de 2023, diz “o Festival Cabobu foi idealizado nos

¹³⁷ Bateria criada em 2001, sob a regência de José Batista, que guarda a história da família Baptista. Página da Bateria Show Uirapuru disponível em: <https://www.facebook.com/bateriashowuirapuru/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

¹³⁸ José Batista durante o *Podcast Tambor de Sopapo*, com, de junho de 2021, pelo canal do *Spotify Rádio UFRJ – Música e Diversidade*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7AuSToNt3lNggUpZ8CXzNu?si=77ab58ccf3044171>. Acesso em: 5 mar. 2023.

¹³⁹ Páginas oficiais do livro disponíveis em: <https://www.instagram.com/osopapocontemporaneo/> e <https://www.facebook.com/osopapocontemporaneo>. Acesso em: 26 fev. 2023.

¹⁴⁰ Trecho exato disponível em: <https://youtu.be/GyBBQ8Tk8m8?t=8>. Acesso em: 7 abr. 2023.

¹⁴¹ Disponível em: <https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2023/04/06/festival-cabobu-seleciona-voluntarios-para-atuacao-no-evento/>. Acesso em: 7 abr. 2023.

anos 90 por Giba Giba, músico, pesquisador e ativista cultural, que realizou duas edições, em 1999 e 2000”, mesma informação que consta no *site* da terceira edição do festival¹⁴².

Para o evento, Giba Giba convidou o luthier Mestre Baptista, que, devido ao evento, se tornou uma das mais importantes referências na construção de Sopapos (MAIA, 2008; SERRARIA, 2017a). Mestre Baptista, por sua vez, convidou seu filho, José Batista, para ser o projetista de Sopapo durante a construção dos tambores. O nome CABOBU vem de uma homenagem aos sopapeiros (tocadores de Sopapo), tomando de empréstimo a primeira sílaba de Cacaio (ensaiador da Escola de Samba General Teles), de Boto (João Carlos Farias, da Academia de Samba) e de Bucha (Rui, também da Teles), grandes referências e influências para Giba (GIBA GIBA, 1996, p. 57). O ritmo cabobu é um resgate do sotaque do samba de Rio Grande e Pelotas, dolente e cadenciado (MAIA, 2008).

5.1.1 *Contextualização histórica do Sopapo*

Para contextualizar o Sopapo, dedico-me brevemente à sua história. Ao que tudo indica, o Sopapo nasceu, surgiu, foi inventado ou reinventado na região sul do estado do Rio Grande do Sul. Os registros, ao menos, indicam ocorrências do tambor principalmente na cidade de Pelotas e Rio Grande, e, posteriormente, na capital. O importante porto rio-grandino ancorou navios com grandes quantidades de negros escravizados trazidos da África (TORRES, 2008), o que pode explicar a passagem ou chegada do diaspórico Sopapo por lá e pela região.

A maior laguna da América do Sul, a Lagoa dos Patos, costeia - dentre outras cidades - Rio Grande e Pelotas, permitindo a locomoção até a capital, e, portanto, servindo como porta de saída e entrada para o Oceano Atlântico (MAIA, 2008, p. 61). Com localização estratégica, durante o século XIX, as atividades agropastoris em Pelotas e suas charqueadas eram a base do desenvolvimento econômico e o trabalho escravo a sua fonte de mão de obra.

A cidade prosperou devido às charqueadas e aos curtumes, transformando-se, nas primeiras décadas do século XIX, de incipiente povoação que era ao final do século XVIII em verdadeira capital

¹⁴² Disponível em: <http://cabobu.com/natura-musical-apresenta-a-terceira-edicao-do-festival-cabobu-a-festa-dos-tambores-em-pelotas/>. Acesso em: 8 abr. 2023.

econômica da região, mantendo-se durante todo aquele século como uma das mais ricas e adiantadas cidades da Província do Rio Grande do Sul (IPHAN, 2014¹⁴³, n.p.).

Como autorização para matar qualquer animal, a exemplo do gado para a produção da carne de charque, as crenças africanas tinham como tradição pedir permissão aos seus Orixás (deuses cultuados pelas diversas crenças africanas). Para tanto, era necessário fazer um ritual. Para fazer o ritual, era necessário música e, para fazer música, o tambor. A própria Lei Municipal de Pelotas nº 6.915/21¹⁴⁴ cita o “Grande Tambor das Charqueadas, usados nos rituais de matança”¹⁴⁵.

Uma das possibilidades é que, provavelmente aí, o Sopapo deve ter sido (re)inventado como uma reprodução de algum tambor que existia nas mais diversas culturas que aqui forçosamente habitaram (MAIA, 2008). De 1827 data o que talvez seja o primeiro registro escrito do instrumento, quando Seidler ao passar por Pelotas:

assistiu a uma ruidosa festa de casamento de negros, em 1827, animada por diversos instrumentos de percussão e, entre eles o Sopapo. A narrativa de Seidler sobre a festa é, provavelmente, uma das primeiras referências a uma expressão da cultura musical local (LONER et al., 2017, p. 199).

Em meados do século XIX, pode-se confirmar a existência do que se acredita ser o antigo Tambor de Sopapo, antes feito com troncos de árvores, a partir da aquarela de Herman Rudolf Wendroth (Figura 22), datada de 1857, de nome *Nigertanze* (Dança dos Negros). Este, talvez, seja um dos primeiros registros gráficos do Sopapo:

¹⁴³ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1765/>. Acesso em: 28 fev. 2023.

¹⁴⁴ Projeto de Lei disponível em: https://sapl.pelotas.rs.leg.br/media/sapl/public/materialegislativa/2021/41754/pl_2822_21.pdf. Acesso em: 25 mar. 2023.

¹⁴⁵ Maia (2008, p. 258) diz: “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”.

Figura 22 - Aquarela de Herman Rudolf Wendroth (1857)



Fonte: Maia (2008, p. 64).

Para dar uma dimensão do que foi as charqueadas em Pelotas, a professora de arquitetura da UFPel, Ester Gutierrez (O GRANDE, 2010) relata que este foi o maior complexo charqueador entre o Uruguai e o Rio Grande do Sul, e que se matava, em média, de 300 a 600 bois por dia em cada uma das charqueadas. Tal feito trouxe a riqueza e a cultura da cidade de Pelotas, enquanto explorava, durante o verão, dois mil trabalhadores escravizados. Ela lembra que Dreys escreveu, em 1839, que as charqueadas funcionavam como um presídio¹⁴⁶.

Maia (2008, p. 212) sugere três grandes momentos históricos do Sopapo: a primeira fase ligada à religião, a segunda ligada ao carnaval e a terceira ligada à música popular e dança afro. No primeiro momento, o Sopapo era tocado nos cultos afro-religiosos pelos negros escravizados que trabalhavam nas charqueadas. Desde então, o Sopapo percorreu caminhos incertos, contudo, sabe-se que com o surgimento dos sindicatos, clubes abolicionistas, associações beneficentes e associações carnavalescas, na década de 1940, e consequente criação dos primeiros blocos de carnaval e, posteriormente, as primeiras escolas de samba do Rio Grande do Sul, o Sopapo tomou as ruas e começou a fazer parte do carnaval, principalmente na região de Pelotas e Rio Grande (MAIA, 2008). Logo, ele é considerado profano e saiu do contexto religioso ao qual pertencia, como afirmou José Batista, “quando foi pros carnavais, ele [o Sopapo] se profanou, aí já não era mais tocado nas terreiras

¹⁴⁶ Trecho adaptado da fala de Ester Gutierrez para o documentário O Grande Tambor (2010), aos 58 minutos e 8 segundos. Trecho aproximado disponível em: <https://youtu.be/xIL6Hfq4ZTw?t=3488>. Acesso em: 30 mar. 2023.

(BATISTA, 2022, p. 33¹⁴⁷). Segundo Simas (2023¹⁴⁸), para as culturas africanas, a dicotomia entre o sagrado e o profano não faz sentido. Serraria, quando se refere à pesquisa para o documentário *O Grande Tambor* (2010), em 2009, registrou que, “em Pelotas tampouco em Rio Grande se encontrou menção à presença do tambor sopapo em qualquer ritual de religião de matriz africana” (SERRARIA, 2017, p. 67).

Em Porto Alegre, trazido por Giba Giba e Mestre Caloca, o Sopapo foi usado a partir da fundação da Academia de Samba Praiana, em 1960. Já na década de 1970, com o advento da televisão e das transmissões ao vivo do carnaval do Rio de Janeiro, aconteceu o chamado processo de “carioquização” do samba. O carnaval do Rio Grande do Sul passou, portanto, a querer copiar o carnaval do Rio de Janeiro, que, dentre muitas diferenças, não continha Sopapo. O grande tambor passou, portanto, a ser substituído pelos surdos de terceira. Em acréscimo, Mestre Edu destacou em entrevista:

então, quando tu tira essa tua identidade [...] e vai copiar uma outra identidade, tu perde culturalmente duas vezes. A primeira, que se tu formar uma cópia, tu nunca vai ser a primeira. E já que tu fez uma cópia, tu nunca vai ser a segunda. [...]. Daí tu perde duas vezes. Isso é uma coisa que eu aprendi com o pai (NASCIMENTO, 2022, p. 31¹⁴⁹).

Dentre os vários motivos que fizeram o Sopapo não figurar mais nas baterias das escolas de samba, são citados o seu tamanho e seu peso, por ser difícil de carregar; a altura de seus/suas tocadores/as, já que o Sopapo, por ser grande, exige pessoas altas para tocá-lo; a quantidade de instrumentos nas escolas de samba contemporâneas, muito maiores do que antes, o que faz com que o Sopapo tenha dificuldade de soar, já que é tocado apenas com as mãos enquanto outros instrumentos são tocados com baqueta; o fato de ser um instrumento com pele de couro, sendo que os outros instrumentos de pele de nylon adquirem mais volume, além de não sofrerem tanto prejuízo em sua sonoridade em dias de chuva; a aceleração do samba, fazendo com o que o Sopapo, um instrumento de notas longas, não cumpra a sua função tão bem quanto em sambas mais “dolentes”; e o já citado processo de “carioquização” do samba (talvez, fonte de muitos dos fatores citados anteriormente).

¹⁴⁷ José Batista em entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

¹⁴⁸ Fala de Luiz Antonio Simas durante a palestra *Raízes Africanas da MPB*. Disponível em <https://youtu.be/l-kVSp8VBAo>. Acesso em: 20 mar. 2023.

¹⁴⁹ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022.

O tambor, por emitir notas longas, tem sua execução associada a ritmos lentos. Então, outra transformação do samba é o aumento da velocidade com que ele é tocado: “[...] o samba daqui tinha andamento mais ‘dolente’, um andamento mais lento que o carioca, considerado mais suingado” (MAIA, 2008, p. 74). Segundo o mestre de bateria Heleno, entrevistado por Maia (2008, p. 46) em seu trabalho, diz que “o Sopapo não está mais presente nas baterias por causa do preço. É o instrumento mais caro”, apontando uma questão econômica que pode ter influenciado a saída do instrumento das escolas de Samba. Dessa forma, o Sopapo sai, mais uma vez, de seu contexto, agora o do carnaval.

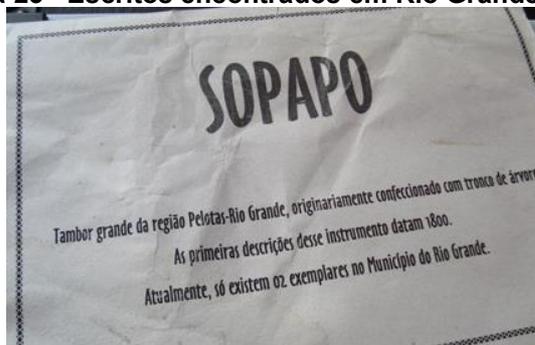
Segundo Serraria (2017, p. 67), foi “mencionado por Coruja Pereira em *Antigualhas*, edição de 1983, referindo-se ao século XIX e as reminiscências de Porto Alegre no período”, a presença do Sopapo em Porto Alegre através do Candombe da Mãe Rita:

O Candombe da Mãe Rita atestando a presença do sopapo em convivência fraterna num ambiente litúrgico com guizos, massacaias (presentes nas congadas do litoral norte gaúcho), urucungos (berimbaus) e marimbas (SERRARIA, 2017, p. 67).

De acordo com Maia (2008), o Sopapo passou por um processo de quase extinção na década de 1990, devido à sua pouca utilização. Como exemplo, a cidade de Rio Grande, em 2009, portava uma folha (Figura 23) com os dizeres:

Sopapo. Tambor grande da região de Pelotas-Rio Grande, originalmente confeccionado com tronco de árvore. As primeiras descrições desse instrumento datam de 1800. Atualmente, só existem 02 exemplares no Município do Rio Grande (*Projeto Tambor de Sopapo*).

Figura 23 - Escritos encontrados em Rio Grande (2009)



Crédito: Foto de Sérgio Valentim, em 2009, durante a pesquisa para o *Projeto Tambor de Sopapo*.

Durante a coleta de dados de questionário desta investigação, constatei que, dentre os/as 112 respondentes, 54,5% não têm Sopapo, ou seja, 61 pessoas, e que

51 pessoas têm sopapo, ou seja, 45,5%. Destes, dez são Sopapos construídos durante o CABOBU em 1999/2000, sendo que “no ano de 1999 havia apenas 3 tambores de sopapo identificados no estado do Rio Grande do Sul”¹⁵⁰.

Talvez, o instrumento só não tenha sido declarado extinto, pois sobreviveu nas mãos de poucos instrumentistas, como, principalmente, o icônico mestre Giba Giba, que o usava para acompanhar artistas enquanto percussionista e em sua carreira solo, como compositor e intérprete. Ele inaugura o que Maia (2008) chamou de terceiro momento do Sopapo, quando ele sai do carnaval e vai para a música popular e dança afro. Segundo Loner et al. (2017, p. 199), Giba Giba foi responsável pela “migração de Sopapo do universo do Carnaval para a música popular”.

A partir do CABOBU, diversos grupos e artistas da música popular começaram a usar o tambor, como é o caso do *Grupo Odara*, em Pelotas, e da *Bataclã FC*, do *Serrote Preto* e da *Tribuwudu*¹⁵¹, em Porto Alegre. Recentemente, a banda *Chama Violeta*¹⁵² também fez uso do instrumento.

5.1.2 As diferentes visões sobre a origem do Sopapo

Em seu trabalho, Maia (2008) distingue três versões para o que ele chama de “A diáspora - as viagens dos tambores” (ibid., p. 55). “Na versão historiográfica” (ibid.), o autor utiliza o conceito do Atlântico Negro e suas rotas escravagistas para entender que o Sopapo é uma consequência da diáspora, assim como pode-se considerar semelhanças em tambores de Montevideu (Uruguai) e de Buenos Aires (Argentina), provavelmente frutos do mesmo movimento diaspórico. Maia conta que, em 1827, o alemão e mercenário Carl Seidler, a serviço de D. Pedro I, fez uma descrição ao passar pelo local denominado Passo dos Negros, na qual ele revela:

¹⁵⁰ Fonte disponível em: <http://tambordesopapo.blogspot.com/p/o-projeto.html>. Acesso em: 10 abr. 2023.

¹⁵¹ A banda *Tribuwudu* é citada no trabalho de Maia (2008, p. 34) e associada ao percussionista Jéferson Martins.

¹⁵² O grupo Chama Violeta surgiu em Porto Alegre entre 2010 e 2011, e lançou seu primeiro álbum, *Ilha*, em 2016. O álbum que conta com a participação de Edu do Nascimento tocando Sopapo. “O grupo apresenta uma levada genuinamente brasileira, com influências do samba, do maracatu, e também do soul e de ritmos africanos, buscando uma sonoridade sofisticadamente percussiva”. Fonte disponível em: <http://culturissima.com.br/musica/banda-chama-violeta-faz-show-de-lancamento-do-primeiro-disco/>. Página de Facebook do grupo: https://www.facebook.com/ChamaVioletaGrupo/?locale=pt_BR. Acesso em: 25 mar. 2023.

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 (SEIDLER apud MAIA, 2008, p. 63).

A descrição de Seidler datada de 1827, junto da aquarela de Wendroth, de 1887, provavelmente são os primeiros registros do que hoje vem a se chamar Sopapo. A criação, em 1946, do que se acredita ser a primeira escola de "samba do estado, a General Vitorino, também “estabelece um marco temporal nesta linha de tempo sugerida para o percurso do Sopapo” (MAIA, 2008, p. 39 e 68).

“Na versão etnográfica” (MAIA, 2008, p. 68), o autor descreve as diferentes narrativas dos colaboradores de sua pesquisa para explicar a chegada do atabaque rei no carnaval e até mesmo no país. João Jorge Quadros, conhecido como Sardinha, fundador da escola General Vitorino, conta para Maia (ibid.) que esteve a trabalho na casa de um estrangeiro, o qual não sabe precisar a origem, e que pegou para desfilar no carnaval um tambor de um metro de altura, vindo de Cuba e feito por um tanoeiro (quem faz barril). Esse seria o primeiro Sopapo. Essa versão aproxima o Sopapo dos tambores de candombe¹⁵³ de Montevideú, também feitos de barril.

Giba Giba ofereceu uma versão a Maia (2008), na qual afirma, assim como no documentário *O Grande Tambor* (2010), que “da África não veio nada!” (NASCIMENTO apud MAIA, 2008, p. 70), que tudo veio na memória e que aqui se “reproduziu a África fora da África” (ibid.). Maia (2008, p. 72) conclui ao afirmar que o Sopapo pode ser considerado “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”.

Já no subcapítulo “Na interpretação do pesquisar” (MAIA, 2008, p. 72), o autor relata que não encontrou sequer fotos em que o instrumento aparece referente à primeira metade do século XX, fato curioso tanto quanto misterioso. Sardinha relata que, provavelmente, no início da década de 1950, encontrou-se com Pássaro Azul

¹⁵³ Em sua tese de doutorado, segundo Lisandro Moura (2021, p. 64), “definir o candombe nos parece sempre uma tarefa bastante difícil, pois toda a tentativa esbarra num campo de tensões permanentes e de narrativas dissonantes, fruto da multiplicidade de sentidos em jogo e das transformações que a prática sofreu em sua longa história”. Contudo, para ser breve, o candombe faz parte de uma vasta cultura afro-uruguaia e esse nome é usado também para definir um ritmo complexo, cheio de síncopes, tocado em três tambores com formato de barril, feitos de madeira e pele animal, sempre com uma mão com baqueta e a outra sem baqueta. São eles: o tambor mais agudo, chamado *chico*, *repique*, de timbre mais grave que o *chico* e mais agudo que o *piano*, o mais grave dos três.

(Figura 24) e Boto, sugerindo que o Sopapo foi do carnaval de Rio Grande para Pelotas:

tinha um que era o cobra mesmo, ele chamava-se Adão. O apelido dele era 'Pássaro Azul' [...] Eu fui com ele, nós pegamos a Vitorino e fomos a Pelotas. Naquele tempo era de trem [...]. 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 saia 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 apud MAIA, 2008, p. 73)¹⁵⁴.

Figura 24 - Pássaro Azul



Fonte: Blog do *Coletivo Catarse*.¹⁵⁵
Crédito: Recorte da captura da foto por Leandro Anton.

Nesse mesmo trecho, Maia (2008, p. 74) sugere que há a possibilidade de se pensar que, a partir desse encontro do surdão pelotense com boca larga de Boto e do tambor “cubano rio-grandino”, de um metro de comprimento de Sardinha, possa ter surgido o Sopapo, um novo tambor com características comuns aos dois tambores.

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 intercidades: de Rio Grande, com o Pássaro Azul,

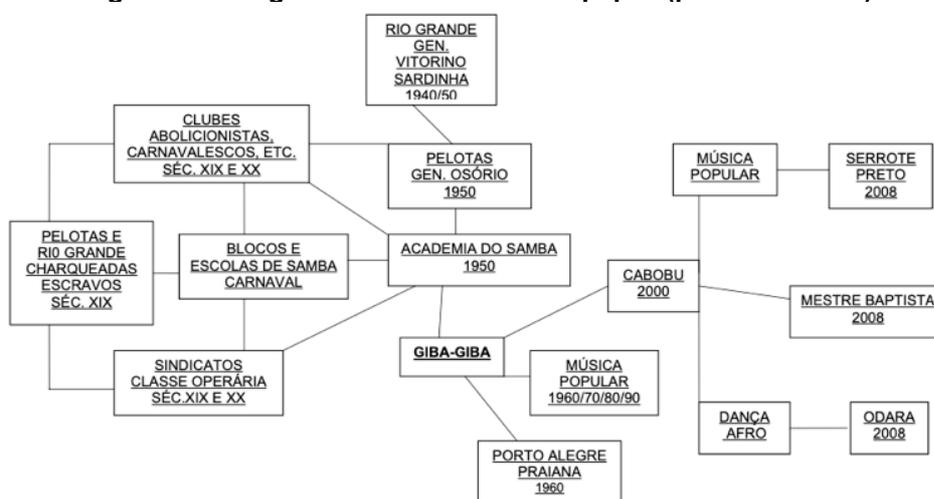
¹⁵⁴ João Jorge Quadros, o Sardinha, em entrevista a Mario Maia (2008, p. 73), no ano de 2005.

¹⁵⁵ “Fotografia de Pássaro Azul (alto à direita) com a família”, acessada pelo *Coletivo Catarse*, durante entrevista com Poróca, filha do Pássaro Azul, e o primo dele, tio Valter, durante a gravação do documentário *O Grande Tambor* (2010) em Rio Grande, no ano de 2010. Disponível em: <http://coletivocatarse.blogspot.com/2010/05/passaro-azul-o-maior-tocador-de-sopapo.html>. Acesso em: 1 mar. 2023.

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 uma mistura do 'surdão' com o tambor trazido por Sardinha. O tambor 'cubano-riograndino' (MAIA, 2008, p. 73).

Depois desse fato, o Sopapo passou a ser usado em todas escolas e blocos carnavalescos de Pelotas até 1970, quando passou a seguir o modelo de carnaval carioca (MAIA, 2008, p. 74). Após essas três distintas e complementares visões, Maia apresenta um diagrama (Figura 25) que chamou de "Percurso do Sopapo", uma forma de enxergar o que foi refletido em uma visão macro, ao mesmo tempo que resumo o que foi dito anteriormente pelo autor.

Figura 25 - Diagrama "Percurso do Sopapo" (por Mario Maia)



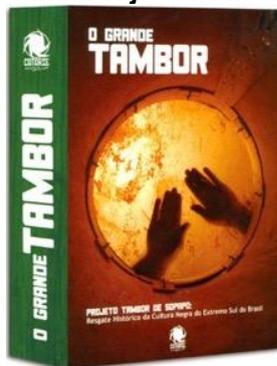
Fonte: Maia (2008, p. 76).

Dois anos depois do trabalho de Maia (2008) ser concluído, em 2010, foi lançado pelo *Coletivo Catarse* o *box*, espécie de caixa com materiais diversos, do *Projeto Tambor de Sopapo*. O *box* (Figura 26) incluía o documentário de duas horas de duração chamado *O Grande Tambor* (2010); uma cartilha (CATARSE, 2010a) com a linha do tempo e dicas que ensinam a construir o Sopapo com o método do Mestre Baptista; um livro (TÜRK; VALENTIM, 2010) com entrevistas de mestres griôs, mestras griôs e luthiers do instrumento; e um CD (CATARSE, 2010b) com a trilha sonora na íntegra. O projeto foi patrocinado pelo IPHAN¹⁵⁶ que, a partir de então,

¹⁵⁶ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional patrocinou o *Projeto Tambor de Sopapo*. Saiba mais sobre o projeto na página do próprio IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/995/>. Acesso em: 21 nov. 2021.

tombou o Sopapo como patrimônio histórico imaterial. Foram realizadas e distribuídas quinhentas cópias físicas.

Figura 26 - Box Projeto Tambor de Sopapo



Fonte: Blog do *Coletivo Catarse*¹⁵⁷.

Nesse *box*, o *Coletivo Catarse* propôs uma linha do tempo (Figura 27) para resumir a história do Sopapo com os acontecimentos e personagens mais marcantes do ano de 1864 até 2010, a qual reproduzo a seguir:

Figura 27 - Linha do tempo (por *Coletivo Catarse*)



Fonte: Catarse (2010a, p.2-3).

Para dialogar com os escritos de Maia (2008), adianto aqui alguns dados coletados durante a pesquisa, a fim de trazer relatos relacionados às distintas versões

¹⁵⁷ Disponível em: <http://tambordesopapo.blogspot.com/2011/11/ano-afrodescendente-acampamento-na-21.html>. Acesso em: 1 mar. 2023.

sobre o percurso do instrumento. Trago as versões dos/das colaboradores/as desta investigação, com a mesma ressalva de Maia (2008, p. 68), de que suas narrativas não invalidam umas às outras, tampouco contradizem-se entre si ou com as descritas por Maia e seus/suas colaboradores/as. Sublinho que este trabalho não se trata de uma etnografia, nem um estudo histórico, e que as declarações a seguir não são o foco da pesquisa. Estas surgiram a partir de conversas com os/as participantes, muitas vezes sem ao menos eu ter introduzido o assunto. Deixo os relatos como forma de ilustrar essas visões em relação às perguntas: de onde vem o Sopapo, qual sua origem e como ele chegou aqui.

O colaborador Gilberto Oliveira, quando fala do Sopapo, escreveu, ao responder ao questionário (uma das ferramentas que usei na pesquisa), que “sua história não é bem contada, sim bem explorada”, o que reforça essas diferentes visões em torno do instrumento. Durante a pesquisa, notei uma divergência nas crenças sobre de onde veio o Sopapo, como ele chegou aqui, como foi de uma cidade para outra, se foi inventado aqui ou ainda recriado aqui. Por exemplo, o respondente Miguel Isoldi conta que o Sopapo chegou em Rio Grande, segundo relatos que ouvir, dessa forma:

um empregado de uma extinta fábrica de Rio Grande, na década de 40/50, não tenho precisão, ao fazer um biscate na casa de um engenheiro inglês da fábrica, viu um grande tambor, feito de tiras de madeira, semelhante à uma conga, mas, com a boca estreita e corpo longo! Retirando medidas produziu o mesmo! (Miguel Isoldi).

Esse relato parece se assemelhar à história que conta Sardinha, descrita por Maia (2008). Tal relato me leva a pensar que poderia ser algo parecido com os tambores de candombe, visto a descrição, em formato de barril, o mesmo que transportava diversos itens através dos portos. Já o mestre griô Paraquedas, em conversa por telefone¹⁵⁸, disse que o “princípio do Sopapo é a Angola, em banto, *Yakupapa*”, semelhante à referência de Lopes (2003, p. 205), e que o primeiro Sopapo atracou no Porto de Rio Grande com Pássaro Azul. Disse o mestre que, por volta de 1946/1947, já se usava Sopapo no carnaval de Porto Alegre, e quem trouxe o instrumento para o carnaval foi a Escola de Samba Praiana, na década de 60, na figura de Zé Grande (o mais velho), Sonho, Caloca e Giba Giba.

¹⁵⁸ Relato de Mestre Paraquedas via ligação telefônica no dia 26 de julho de 2022.

Em conversa por telefone com Gilberto Oliveira¹⁵⁹, ouvi a versão de que o Sopapo “nasceu em Rio Grande, e não em Pelotas”. Já Rogério Gutierrez, por telefone¹⁶⁰, afirmou que o tambor não é de nenhuma das duas cidades: “aonde tu for e tiver negros, vai ter um tambor grande. É meio falso dizer que ele é um tambor daqui”, afirmação que parece concatenar com a hipótese histórica de Maia (2008) em relação às viagens diaspóricas do tambor pelo Atlântico Negro.

Em um segundo momento, conversando com Gilberto Oliveira¹⁶¹ por mensagem de texto, ele fez uma descrição de Pássaro Azul:

observação: Pássaro Azul (Adão) trabalhava como carregador de uma loja de móveis, também foi goleiro do Sport Club Rio Grande. Iniciado no batuque, ficou conhecido por ser fundador e mestre de uma das mais espetaculares baterias que se tem notícia - a Bateria da Escola de Samba Mariquitas. Com quase dois metros de altura construía e executava o Sopapo (grande tambor) com grande excelência. Ao contrário do que cita [uma] reportagem seu tio, e o que não descarto no começo das atividades da escola, as Mariquitas na minha época se apresentava com uma ala de sopapos comandada pelo Pássaro Azul. Como os ritmistas não tinham sua altura, e não cortassem o peito do pé com os tambores, usavam chinelos com ataduras envolvendo os pés. [reportagem de] (Marco Araújo) e contribuição de Gi (Relato de Gilberto Oliveira por mensagem de texto em conversa de *WhatsApp* no dia 18 de fevereiro de 2023).

Edu do Nascimento, em entrevista a José Batista em uma *live* de *YouTube* durante a pandemia, disse: “não dá pra dizer, sei lá, foi neste localzinho que surgiu o Sopapo ou neste [outro] localzinho” (NASCIMENTO, 2020¹⁶²).

Alguns pensadores, como Maia (2008), Raymundo (2015) e Serraria (2017) acreditam que o Sopapo tenha alguma ligação com os tambores de candombe do Uruguai. Maia (2008, p. 25) fala da intersecção, inclusive, com o candombe argentino:

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 semelhanças.

¹⁵⁹ Relato de Gilberto Oliveira via ligação telefônica no dia 26 de julho de 2022.

¹⁶⁰ Relato de Rogério Gutierrez via ligação telefônica no dia 26 de julho de 2022.

¹⁶¹ Relato de Gilberto Oliveira por mensagem de texto em conversa de *WhatsApp* no dia 18 de fevereiro de 2023.

¹⁶² Trecho da fala de Edu do Nascimento para a *live* *Papo de Sopapo 14 – Entrevista com Edu do Nascimento*, aos 18 minutos e 33 segundos. Trecho exato disponível em: <https://youtu.be/GyBBQ8Tk8m8?t=1115>. Acesso em: 1 abr. 2023.

Raymundo (2015, p. 78) escreveu que o Sopapo “Tem a sua origem nas charqueadas do interior gaúcho e uma confluência com musicalidade dos negros uruguaios”. Richard (2017, p. 68) registrou em seu trabalho a existência de um tambor que, segundo ele é próximo ao Sopapo, o Sopipa, que tem origem no candombe¹⁶³:

Glosario de Afro Negrismos Uruguayos a presença do SOPIPA, um quarto tambor na cuerda de candombe, que modernamente reduz-se a 3 tambores: chico, piano e repique. *La Música en el Uruguay* [AYESTARÁN, 1953] confirmava a presença provável do quarto tambor chamando-o também de “Macú” e destacava sobretudo a condição litúrgica da expressão cultural dos negros escravizados no Uruguai. O texto mencionava ainda o contrabando de negros chegados às costas do Rio da Prata de proveniência do Brasil e ainda pelo norte do Uruguai, ou seja, através do Rio Grande do Sul. Assim o sopapo estaria em diálogo com o candombe, assim como tal tambor estaria em provável condição ritualística nas charqueadas pelotenses ao longo do final do século XVIII e início do XIX (grifo do autor).

5.2 OS PERSONAGENS DA CENA DO TAMBOR DE SOPAPO

A partir de uma análise qualitativa, o presente subcapítulo versa sobre as possíveis características sociodemográficas do universo pesquisado, assim como lança reflexões sobre tal representatividade numérica. Aqui, traço um perfil sociodemográfico das 112 pessoas que responderam ao questionário desta pesquisa. Neste capítulo, exploro a primeira seção do questionário, a saber, a seção "I - Dados sobre você" (ver Apêndice 4), que engloba as perguntas de um a quinze.

Importante ressaltar que os/as participantes foram selecionados/as de maneira não aleatória, através de três formas: por indicações de pessoas próximas a mim e ao meio; através dos nomes que pude colher durante a revisão de literatura; e através do método bola de neve, pelo qual, na seção três do questionário, foram incluídas duas perguntas, uma relacionada às indicações de pessoas para participação da pesquisa e outra indicando contatos dessa pessoa, como melhor explicitado no capítulo "Metodologia" (p. 70). Cabe ainda lembrar que a coletada de dados não tem caráter probabilístico, tampouco representativo (como nos casos de pesquisas quantitativas), visto o universo em constante transformação, como é o universo das culturas

¹⁶³ Para saber mais sobre a possível ligação de Sopapo e Candombe, ver o episódio Sopapo e Candombe: RS, Uruguai e Argentina. Negritude na bacia do Prata de Richard Serraria OFICIAL (Trajetória SERRARIA Sopapoeta), no Spotify. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/7JcB24zekekCiOGwbZRqn8?si=MB5_pFroTy2f6v8vonODYw. Acesso em: 2 abr. 2023.

populares: irregulares, heterogêneas, diversificadas e - pelo menos para mim - desconhecida ou ainda não revelada.

Não é o intuito desta análise trazer generalizações a partir dos dados, principalmente por se tratar de uma coleta aleatória e que não representa o todo do universo em questão.

5.2.1 Identificação

Como referido nos capítulos anteriores, os/as colaboradores/as tiveram a oportunidade de escolher entre três opções para sua identificação: ser identificado pelo nome ou nome artístico, ser identificado por um codinome de escolha livre - uma espécie de anonimato - ou ainda não ser identificado, o que configuraria um anonimato total. A grande maioria optou por ser identificado, um total de 108 respondentes, configurando 96,7% do total. Quatro pessoas, ou seja, 3,6% do total, optaram por usar um codinome. Nenhuma pessoa optou pelo anonimato total, como pode-se conferir no gráfico representado pela Figura 28¹⁶⁴:



Fonte: elaborado pelo autor.

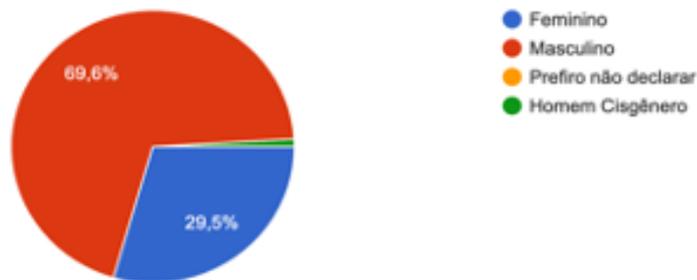
Os dados mencionados mostram que os/as personagens da cena do Tambor de Sopapo fazem questão de serem vistos, revelados, conhecidos e nomeados, o que corrobora a justificativa deste trabalho, a qual retomo para sublinhar a importância de deixar claro quem conhece, mantém e transmite essa cultura: desvendar quem são os/as personagens dessa cena e quem são os/as contadores/as dessas histórias, pois a cultura popular não é uma entidade anônima.

¹⁶⁴ Nota: divisão por porcentagem. Porcentagem relativa ao total de respondentes: 112.

5.2.2 Gênero

Quando perguntados/as sobre o gênero pelo qual se identifica, cabe ressaltar que o público participante é majoritariamente masculino, a saber 69,6%, o que representa 78 pessoas das 112 respostas. Já o público feminino é representado por 29,5%, o que totaliza 32 pessoas. Uma pessoa preferiu não se identificar e outra se autodeclarou na opção "outro" como "Homem Cisgênero", conforme pode-se verificar no gráfico da Figura 29¹⁶⁵ a seguir:

Figura 29 - Distribuição em relação ao gênero



Fonte: elaborado pelo autor.

O desequilíbrio de gênero fica ainda mais nítido quando se compara, pelo menos do ponto de vista quantitativo, o número de homens e mulheres¹⁶⁶ que declarou tocar e construir Sopapo. O total de pessoas que declarou tocar Sopapo foi de 72, ou seja, 64,2% do total. Declararam construir Sopapo 10 pessoas, ou seja, 8,9% dos participantes, como mencionado na Tabela 5:

¹⁶⁵ Nota: divisão por porcentagem.

¹⁶⁶ Importante considerar que foi perguntado o gênero pelo qual a pessoa se identifica, e não necessariamente o gênero masculino e feminino significa o sexo biológico homem e mulher (respectivamente). Sabendo da complexidade da temática, neste trabalho, usarei a palavra homem para apontar as pessoas que se identificaram com o gênero masculino e mulher para apontar as pessoas que se identificaram com o gênero feminino, pois entendo que se é como a pessoa se identifica, assim deve ser tratada.

Tabela 5 - Tocar e construir Sopapo

Ação	Pessoas	Porcentagem¹⁶⁷
Tocam	72	64%
Constroem	10	8,9%

Fonte: elaborado pelo autor.

Das 72 pessoas que declararam tocar Sopapo, 60 são homens, representando 83,3% dessa parcela, e 12 são mulheres, o que significa 16,6% dos que tocam. Das dez pessoas que disseram construir Sopapo, todas se autodeclararam do gênero masculino, representando 100% dessa parcela. Nenhuma pessoa se autodeclarou mulher, como verifica-se na Tabela 6¹⁶⁸:

Tabela 6 - Relação gênero e construir e tocar

AÇÃO	GÊNERO MASCULINO		GÊNERO FEMININO		TOTAL (pessoas)
	pessoas	porcentagem	pessoas	porcentagem	
Tocam	60	83,3%	12	16,6%	72
Constroem	10	16,6%	0	0%	10
TOTAL	70		12		

Fonte: elaborado pelo autor.

Enquanto 70 pessoas do gênero masculino dizem tocar ou construir o Sopapo, 12 do gênero feminino declararam o mesmo. Isso significa que os homens - neste estudo - estão cinco vezes mais presentes na cena do Sopapo, quando se trata de tocar e construir. Fica a questão: por que isso acontece? O que acontece para que esse desequilíbrio se instaure nesse grupo?

A desigualdade de gênero no meio musical, assim como na estrutura social, é assunto amplamente discutido por diversos autores e autoras, inclusive na sua relação com a música¹⁶⁹. Essa temática também vem sendo debatida na área da educação musical¹⁷⁰. Não é objetivo deste trabalho traçar uma discussão sobre gênero, contudo, é inevitável a reflexão sobre este dado, que muito pode ter a revelar.

¹⁶⁷ Porcentagem em relação à totalidade das participações.

¹⁶⁸ Nota: porcentagem em relação à totalidade dos que tocam (72) e constroem (10).

¹⁶⁹ Para saber mais sobre a relação gênero e música, ver Nogueira e Fonseca (2013), onde há diversos textos de diferentes autores e especialmente autoras.

¹⁷⁰ Para saber mais sobre a relação gênero e educação musical, ver Müller (2021).

Especificamente no que diz respeito aos tambores, é comum observar culturas em que o papel do homem é tocar o tambor, enquanto está destinado à mulher a exclusividade de dançar, como é o caso de algumas culturas religiosas negro¹⁷¹-brasileiras. Existem exceções, como na cultura do maçambique, onde a dança é realizada pelos homens (PRASS, 2009) e, ainda assim, nessa cultura, os tambores são tocados pelos homens. Já em culturas europeias, o bombo e a caixa, tambores ainda muito usados no âmbito religioso e militar, ficavam a cargo dos homens, enquanto outros instrumentos, como os adufes, por serem mais leves e menores, eram executados pelas mulheres (OLIVEIRA apud SANTOS, 2020, p. 66). Tal afirmação nos leva à reflexão de:

apontar o caráter patriarcal nesta colocação apresentada por Oliveira (1964) a respeito das mulheres enquanto um gênero frágil, incapaz de tocar instrumentos maiores – próprios para os homens. Ao que se percebe, a fala não é dele, uma vez que ele traz a normativa da época. De qualquer modo, se faz necessário ressaltar este equívoco (ou violência) cujas perspectivas têm sido combatidas pelo feminismo negro nas diversas esferas teóricas (Carla Akotirene (2018) e Banda Didá (1993)) (SANTOS, 2020, p. 66).

Infelizmente, a desigualdade de gênero se perpetua até os dias de hoje. Porém, é notável um tensionamento dessas práticas e uma onda ressignificando a relação gênero/tambor e em favor da igualdade social dos papéis de gênero. No que diz respeito ao Sopapo, existe em Porto Alegre um grupo formado por mulheres tocando tambores (incluindo o Sopapo) chamado *Iyalodê Idunn*. Em Pelotas, existe a bateria feminina *Xica da Silva*, também com Sopapo e coordenada por Jucá de Leon. Isso não significa que há igualdade de gênero, visto os resultados da pesquisa, mas mostra que algumas ações estão sendo feitas.

5.2.3 Raça ou etnia

A 12ª questão do formulário perguntava sobre qual raça/etnia o/a colaborador/a se identificava, tendo sete alternativas como possíveis respostas: preta, parda, branca, indígena e amarela¹⁷², além de "prefiro não declarar" e "outro", esta última

¹⁷¹ Para saber mais sobre o uso da palavra "negro" (e não "afro"), ver Cuti (2010).

¹⁷² As cinco nomenclaturas utilizadas foram retiradas de pesquisas do IBGE. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>. Acesso em: 30 jun. 2022.

tendo espaço livre para preenchimento. Como resultado, 43,2% do total, ou seja, 48 pessoas declararam-se de raça/etnia branca; 40,5% de raça/etnia preta, totalizando 45 pessoas; e 11% de raça/etnia parda, um total de 11 pessoas. Quatro pessoas preferiram não se declarar, enquanto nenhuma se autodeclarou de raça/etnia indígena ou amarela. Na opção "outros", duas pessoas se declararam como "negro" e uma pessoa se declarou "mestiça". Uma pessoa preferiu não responder à pergunta. O gráfico da Figura 30¹⁷³ ilustra os dados descritos:



Fonte: elaborado pelo autor.

Pode-se considerar um equilíbrio, de certa forma, entre a população autodeclarada preta e autodeclarada branca, ainda assim com uma maioria branca. Segundo o Estatuto de Igualdade Racial, Lei nº 12.288/2010¹⁷⁴, a população negra pode ser entendida como um conjunto de pessoas que se autodeclararam pretas e pardas, segundo classificação da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Se incluirmos, portanto, os autodeclarados na opção "outros" como negros, assim como os autodeclarados pardos e mestiços, passamos a ter uma maioria de negros: 59 pessoas, representando 52,6% do total¹⁷⁵.

5.2.4 Distribuição geográfica

Olhando para os dados da pesquisa, pode-se considerar que uma larga maioria dos/das colaboradores/as nasceu no estado do Rio Grande do Sul, mais precisamente

¹⁷³ Nota: divisão por porcentagem.

¹⁷⁴ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm. Acesso em: 16 set. 2022.

¹⁷⁵ Para saber mais sobre a relação raça e música, ver o capítulo 2.3. do trabalho de Santos (2020, p. 39): "Racialização, subjetividades, e fronteiras sonoras".

93,8%, totalizando 105 pessoas. Destas, 46 nasceram na cidade de Porto Alegre (41%), 27 na cidade de Pelotas (24,1%), seis na cidade de Rio Grande (5,3%) e três na cidade de Santa Maria (2,6%). Esses foram os números mais expressivos, sendo que as outras cidades foram assinaladas por duas ou menos pessoas (cerca de 1,7% ou menos).

Olhando para o estado e cidade onde residem, os números são parecidos. Do total, 92,9% dizem residir no estado do Rio Grande do Sul, um total de 104 pessoas. Em ordem de maior para o menor número de pessoas, Porto Alegre atinge o primeiro lugar, com 46 personagens (41%). Em segundo lugar, a já esperada cidade de Pelotas, com 28 pessoas (25%). Em terceiro, as cidades de Rio Grande, Viamão e Canoas (as duas últimas consideradas grande Porto Alegre) estão empatadas com o número de três colaboradores, o que representa cerca de 2,6% da coleta. Santa Maria e demais cidades ficaram com duas ou menos pessoas (cerca de 1,7% ou menos). Foram citadas 26 cidades, um número bastante expressivo e que mostra como os personagens são diversos e estão em lugares diferentes. A Tabela 7 ilustra o texto:

Tabela 7 - Cidade de moradia atual

Cidade	Nº de pessoas	Porcentagem
Porto Alegre	46	41%
Pelotas	28	25%
Rio Grande, Viamão e Canoas	3	2,6%
Santa Maria (e as demais 20 cidades)	2 (ou menos)	1,7% (ou menos)

Fonte: elaborado pelo autor.

Considerando que esse é um recorte, tendo a pensar que, talvez, não tenha conseguido entrar em contato com mais pessoas de outras cidades pelo fato de eu ter nascido em Porto Alegre e vivido nesta cidade a maior parte da minha vida, e, conseqüentemente, meu círculo de contatos gira em torno dela. Mesmo com o esforço de buscar novos contatos, esses foram aqueles pelos quais eu iniciei a pesquisa.

Ignorando essa parte, posso afirmar que, ao menos neste trabalho, os/as personagens do Sopapo nasceram e residem essencialmente em Porto Alegre e Pelotas, e que existe uma cena menor em Rio Grande e Santa Maria (em ordem do maior para o menor número de pessoas). Os números, de certa forma, causam curiosidade. Porto Alegre, por ser a capital do estado, certamente atraiu e atrai uma

cena cultural diversa. Contudo, acredita-se que o Sopapo (re)nasceu em Pelotas e esteve presente fortemente no carnaval dessa cidade e da cidade de Rio Grande, além da capital, o que parece contraditório, visto os números apresentados. Cabe pensar sobre o que aconteceu nessas cidades para se ter um número pequeno de personagens representados nesta pesquisa.

Curioso também é o fato de aparecer pessoas ligadas ao Sopapo que residem em outros estados, como Amapá, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Santa Catarina. Isso me leva a pensar que os/as personagens dessa cena estão, ainda que modestamente, espalhados - e quiçá espalhando-se - pelo país.

5.2.5 Faixa Etária

A idade dos colaboradores vai de 20 até 82 anos, mostrando um público diverso e revelando uma cena intergeracional, tendo 49 anos como a média de idade. A Tabela 8 mostra a divisão da idade dos colaboradores por década:

Tabela 8 - Faixa etária dividida por décadas

Idade	Nº de pessoas	Porcentagem
20 a 29 anos	5	4,4%
30 a 39 anos	15	13,3%
40 a 49 anos	38	33,9%
50 a 59 anos	29	25,8%
60 a 69 anos	18	16%
70 a 79 anos	5	4,4%
80 a 89 anos	1	0,8%
sem resposta	1	0,8%
TOTAL =	112	100%

Fonte: elaborado pelo autor.

Pode-se considerar que a faixa etária de 40 a 49 anos é a maior, contendo 38 pessoas, ou seja, 33,9% do total. Logo após, temos a faixa etária de 50 a 59 anos, com 29 colaboradores (25,8%). Em seguida, com 18 pessoas, a faixa etária de 60 a 69 (16%). Com 15 pessoas, a faixa etária de 30 a 39 anos (13,3%). A faixa etária de 20 a 29, assim como de 70 a 79, contém 5 pessoas (4,4%). Por último e com uma

pessoa, a faixa etária de 80 a 89 anos (0,8%). A seguir, na Tabela 9, pode-se conferir as faixas etárias em um *ranking* do maior número de pessoas para o menor, também organizado por décadas:

Tabela 9 - Faixa etária dos participantes dividida por décadas

<i>Ranking</i>	Idade	Nº de pessoas
1º	40 a 49 anos	38
2º	50 a 59 anos	29
3º	60 a 69 anos	18
4º	30 a 39 anos	15
5º	20 a 29 anos	5
5º	70 a 79 anos	5
6º	80 a 89 anos	1

Fonte: elaborado pelo autor.

Pode-se considerar que mais da metade dos participantes encontra-se na faixa etária de 40 a 59 anos, totalizando 67 pessoas, ou seja, 59,8% dos/das colaboradores/as, dado que nos leva a questionar a razão pela qual as pessoas mais jovens estão menos envolvidas com o Sopapo do que as mais velhas. Sabe-se que não é o caso, mas, se esse dado representasse o universo, o futuro do instrumento e os conhecimentos ligados a ele seriam preocupantes, visto que a faixa etária de 20 a 39 anos representa 17,8% do total, contendo 20 pessoas. Talvez, ações no sentido de garantir a preservação e a transmissão de conhecimentos ligados ao Sopapo, especialmente pelos mais jovens, sejam importantes.

Nesse sentido, venho chamar a atenção para a importância de reflexões no campo da educação musical, visando garantir que, cada vez mais, pessoas tenham acesso ao conhecimento ligado ao Sopapo e se apropriem de seus conhecimentos. A Lei nº 10.639, por exemplo, que obriga o ensino de cultura afro-brasileira na escola de ensino básico, poderia ser contemplada com o ensino de conhecimentos ligados ao Sopapo, seus toques, seus mestres e suas mestras griôs, seus luthiers, suas músicas e cantos. Como diz o documento *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*, do Ministério da Educação, do ano de 2004:

É importante destacar que não se trata de mudar um foco etnocêntrico marcadamente de raiz europeia por um africano, mas de ampliar o foco dos currículos escolares para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira (BRASIL, 2004, p. 17)¹⁷⁶.

O documento sugere que os estabelecimentos de ensino devem assumir a responsabilidade e o compromisso com o “entorno sociocultural da escola, **da comunidade onde esta se encontra e a que serve**” (ibid., p. 18, grifo nosso), e aqui me parece que, em se tratando de instituições de ensino localizadas no Rio Grande do Sul, faz todo sentido considerar o Sopapo como conteúdo a ser estudado. No mesmo documento, há referências ao “fortalecimento de identidades” (BRASIL, 2004, p. 19), ponto que analiso no subcapítulo “Pertencimento, identidade, simbolismo e protagonismo” (p. 263 deste trabalho). Há também referência a “ações educativas de combate ao racismo e a discriminações”, analisado no subcapítulo “Pertencimento, identidade, simbolismo e protagonismo”(p. 263 desta investigação). Tais análises revelam como é possível tocar nesses pontos a partir da história, significado, simbolismo e aprendizagens ligadas ao instrumento percussivo Sopapo.

Como Serraria (2017, p. 67) afirma, o Sopapo pode representar o encontro da Lei nº 10.639/2003 com a Lei nº 11.769/2008¹⁷⁷, que dispõe “sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica”. A Lei nº 10.639 completou, em 2023, 20 anos de existência e, ainda assim, segundo reportagem da *Agência Brasil*¹⁷⁸ de Carolina Pimentel, mais de 70% das cidades não cumprem o que a Lei obriga:

sete em cada dez secretarias municipais de educação não realizaram nenhuma ação ou poucas ações para implementação do ensino da história e da cultura afro-brasileira nas escolas, conforme pesquisa divulgada nesta terça-feira (18), em Brasília, pelo *Instituto Alana e Geledés Instituto da Mulher Negra* (PIMENTEL, 2023, n.p.).

¹⁷⁶ Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/centrais-de-conteudo/acervo-linha-editorial/publicacoes-diversas/temas-interdisciplinares/diretrizes-curriculares-nacionais-para-a-educacao-das-relacoes-etnico-raciais-e-para-o-ensino-de-historia-e-cultura-afro-brasileira-e-africana>. Acesso em: 8 abr. 2023.

¹⁷⁷ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11769.htm. Acesso em: 9 abr. 2023. Em 2016, a lei foi alterada, a música foi incluída no ensino de artes, não figurando mais como componente obrigatório: “conforme a Lei nº 13.278, de 2016, a música faz parte do componente curricular arte, inserido na área de conhecimento linguagens e códigos (BRASIL, 2016a) e, assim, possui conteúdos básicos a serem ofertados aos estudantes, como visto na Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017)” (GREZELI; WOLFFENBÜTTEL, 2016, p. 35.361).

¹⁷⁸ Reportagem de 18 de abril de 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2023-04/mais-de-70-das-cidades-nao-cumprem-lei-do-ensino-afro-brasileiro>. Acesso em: 28 abr. 2023. A indicação dessa fonte é de Nise Franklin, ao contribuir para este trabalho.

Dentre os motivos apontados para tal dificuldade, estão a ausência de apoio de outros entes governamentais, a falta de conhecimento sobre como aplicar a legislação e o baixo ou falta de engajamento dos profissionais para essa temática. Essas informações nos revelam que possíveis soluções seriam um maior número de políticas públicas, formação de profissionais para a aplicabilidade da Lei e incentivo/mobilização dos profissionais da área.

5.2.6 Dimensão socioeducativa

A respeito do nível de escolaridade dos 112 respondentes, duas pessoas optaram por não responder. Entre esses 110 que responderam, 108 (98,1% dos 110) declararam ter Ensino Fundamental completo, e 2 (1,8%) respondentes declararam ter Ensino Fundamental parcial. Os números são parecidos quando se trata de Ensino Médio: 105 pessoas (95,4%) declararam ter completado a etapa, enquanto outras 2 (1,8%) disseram ter realizado de maneira parcial. Três pessoas (2,7%) estão formadas no PROEJA, e uma pessoa (0,9%) que o frequentou de forma parcial. Com curso técnico completo, declararam-se 18 pessoas (16%), e com a mesma etapa realizada de forma parcial, 8 pessoas (7,2%).

Os números são outros quando se trata de Ensino Superior: 65 pessoas (59%), pouco mais da metade dos que completaram o Ensino Médio, dizem ter completado essa etapa. Do total, 27 pessoas (24,5%) realizaram de forma parcial o Ensino Superior, como pode ser conferido na Tabela 10¹⁷⁹:

Tabela 10 - Nível de escolaridade

(continua)

Etapa	Percurso	Nº de pessoas	Porcentagem
Ensino fundamental	Completo	108	98,1%
Ensino fundamental	Parcial	2	1,8%
Ensino médio	Completo	105	95,4%
Ensino médio	Parcial	2	1,8%
PROEJA	Completo	3	2,7%

¹⁷⁹ Nota: porcentagem relacionada aos 110 respondentes dessa questão.

(conclusão)

Etapa	Percurso	Nº de pessoas	Porcentagem
PROEJA	Parcial	1	0,9%
Curso técnico	Completo	18	16%
Curso técnico	Parcial	8	7,2%
Ensino Superior	Completo	65	59%
Ensino Superior	Parcial	27	24,5%
TOTAL =	Parcial + Completo	110	100%

Fonte: elaborado pelo autor.

Somando os/as respondentes que declararam ter Ensino Superior completo e parcial, tem-se um total de 92 pessoas, ou seja, 83,6% dos 110 que responderam. Desses, optaram por fazer (ou fazem) algum curso ligado à música, um total de 29 pessoas, ou seja, 25,8% em relação ao total dos dados coletados e 31,5% em relação aos 92 que declararam ter frequentado o Ensino Superior. Por outro lado, mais do que o dobro, 63 pessoas (56,2% do total da coleta e 68% se comparados às 92) optaram por cursos não relacionados à música.

Das 29 pessoas que fizeram (ou fazem) algum curso ligado à música, 25 optaram pela licenciatura (22,3% em à coleta e 27,1% em relação às 92), significando 86,2% em relação às 29 pessoas que frequentaram algum curso de música, enquanto seis pessoas optaram pelo bacharelado (5,3% em ao total de participantes, 6,5% em relação às 92 e 20,6% em relação às 29). Das mesmas 29 pessoas, quatro optaram pela ênfase em percussão (3,5% em relação ao total, 4,34% em relação às 92 e 13,7% em relação às 29), sendo que nenhuma delas optou por licenciatura em percussão. Para ilustrar, elaborei a Tabela 11, a seguir:

Tabela 11 - Relação ensino superior e música

(continua)

Curso superior	Nº de pessoas	Porcentagem em relação às 29 pessoas que frequentaram algum curso de música	Porcentagem em relação às 92 pessoas que frequentaram o ensino superior	Porcentagem em relação ao total das 112 pessoas participantes
Curso de música (incluindo licenciatura e bacharelado)	29	100%	31,5%	25,8%
Curso de licenciatura em música	25	86,2%	27,1%	22,3%

(conclusão)

Curso superior	Nº de pessoas	Porcentagem em relação às 29 pessoas que frequentaram algum curso de música	Porcentagem em relação às 92 pessoas que frequentaram o ensino superior	Porcentagem em relação ao total das 112 pessoas participantes
Curso de bacharelado em música	6	20,6%	6,5%	5,3%
Ênfase em percussão (bacharelado)	4	13,7%	4,34%	3,5%
Ênfase em percussão (licenciatura)	0	0%	0%	0%

Fonte: elaborado pelo autor.

Esses dados são intrigantes, pois eles podem revelar diversos aspectos. Pode ser que o Sopapo, por ser um instrumento de cultura popular, não esteja tão presente no meio acadêmico. Talvez, o instrumento não precise estar, mas poderia estar na medida do possível, ajudando a contribuir para a perpetuação de seus conhecimentos. Pode ser que as pessoas que estão no meio acadêmico não conheçam o instrumento, ou optem, por algum motivo, por não se envolver com ele. Nesse caso, seria interessante pensar em como esse conhecimento pode estar cada vez mais presente também nos espaços acadêmicos, ou questionar o porquê de ele não estar.

Para além da questão específica do tambor em questão, quero sublinhar que quatro das 112 pessoas optaram pelo bacharel em percussão e nenhuma delas optou pela licenciatura em percussão. Essa é uma discussão ainda mais ampla, e que não cabe neste trabalho, contudo, questiono: por que a percussão (especialmente a popular) não está tão presente no meio acadêmico, tanto enquanto ênfase ou simplesmente como componente curricular? Em 2018, Matheus Leite e Lucas Velasques (2018) realizaram uma pesquisa intitulada "Brasil Percussivo: um estudo exploratório nos sites de instituições de ensino superior", que concluiu que, pelo método escolhido, 47 cursos de licenciatura apresentam algum tipo de oferta ligada à percussão das 96 que os autores tiveram acesso nas matrizes curriculares, ou seja, menos da metade (ibid., p. 12). Os autores convidam a "refletir sobre quais estratégias poderiam ser utilizadas para que essa realidade seja transformada" (ibid., p.14).

5.2.7 Dimensão socioprofissional

Como resposta à pergunta de número 15, obtive as mais variadas profissões, muitas delas ligadas ao meio artístico, como produtor/a, gestor/a cultural, ativista cultural, coreógrafo/a, poeta, artista, arte educador/a, contador/a de história, produtor/a audiovisual, cineasta, ator/atriz, ator bonequeiro, museólogo/a, dentre diversas outras. Tais dados sugerem que a cena está espalhada por diversos e distintos caminhos profissionais, tanto quanto indicam a importância de diversas outras profissões que não só tocar ou ensinar Sopapo para que a cena continue existindo.

Para Howard Becker (1982) a arte é um processo colectivo no qual, para além da personalidade do artista, assume um papel determinante o “pessoal de suporte”, ou seja, os críticos de arte, o mecenato e os colecionadores, as instituições (escolas de arte, galerias de arte, museus), o público e os comerciantes de arte (BECKER apud MONTEIRO, 2009, p. 8).

Nesse contexto, parece que algumas profissões são de suma importância para que haja uma cena musical viva e autossustentável. Essas profissões fazem a ponte entre artistas e público, professores e estudantes, e muito mais, dando sustentabilidade à cena.

A lutheria, que será abordada no subcapítulo “Construir Sopapo” (p. 175), parece ser outra profissão essencial. Com a pergunta “qual a sua profissão”, obtive três respostas (2,6%) nas quais o respondente se declarou como “luthier”, sendo que duas dessas três pessoas disseram construir Sopapo, o que significa 1,7% do total. Dez respondentes (8,9% do total) declararam construir Sopapo, número também pouco expressivo, tendo em vista a cena de um estado inteiro (ou o que eu consegui captar dela). Cabe refletir sobre quais ações poderiam ser feitas para que houvesse mais pessoas construindo Sopapo.

Na Tabela 12¹⁸⁰, a seguir, faço um cruzamento de dados entre o número de pessoas que declarou construir Sopapo e o número de pessoas que declarou ter a lutheria como profissão:

¹⁸⁰ Nota: porcentagem relacionada à totalidade das participações, 112 pessoas.

Tabela 12 – Comparação entre construir Sopapo e ser luthier

Profissão	Nº de pessoas	Porcentagem
constroem Sopapo	10	8,9%
luthier/construtor/a de instrumentos	3	2,6%
declaram-se luthier e constroem Sopapo	2	1,7%

Fonte: elaborado pelo autor.

Declararam ter alguma ligação profissional com a música um total de pessoas 45, ou seja, 49,1% da totalidade de participantes (112 pessoas). Declarados/as como professor/a de música, docente em música, educador musical ou semelhante estão 30 pessoas (26,7% do total). Declarados como músico/musicista, babalorixá, cantor/a, compositor/a ou parecido estão 22 pessoas (19,6%), como se pode considerar na Tabela 13¹⁸¹. Importante ressaltar que alguns respondentes declararam atuar, muitas vezes, nas duas profissões, a saber, música/musicista e professor/a de música.

Tabela 13 - Profissões ligadas à música

Profissão	Nº de pessoas	Porcentagem
professor/a de música	30	26,7%
músico/musicista	22	19,6%

Fonte: elaborado pelo autor.

Cruzando os dados da dimensão socioeducativa com a dimensão socioprofissional, fica claro o já sabido: não necessariamente alguém que frequente uma instituição de ensino de determinado assunto vai exercer alguma profissão ligada a ele. O contrário também parece verdadeiro: quem exerce uma profissão no campo da música não necessariamente estudou música. A exemplo, declararam ter realizado algum curso ligado à música um total de 29 pessoas (25,8% em relação ao total), porém, exercem alguma profissão ligada à música 45, ou seja, 49,1% dos 112 respondentes.

Quando se trata de ensinar música, 25 pessoas optaram pela licenciatura (22,3%) e 30 declararam dar aula de música (26,7%). Pelo bacharelado, optaram seis pessoas (5,3%), e 22 colaboradores (19,6%) declararam ser músico ou musicista,

¹⁸¹ Nota: porcentagem relacionada à totalidade das participações, 112 pessoas.

como mostram as tabelas comparativas a seguir (Tabela 14¹⁸², Tabela 15¹⁸³ e Tabela 16¹⁸⁴), relacionando a dimensão socioeducativa com a dimensão socioprofissional:

Tabela 14 - Relação ensino superior e música

	Nº de pessoas	Porcentagem
Curso de música (incluindo licenciatura e bacharelado)	29	25,8%
Alguma ligação profissional com música	45	49,1%

Fonte: elaborado pelo autor.

Tabela 15 - Relação licenciatura em música e ser professor

	Nº de pessoas	Porcentagem
Curso de licenciatura em música	25	22,3%
Ensinar música	30	26,7%

Fonte: elaborado pelo autor.

Tabela 16 - Relação bacharelado em música e ser músico/musicista

	Nº de pessoas	Porcentagem
Curso de bacharelado em música	6	5,3%
Ser músico/musicista	22	19,6%

Fonte: elaborado pelo autor.

Há muito o que refletir quando se trata de formação e profissionalização. Há ainda muito mais quando há cruzamentos desses dados. Ainda poder-se-ia cruzar os dados relacionados ao gênero, raça/etnia e idade, por exemplo, e discutir o que esses dados sugerem. Preferi, devido ao extenso material recolhido, analisar outros dados e, portanto, não seguir com os demais cruzamentos possíveis.

Feita a análise sociodemográfica dos dados e consequentes reflexões, após uma visão macro da cena do tambor de Sopapo, parto para reflexões acerca dos processos de transmissão e apropriação do instrumento, investigando as relações dos/das personagens dessa cena com o tambor e suas aprendizagens.

¹⁸² Nota: porcentagem relacionada à totalidade das participações, 112 pessoas.

¹⁸³ Nota: porcentagem relacionada à totalidade das participações, 112 pessoas.

¹⁸⁴ Nota: porcentagem relacionada à totalidade das participações, 112 pessoas.

*"o Sopapo é memória coletiva e o jeito de ser de um lugar dentro do paralelo 31 Sul,
é diáspora Negra e Africana no Sul da América do Sul, o Sopapo é Escola Viva, é
Pedagogia Griô"
(Leandro Anton¹⁸⁵)*

¹⁸⁵ Leandro Anton em resposta à pergunta nº 19 do questionário.

6 APRENDER SOPAPO

A fim de analisar as práticas pedagógico-musicais dos/das personagens da cena do Tambor de Sopapo, procurei - antes - entender onde eles/elas aprenderam sobre o Sopapo. Através de quatro questões objetivas do questionário, todas semiabertas, ou seja, com alternativas variadas e com um espaço para escrita livre, busquei entender onde os/as respondentes aprenderam música, onde aprenderam sobre o Sopapo e se os/as respondentes tocam e/ou constroem Sopapos. Dedico, a seguir, um subcapítulo para cada um dos itens citados. Para dialogar com as respostas, trago também trechos das entrevistas que fiz com Edu do Nascimento (2022¹⁸⁶) e com José Batista (2022¹⁸⁷).

6.1 PRINCIPAIS EXPERIÊNCIAS COM MÚSICA

A primeira questão da seção três era a seguinte: “Onde aconteceram as suas principais experiências com música em geral? (marque mais de uma opção, se necessário)” (ver Apêndice 4). Foram oferecidas 17 opções de resposta e uma 18ª com a alternativa “Outro:” com um espaço livre para respostas. O intuito foi entender onde os/as respondentes se relacionaram com a música, podendo significar, assim, os possíveis espaços de aprendizagem musical.

Partindo de um “conceito alargado de formação musical, entendendo que a dimensão educativa está presente nas práticas musicais realizadas em diferentes contextos, sejam eles escolares ou não escolares” (SOUZA, 2014, p. 92), busquei fazer “diálogo entre as diferentes formas de apropriação e transmissão do conhecimento musical produzido socialmente” (ibid.). Nesse sentido, as alternativas do questionário visavam abarcar quatro grandes instituições sociológicas, nas quais os processos de “transmissão e apropriação musical” (KRAEMER, 2000, p. 65) acontecem: a família, a religião, a escola e as mídias. Logo, “as instâncias tradicionais da educação – família e escola – partilham com as instituições midiáticas uma responsabilidade pedagógica” (SETTON, 2002, p. 107), assim como “a igreja [...] pode

¹⁸⁶ Entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022.

¹⁸⁷ Entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

ser vista como uma das instâncias socializadoras e educativas” (LORENZETTI, 2015, p. 16).

Para além disso, as alternativas buscavam especificar os locais ainda mais precisamente - dentre as quatro grandes instituições citadas - e sugerir locais próprios do campo do Sopapo, que não se encontram necessariamente dentro dessas quatro instituições. O processo de construção das alternativas partiu da revisão de literatura, das entrevistas realizadas nesta pesquisa e do contato com o campo e com as pessoas que fazem parte dele. O resultado está ilustrado na Figura 31, a seguir:

Figura 31 - Principais experiências com música (questão).



Fonte: elaborado pelo autor.

Projetos sociais, Pontos de Cultura, cursos, oficinas, palestras, workshops, aulas particular, bandas e grupos musicais estão, teoricamente, fora das quatro grandes instituições e foram opções adicionadas, pois sabia-se que podiam ser aplicadas ao campo estudado. Ainda assim, na alternativa “Outro”, os/as colaboradores/as adicionaram distintos locais, gerando 24 respostas por extenso. Para entender, classifiquei as 24 respostas redigidas pelos/pelas respondentes, adequando algumas respostas às categorias já previstas no questionário ou criando outras sete categorias. Associei oito respostas a “bandas ou grupos musicais”, seis à escola, três à profissão, duas às amizades. Com uma resposta cada estão as

seguintes categorias: comunidades tradicionais, orquestras, família, religião, mídias, teatro, cinema e apreciação musical, sendo que duas respostas eu não consegui classificar. Seis respostas, a meu ver, se encaixam em mais de uma categoria, gerando 30 classificações, conforme Quadro 5 a seguir:

Quadro 5 - Principais experiências com música (alternativa “outro”)

(continua)

Categoria	Respostas
Bandas ou grupos musicais	"Banda escolar" "Coral na escola" "Grupo Coral" "Banda marcial escolar" "Charanga (do Brasil de Pelotas e General Telles)" ¹⁸⁸ "Em centro de tradições Gaúchas" ¹⁸⁹ "Banda marcial escolar" "Projeto Tamborada" ¹⁹⁰
Escola	"Quando cursei Canto no Conservatório de Música de Pelotas" "Conservatório de Música" "Banda escolar" * "Coral na escola" * "Grupo Coral" * "Banda marcial escolar" ¹⁹¹ "Conservatório Municipal de Música" ¹⁹² *poderia ser considerado também em bandas ou grupos musicais
Profissão*	"É minha profissão, percussionista" ¹⁹³ "Espiritualmente e lecionando" ¹⁹⁴ "Concerto do instrumento" ¹⁹⁵
Amizades*	"Com os amigxs" ¹⁹⁶

¹⁸⁸ As charangas são grupos que tocam música durante uma partida de futebol, formados por percussão e sopros (PINTO, 2015, p. 14). Poderia ser considerado bandas ou grupos musicais, ainda que as charangas dos times de futebol citados, ambas de Pelotas (RS), tivessem o diferencial de usar o tambor Sopapo em seu naipe percussivo, especialmente a charanga Garra Xavante (ibid., p. 17). Cabe considerar que, muitas vezes, os instrumentistas das charangas são oriundos das baterias de carnaval, o que conseqüentemente, aproxima esses dois universos.

¹⁸⁹ Uma opção que, por se tratar do estado do Rio Grande Sul, poderia ter sido considerada como uma alternativa de resposta objetiva, porém não foi tendo em vista que esses centros são muito comuns no estado. Porém essa alternativa não foi oferecida ainda que tivesse sido obtida apenas uma resposta nessa direção.

¹⁹⁰ Poderia entrar em bandas ou grupos musicais, com a observação de que o Projeto Tamborada utiliza Sopapo em suas experiências musicais.

¹⁹¹ Poderia entrar na instituição escola e/ou em bandas ou grupos musicais.

¹⁹² O que poderia ser associado a instituição escolar.

¹⁹³ Resposta que mostra que a relação com música veio também do percurso profissional percorrido.

¹⁹⁴ O que talvez insinue uma ligação entre música e religião, algo místico, do campo do inclassificável. Além de que, explicita o contato com a música através da experiência de lecioná-la, ou seja, também através da profissão, mais especificamente, da educação.

¹⁹⁵ Resposta que se refere também à profissão, nesse caso, à lutheria.

¹⁹⁶ Resposta que revela.

(conclusão)

Categoria	Respostas
	"Grupos de amigos em várias fases da vida" ¹⁹⁷
Orquestras*	"Quando atuei como musicista de orquestra (achei que é diferente de "ter uma banda ou grupo musical")" ¹⁹⁸
Família	"Quando fui casada com um músico"
Comunidades tradicionais*	"Em comunidades tradicionais (quilombolas, indígenas, rurais)" ¹⁹⁹
Religião	"espiritualmente e lecionando"
Mídias	"Rádio" ²⁰⁰
Teatro*	"Em apresentações teatrais" ²⁰¹
Cinema*	"Experiências em cinema" ²⁰²
Apreciação musical*	"Apresentações musicais (concertos, recitais ou shows, seja como intérprete seja como ouvinte)" ²⁰³
Sem classificação	"Nasci com a veia musical" ²⁰⁴ "em diversos espaços de convívio social" ²⁰⁵
* categorias criadas a partir das respostas	

Fonte: elaborado pelo autor.

Pode-se concluir que a música, as experiências musicais e, portanto, as aprendizagens musicais estão (ou podem estar) em todos os lugares da sociedade.

como a aprendizagem musical se dá de diversas formas e em diversas esferas, um contexto complexo de classificar.

¹⁹⁷ Novamente, ressaltando as relações de amizade e socialização com as experiências musicais.

¹⁹⁸ Resposta que parece sugerir que mais uma categoria fosse aberta, algo semelhante a reflexão que tive durante a formulação das opções para essa pergunta: são muitas as possibilidades de experiência com a música e se torna praticamente impossível listar todas.

¹⁹⁹ Resposta que associa a experiência musical a uma comunidade e sua tradição, sugerindo que a música faz parte, intrinsecamente, das tradições.

²⁰⁰ Uma mídia importante e que - por esquecimento - não disponibilizei nas alternativas pré-estabelecidas.

²⁰¹ Resposta reveladora de que as experiências com música acontecem também através de outras linguagens artísticas.

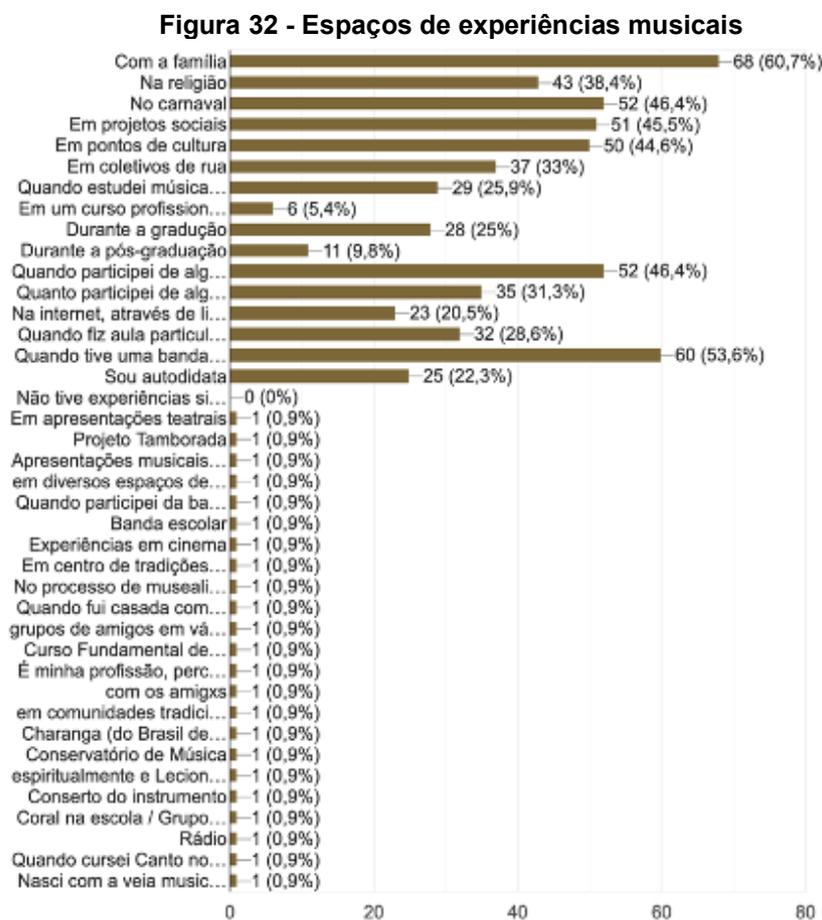
²⁰² Resposta que mostra, novamente, o potencial de diálogo da música com outras artes.

²⁰³ Opção não apresentada no formulário, contudo, perfeitamente plausível e que ressalta a importância da experiência musical enquanto performance e enquanto público.

²⁰⁴ Resposta que pressupõe que as experiências com a música também podem ser trazidas "do berço", de forma "natural" e não necessariamente aprendida. Contudo, para a sociologia, o natural não existe, tudo é uma construção social (BERGER; LUCKMANN, 2004).

²⁰⁵ Resposta genérica, mas que nos sugere, mais uma vez, como a experiência musical faz parte do processo de socialização do ser humano.

Para os respondentes que assinalaram uma ou mais opções objetivas, o *Google Forms* gerou um gráfico de porcentagem ilustrado na Figura 32²⁰⁶:



Fonte: elaborado pelo autor.

O gráfico sugere as porcentagens de cada opção na mesma ordem em que elas aparecem no formulário. Na Tabela 17²⁰⁷, a seguir, organizei as respostas na ordem do maior número de pessoas para o menor número de pessoas, formando, assim, um *ranking*:

Tabela 17 - Principais experiências com música (*ranking*)

(continua)

Ranking	Categoria	Nº de pessoas	Porcentagem
1º	Família	68	60,7%
2º	Bandas ou grupos musicais	60	53,6%
3º	Cursos e oficinas	52	46,4%

²⁰⁶ Nota: porcentagens relativas à totalidade de 112 respondentes.

²⁰⁷ Nota: demais respostas, aparecem com uma pessoa cada, representando 0,9% da totalidade.

(conclusão)

Ranking	Categoria	Nº de pessoas	Porcentagem
3º	Carnaval	52	46,4%
4º	Pontos de Cultura	51	44,6%
5º	Projetos Sociais	50	45,5%
6º	Religião	43	38,4%
7º	Coletivos de rua	37	33%
8º	Palestras e workshops	35	31,3%
9º	Aula particular de música	32	28,6%
10º	Música na escola	29	25,9%
11º	Graduação	28	25%
12º	Autodidata	25	22,3%
13º	Internet: lives ou videochamadas	23	20,5%
14º	Pós-graduação	11	9,8%
15º	Curso profissionalizante	6	5,4%

Fonte: elaborado pelo autor.

Importante considerar que, majoritariamente, as principais experiências com música dos/das colaboradores/as foram com a família, com 68 respostas, ou seja, 60,7%. Em segundo lugar, com 60 respostas, os/as respondentes declararam ter suas principais experiências com a música em bandas ou grupos musicais, representando 53,6%. Cursos e oficinas, assim como o carnaval, correspondem ao terceiro lugar, com 52 pessoas, 46,4%. Com 51 e 50 pessoas e em 4º e 5º lugar, respectivamente, estão os Pontos de Cultura (44,6%) e os projetos sociais (45,5%). Do total, 43 pessoas (38,4%) declararam ter experiências significativas com a música na religião, ficando em 6º lugar. Nenhuma pessoa declarou não ter experiências significativas com a música.

Pensando nas quatro grandes instituições citadas e somando com a classificação arbitrária que fiz em relação às respostas da opção "outros", tenho a seguinte comparação:

- Escola: 81 pessoas declararam ter suas principais experiências com a música na escola, se a escola for entendida como todo ensino regulamentado;
- Família: 69 pessoas declararam ter suas principais experiências com a música na família;

- Religião: 44 pessoas declararam ter suas principais experiências com a música na religião;
- Mídias: 24 pessoas declararam ter suas principais experiências com a música pelas mídias, como internet e rádio.

Tais resultados numéricos, levam à tabela comparativa a seguir (Tabela 18²⁰⁸):

Tabela 18 - Experiências musicais e as grandes instituições

Ranking	Categoria	Nº de pessoas	Porcentagem
1º	Escola	81	72,3%
2º	Família	69	61,6%
3º	Religião	44	39,2%
4º	Mídias	24	21,4%

Fonte: elaborado pelo autor.

O fato de a escola ser a instituição na qual a maioria das pessoas, 72,3%, declarou ter as suas principais experiências com música, destaca a importância da música nessa instituição em todos os seus âmbitos: na escola de educação básica, no ensino técnico e no ensino superior. Garantir o ensino da música na escola passa, necessariamente, por uma série de políticas públicas na área da educação, como, por exemplo, a música no currículo escolar, suas Leis e diretrizes, o ensino de música nas universidades, faculdades e institutos federais, a área da pesquisa em educação musical e seus investimentos, a formação continuada de professores e muitos outros fatores.

A trajetória de Mestre Edu com a música, relatada por ele em entrevista, passa por três eixos: a ancestralidade, a família, e as experiências profissionais, especialmente com sua banda. Ele diz: “se eu não falar da minha vó, se eu não falar da minha mãe, não falar do meu pai, não falar da minha bisavó, não falar do Cacaoio [...] eu não tenho como falar de mim. Não tem como chegar, assim, pá, vou tocar Sopapo” (NASCIMENTO, 2022, p. 7). Fica claro o fato da ancestralidade e o respeito aos que vieram antes. Edu complementa ao falar de sua relação com a sua vó, Maria

²⁰⁸ Nota: porcentagens relativas à totalidade de 112 respondentes.

Alcídia, vulgo Mindoca, mostrando a força dos laços familiares no que diz respeito às aprendizagens musicais:

eu tenho uma relação muito forte com a minha vó. Talvez a maior ritmista que eu conheço na minha vida é a minha vó. Minha vó não tocava nada e era analfabeta, mas todo mundo pensava que ela era professora. [...] uma preta velha (NASCIMENTO, 2022, p. 26-27).

Quando fala das suas experiências com o pai, Giba Giba, Edu afirma que adorava ir aos ensaios: “eu cresci vendo esses caras tocando, ensaiando lá em casa e o meu pai me levava pra ver os ensaios, né? E eu adorava, né? Adorava. Achava fantástico” (NASCIMENTO, 2022, p. 5-6). Depois disso, Edu relata que trabalhou, muitas vezes, como *roadie*²⁰⁹, o que lhe gerou diversas experiências com a música e com músicos (ibid., p. 25). Edu passou cerca de 15 anos tocando bateria, mas afirma que a sua principal experiência foi, “sem dúvida nenhuma, com o *Serrote Preto*, que foi onde toquei mais tempo” (ibid., p. 26).

Com uma trajetória parecida, José Batista (2022, p. 9) relata que suas principais experiências com música foram na família, na escola e em sua profissão:

os meus primos, uma grande parte deles... da parte dos Baptistas, né!?, são músicos, cantores, percussionistas, ou lidam com música de alguma maneira. E eu nasci nesse meio. Então, eu nasci num grupo familiar afim. E fui, ao longo do tempo, desenvolvendo isso aí.

Como Edu, Zé parece ter aprendido música, ao menos gerado interesse por ela, dentro de sua casa, ou dentro de seu um núcleo familiar, com seus familiares. Quando tinha 11 anos de idade, já tocava violão e cantava em casa, e logo entrou para a banda ginásial da escola onde estudava (BATISTA, 2022, p. 9). Durante a sua carreira, ele conta: “estive anos como instrutor e mestre da Bateria Uirapuru. Antes disso, fui o formador da bateria do Mestre Baptista” (ibid., p.10).

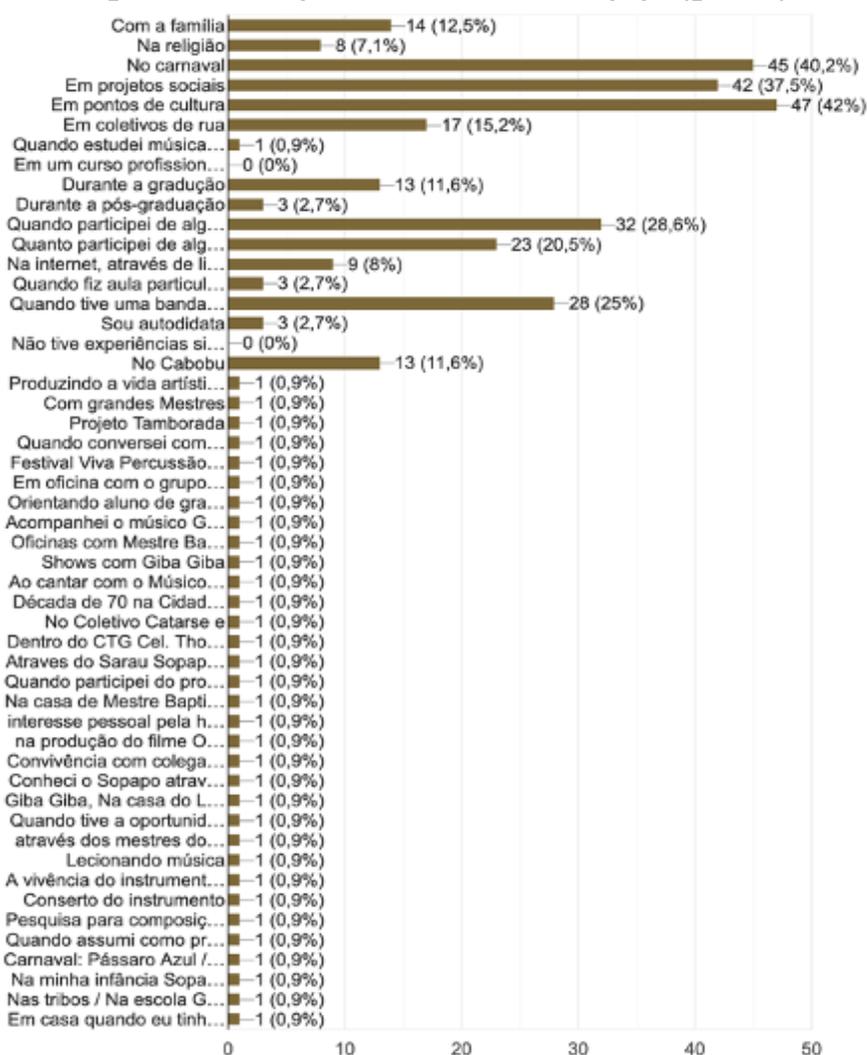
6.2 PRINCIPAIS VIVÊNCIAS COM O TAMBOR DE SOPAPO

A segunda questão da seção três trata do seguinte: “Onde aconteceram as suas principais vivências com o Tambor de Sopapo? (marque mais de uma opção, se

²⁰⁹ “Os *roadies* são aqueles que colaboram para o sucesso de um evento do começo ao fim, produtores, assistentes, técnicos, carregadores e toda da equipe que põe a ‘mão na massa’ para entregar um excelente espetáculo de qualquer porte”. Disponível em: <https://tumcult.com.br/2018/04/afinal-o-que-faz-um-roadie/>. Acesso em: 11 mar. 2023.

necessário)” (ver Apêndice 4). Essa questão é muito semelhante à de número um, porém, com o enfoque específico no Sopapo e não na música de maneira geral. Foram oferecidas as mesmas 18 opções de resposta e adicionada mais uma, a opção "No CABOBU", por saber da importância desse evento para a história do Sopapo e para a relação das pessoas com ele. Como resposta, obtive o seguinte gráfico (Figura 33²¹⁰), gerado automaticamente pelo *Google Forms*:

Figura 33 - Principais vivências com o Sopapo (gráfico).



Fonte: elaborado pelo autor.

Quando questionados sobre vivências com o Sopapo, os/as respondentes tiveram respostas distintas das experiências com música em geral, ou seja, não é lógico que no mesmo lugar em que se aprende música se aprenda, necessariamente,

²¹⁰ Nota: porcentagens relativas à totalidade de 112 respondentes.

sobre Sopapo. Majoritariamente, as principais vivências com o Sopapo dos/das colaboradores/as foram em Pontos de Cultura, com 47 respostas, ou seja, 42% da totalidade. Em segundo lugar, com 45 respostas, os/as respondentes declararam ter suas principais vivências com o Sopapo no carnaval, representando 40,2%. Já em terceiro lugar estão os projetos sociais, com 42 pessoas, representando 37,5%. Na Tabela 19²¹¹, apresento um *ranking* com todos os números e porcentagens dos/das respondentes a essa questão:

Tabela 19 - Principais vivências com o Sopapo (*ranking*)

Ranking	Categoria	Nº de pessoas	Porcentagem
1º	Pontos de Cultura	47	42%
2º	Carnaval	45	40,2%
3º	Projetos sociais	42	37,5%
3º	Cursos e/ou oficinas	42	28,6%
4º	Banda ou grupo musical	28	25%
5º	Palestra e/ou workshop	23	20,5%
6º	Coletivos de rua	17	15,2%
7º	Família	14	12,5%
8º	CABOBU	13	11,6%
8º	Graduação	13	11,6%
9º	Internet: lives ou videochamadas	9	8%
10º	Religião	8	7,1%
11º	Pós-graduação	3	2,7%
11º	Aula particular	3	2,7%
11º	Autodidata	3	2,7%

Fonte: elaborado pelo autor.

Os Pontos de Cultura são fruto de políticas públicas, o que reforça, novamente, a importância delas quando se trata de educação musical e, nesse caso específico, de aprendizagens relacionadas ao Sopapo. O fato de os Pontos de Cultura serem os principais responsáveis pelas experiências com o Sopapo denota a importância que

²¹¹ Nota: demais respostas, aparecem com uma pessoa cada, representando 0,9% da totalidade.

ele tem para a manutenção dessa cultura específica e de seus processos de ensino e aprendizagem. Segue importante fala de Serraria (2017a, p. 71) sobre o assunto:

merece destaque aqui a reflexão sobre a política de estado voltada para a cultura sendo o primeiro disco de Giba Giba gravado pela SMC/Prefeitura de Porto Alegre em 1992 assim como o CABOBU [...] Na sequência o trabalho do Ministério da Cultura instituindo o *Programa Cultura Viva*, em 2003, onde estaria inserida a *Ação Griô*, valorizando e destacando mestres da cultura popular brasileira, dentre eles no RS Mestre Baptista, Giba Giba, Dona Sirley, etc. O próprio Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo se insere nesse âmbito assim como o documentário *O Grande Tambor*, bancado pelo IPHAN em 2009. Ou seja, **pensar a expansão do sopapo no século XXI traz consigo a perspectiva de pensar as políticas públicas na área da cultura como elementos indutores também de tal crescimento.** (grifo nosso).

Em resposta ao questionário, o professor Cleiton Oliveira²¹² escreveu: “é preciso que a gente construa políticas públicas que coloquem os tambores afro-gaúchos e toda a história de apagamento e resistência que carrega, no centro da nossa identidade de povo”. Tais afirmações estão em sintonia com o que Barlett e Triana (2020, p. 4) pensam a respeito dos fundamentos da antropologia da educação: “o compromisso com a educação vai além da escolarização e avança no reino da política, da elaboração de políticas e sua implementação”.

A expansão dos conhecimentos ligados ao Sopapo não é protagonizada somente pelos Pontos de Cultura. Também é fruto das políticas públicas o trabalho em projetos sociais e ONGs, que “têm como eixo comum o fato de congregar, em instituições, jovens adolescentes em situação de vulnerabilidade social” (KLEBER, 2006, p. 16). Essas instituições aparecem no terceiro lugar, locais onde as experiências com o Sopapo são vivenciadas, com 42 respondentes (37,5% da totalidade). O CABOBU, evento que teve duas edições, representa 11,6% dos/das respondentes, com 13 pessoas assinalando essa opção, que ficou em oitavo lugar no *ranking*.

Comparando as questões um e dois da seção três, a partir das tabelas numérico-percentuais, notam-se algumas diferenças. Enquanto a família ocupa o primeiro lugar nas vivências musicais, ela ocupa o sétimo lugar nas experiências com o Sopapo. Já os Pontos de Cultura aparecem em primeiro lugar quando se trata de Sopapo e em quarto lugar quando se trata de música. O carnaval ocupa o terceiro

²¹² Relato em resposta às perguntas nº 18 e nº 19 do questionário.

lugar na relação com música, e o segundo na relação com o Sopapo. Os projetos sociais ocupam o terceiro lugar na relação com o Sopapo, e na relação com a música ocupa o quinto.

Esses resultados diferem das principais vivências de Mestre Zé e de Mestre Edu, que foram, segundo relatado em entrevista por eles, com suas respectivas famílias. Edu relata uma cena tão poética quanto visual, digna de uma ilustração:

o primeiro contato que eu tive com o Sopapo foi com dois anos de idade. [...] tenho só uma lembrança, assim, de ver o... o pai chegando com um tamborzão. (breve silêncio) Gigante. [...] Sempre que ele me colocava lá dentro, assim... eu me lembro, eu vi assim, a mão dele e tal, na sombra do couro ... eu ficava olhando assim (NASCIMENTO, 2022, p. 5²¹³).

Zé relata seus primeiros contatos auditivos e visuais com o instrumento durante sua infância no carnaval de Pelotas:

eu relembro que, quando criança, eu via o Sopapo nas escolas de samba, eu ouvia o Sopapo, tá? E me encantava com aquele ritmo, aquele ritmo arrastado que tinha aqui em Pelotas, aquele ritmo debochado, que vinha aquele (canta ritmo), eu me lembrava disso, então eu já tinha... um contato visual e auditivo com o Sopapo. (BATISTA, 2022, p. 12²¹⁴).

Presenteado por seu pai aos 15 anos, Edu ressalta que “no começo eu não tinha essa coisa de... de... vou sair tocando Sopapo. Não tinha, né? [...] eu só tocava percussão” (NASCIMENTO, 2022, p. 5). Antes, carregava o Sopapo de seu pai nos shows e ficava junto da banda, observando. Mais tarde, quando tocou por oito anos com o grupo *Serrote Preto*, revela: “foi ali que eu comecei... assim, a ... a diretamente tocar o sopapo, né” (ibid., p.9). Já para participar da banda com seu pai, demorou 30 anos, e diz: “hoje eu tô aprendendo muito mais com meu pai que já faleceu do que quando ele tava vivo... MUITO mais” (ibid., p.3).

Influenciado pelo CABOBU, onde participou com seu pai, José Batista, revela que sua principal experiência com o Sopapo foi “ali”, “sem dúvida”: “ali foi o... vamos dizer assim, não vamos dizer o começo, mas o eclodir de tudo” (BATISTA, 2022, p. 10). No evento, também foi a primeira vez que tocou Sopapo durante as oficinas do projeto, para testar o som dos instrumentos. Por outro lado, revela que o “modo construtivo [...] veio através da família” (ibid., p.13).

²¹³ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022.

²¹⁴ José Batista em entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

Comparando as respostas dos questionários e pensando nas quatro grandes instituições já explicitadas, apresento, a seguir, a Tabela 20²¹⁵, que organiza as respostas dadas ao questionário em um *ranking* comparativo:

Tabela 20 - Vivências com Sopapo e as grandes instituições

<i>Ranking</i>	Categoria	Nº de pessoas	Porcentagem
1º	Escola	17	15,1%
2º	Família	14	12,5%
3º	Mídias	9	8%
4º	Religião	8	7,1%

Fonte: elaborado pelo autor.

Comparando a relação com a música e com o Sopapo no que diz respeito às instituições sociais, o *ranking* fica muito parecido. Contudo, os números são menores quando se trata apenas do Sopapo. A escola também ocupa o primeiro lugar no *ranking* comparativo da relação com o Sopapo, assim como o *ranking* da relação com a música, sublinhando a importância dessa instituição também para a cultura do Sopapo. Os espaços escolares, se somados em seus variados leques, totalizam 17 pessoas: 13 na graduação, três na pós-graduação, uma na escola e nenhuma em cursos profissionalizantes, totalizando 15,1%. A experiência com música na instituição escola, sendo a escola entendida como uma ampla instituição de ensino, foi declarada por 80 pessoas (71,4%). Já nas experiências com Sopapo, 17 pessoas (15,1%) declararam ter tido contato com o instrumento na escola.

Quando se trata especificamente de escola de ensino básico, enquanto 29 pessoas disseram ter suas experiências com música de forma significativa nesse contexto, apenas uma declarou ter vivência com o Sopapo no mesmo contexto, o que pode indicar (pelo menos nessa pesquisa) uma ausência desse conhecimento especialmente no âmbito da educação básica.

Se essa proporção se aplicasse ao universo, caberia o questionamento: por que o Sopapo é pouco vivenciado na escola de ensino básico? O que poderia ser feito para que o Sopapo fosse vivenciado também na educação básica, podendo assim

²¹⁵ Nota: porcentagens relativas à totalidade de 112 respondentes.

democratizar o acesso ao seu conhecimento? Como ele poderia alcançar ainda mais os outros âmbitos escolares?

Na opção "outros", 32 colaboradores/as adicionaram as seguintes respostas, redigidas da forma que segue. Elegi fatores em comum para agrupar as respostas por categorias, conforme Quadro 6 a seguir:

Quadro 6 - Principais vivências com o Sopapo (respostas)

(continua)

Categoria	Respostas
Citam Giba Giba	"Produzindo a vida artística de Giba Giba - Gilberto Amaro do Nascimento. Músico, Compositor, cantor e tocador de sopapo. Desde ano de 2000" "Shows com Giba Giba" "Ao cantar com o Músico Giba-Giba" "Convivência com colega Giba Giba" "Conheci o Sopapo através do mestre Giba Giba, no circuito cultural da cidade, e através de amigos ligados ao instrumento" "Giba Giba, Na casa do Leonardo Garbin"
Falam sobre Giba Giba e CABOBU	"Festival Viva Percussão, Festival CABOBU, experiências com Gilberto Amaro do Nascimento, vulgo Giba-Giba, com meu amigo Djalma Corrêa, com o saudoso Mestre Batista. Pois Pelotas é a terra natal do meu saudoso Pai e tios, primos, lá vivenciei o Sopapo e aprendi também muito em Rio Grande com muitos sopapeiros. O fato é que ainda hoje o grande tambor é objeto de pesquisa na sua origem e nome e que junto ao tambor Ilu do Parás, nossa religião de matriz africana mais conhecida como Batuque, são os únicos tambores genuinamente Afro-gaúchos" "Carnaval: Pássaro Azul / Cabobu: Giba Giba" "Na minha infância Sopapo ainda estava presente nas escolas de samba de Livramento, só que já sendo tocados com baquetas. A partir do projeto CABOBU de Giba Giba tornei-me guardião do Sopapo nº 27, desde então passei a utilizá-lo em gravações. Em 2012 criamos o grupo Alabê Ôni onde o Tambor Sopapo é figura central"
Falam do CABOBU	"Quando participei do projeto editorial "O Sopapo Contemporâneo - Um a Ancestralidade" (MS2 Editora) que visou divulgar a obra do mestre José Batista, personagem que reconstruiu o Sopapo, na cidade de Pelotas, durante o histórico Cabobu"
Falam do O Grande Tambor (2010)	"na produção do filme O Grande Tambor [2010] e em produções e trabalhos posteriores"
Outros	"Com grandes Mestres" "Projeto Tamborada" "Quando conversei com músicos que conhecem o sopapo" "Em oficina com o grupo Alabê Ôni e posteriormente quando tive a oportunidade de tocar com o mesmo grupo, substituindo um dos integrantes em um show" "Orientando aluno de graduação" "Década de 70 na Cidade do Rio Grande -RS" "No Coletivo Catarse"

(conclusão)

Categoria	Respostas
	"Dentro do CTG ²¹⁶ Cel. Thomaz Luiz Osório" "Através do Sarau Sopapo Poético, Ponto Negro da Poesia" "Na casa de Mestre Baptista em Pelotas" "interesse pessoal pela história do RS e do sopapo" " Quando tive a oportunidade de diagramar o livro O Sopapo Contemporâneo - um elo com a ancestralidade do Zé Batista" "através dos mestres do Sopapo Eduardo Nascimento e José Batista" "Lecionando música" "A vivência do instrumento de origem afro pelotense que se chama sopapo, eu vivenciei no carnaval de pelotas" "Concerto do instrumento" "Pesquisa para composição de uma trilha sonora" "Quando assumi como professor de Percussão no Curso de Música Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas em 2013" "No carnaval, nas tribos / Na escola Garotos da Orgia" "Em casa quando eu tinha 3 anos / Com a banda <i>Serrote Preto</i> "
Obs.:	Na pergunta anterior, a saber, pergunta um da seção três, acredito que de forma equivocada, apareceu a seguinte resposta, a qual coloco aqui: "No processo de musealização do Sopapo, no Museu Julio de Castilhos".

Fonte: elaborado pelo autor.

Analisando as 32 respostas da opção "outro", percebo que, em diversas delas, mais precisamente nove, é ressaltada a importância do mestre Giba Giba, responsável por apresentar o Sopapo para muitas pessoas e propagá-lo pelo Rio Grande do Sul e pelo Brasil.

Curioso notar que o Sopapo também está nos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), como no CTG Coronel Thomaz Luiz Osório²¹⁷, pois não é um instrumento visto com frequência nesse meio. Segundo a matéria *Centros de Tradições Gaúchas mantêm cultura do RS pelo mundo*²¹⁸, de Mello (2012), existiam, na época, cerca de três mil CTGs espalhados pelo Brasil e em outros países, como Estados Unidos,

²¹⁶ A sigla CTG significa Centro de Tradições Gaúchas, lugares físicos criados a partir da metade do século XX, onde os costumes tradicionalistas gaúchos são preservados e passados por gerações, através de indumentárias, músicas, poesias, danças, culinárias e outros costumes. Os CTGs são parte do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), que congrega e padroniza os CTGs, a fim de preservar a formação, ideologia e estudos acerca do tradicionalismo gaúcho. Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/geral/noticia/2019/09/que-lugar-e-esse-chamado-ctg-11537214.html> e <https://www.mtg.org.br/o-que-e-mtg/>. Acesso em: 4 de nov. de 2022.

²¹⁷ CTG localizado na cidade de Pelotas (RS): "O CTG Cel. Thomaz Luiz Osório está desde 1968 na defesa dos interesses tradicionalistas, como sociedade filantrópica, transformando arte, cultura, campeirismo no alicerce da criação de crianças e jovens e no benefício de homens e mulheres de nossa cidade e comunidade". Disponível em <https://www.facebook.com/thomazluizosorio/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

²¹⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/semana-farroupilha/2012/noticia/2012/09/centros-de-tradicoes-gauchas-mantem-cultura-do-rs-pelo-mundo.html#:~:text=Al%C3%A9m%20da%20quantidade%20de%20CTGs,entre%20os%20associados%20do%20MTG>. Acesso em: 4 nov. 2022.

Polônia e Japão. Com esta pesquisa, localizei apenas um CTG onde figura o tambor Sopapo. Daí a curiosidade, pois há, na construção da identidade gaúcha, a invisibilidade e o escamoteamento da cultura negra, em que não se identifica na figura do “gaúcho” elementos culturais de matriz africana (MAIA, 2008, p. 96). Tal fato é contraditório à larga contribuição negra na construção do estado, já que, na região das charqueadas em Pelotas, os homens pretos foram a principal mão de obra na construção da riqueza que sustentou o poder político do estado (ibid., p. 97). Esse assunto se torna simbólico ao olhar para história:

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 indenitária do estado (MAIA, 2008, p. 97).

Nesse sentido, fica ainda mais simbólico o uso do Sopapo pelo CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, que, ao que tudo indica, parece ser pioneiro no uso do instrumento nesse contexto. Ações como essa colocam luz ao que está por trás do instrumento, como o mestre Giba Giba sempre dizia: “o Cabobu e o Sopapo é um pretexto de resgate cultural de todo o Rio Grande do Sul, não é do Sopapo, não é do instrumento, não é o tambor” (O GRANDE, 2010²¹⁹).

Levando em conta o recorte temporal desta pesquisa e seu alcance, pode-se afirmar que os conhecimentos do Sopapo estão nas ruas, nas escolas, em festivais e nos carnavais, na memória dos encontros com os mestres, nas luthierias, nos CTGs, nos saraus, nos livros, nos museus, em projetos diversos, em meio a grupos e bandas, no cinema, nas trilhas sonoras, na religião, nas produções artísticas, nas aulas de música e orientações, em projetos sociais, em Pontos de Cultura, nas relações familiares, nas casas dos amigos e nas mais variadas mídias. Os saberes do Sopapo são parte da cultura e, portanto, estão vivos e em constante transformação. Parafraçando novamente o mestre Giba Giba (1992), “ontem o Sopapo foi batido lá, hoje o Sopapo tá batendo aqui”²²⁰.

²¹⁹ Trecho da fala de Giba Giba para o documentário *O Grande Tambor* (2010), aos 14 minutos e 14 segundos. Trecho exato disponível em: <https://youtu.be/xlL6Hfg4ZTw?t=854>. Acesso em: 11 mar. 2023.

²²⁰ Trecho da música *Sopapo*, composta por Giba Giba, Toneco da Costa, Ivaldo Roque, Pery Souza e Maria Betânia. Disco *Outro Um*, 1992.

6.3 TOCAR SOPAPO

Dentre as 112 pessoas que responderam ao questionário, 72 declararam tocar Sopapo, o que significa 64,2% em relação ao total, enquanto 40 pessoas declararam não tocar, o que representa 35,7%. Instigado pela declaração de José Batista, comentada no capítulo “Metodologia” deste trabalho (p. 70), de que não havia professores/as de Sopapo, imaginei que, indo atrás de quem declara tocar Sopapo, poderia encontrar as pessoas que os/as ensinaram, assim como eles/elas próprios/as poderiam ser, mesmo sem saber ou se dar conta de que são “ensinadores”. Parto da ideia de que se alguém aprende a tocar, alguém ensina, mesmo que o “aprendente” o faça de maneira inconsciente, assim como o “ensinador” pode ensinar sem perceber ou estar no posto de “ensinador”, de professor.

“Eu via o pai tocando Sopapo e saía tocando. Ele nunca disse pra mim assim: - ó, toca assim, faz desse jeito!” (NASCIMENTO, 2022, p. 29²²¹). Com essa fala, Edu corrobora a ideia de que, mesmo sem se colocar na postura de ensinar, seu pai, em contexto familiar, acabava lhe ensinando por observação. Também referindo-se ao ato de observar o mestre Giba Giba, José Batista relatou:

[...] algumas vezes via também o Giba executar os solos de Sopapo dele, aonde peguei muita [...] porque o Giba era uma... como é que vou te explicar? Era uma escola empírica da gente assistir, né? Então, muita coisa eu aprendia vendo ele tocar (BATISTA, 2022, p. 17²²²).

A fim de poder transmitir uma melhor ideia do que é a cena do Sopapo, listo a seguir (Quadro 7²²³) o nome das pessoas que optaram pela alternativa “sim”, quando a pergunta do questionário era “Você toca Sopapo?”. Entendo que essas pessoas são possíveis “ensinadores” e, provavelmente, foram “aprendentes”:

Quadro 7 - Lista de autodeclarados/as tocadores/as (alternativa “sim”)
(continua)

	Nome dos/das Tocadores/as – opção sim
1	Ademir Belchior Motta
2	Aleksander Aguilar-Antunes
3	Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô

²²¹ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022.

²²² José Batista em entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

²²³ Nota: organizado em ordem alfabética.

	Nome dos/das Tocadores/as – opção sim
4	Bernardo Grohs
5	Beto Silva
6	Bunny
7	Chicão Dornelles
8	Chico Pereira
9	Cleber
10	Cristiano
11	Desirée Salles
12	Dona Conceição
13	Edu do Nascimento
14	Everton Maciel
15	Gibinha
16	Gilberto Oliveira
17	Giovanni Berti
18	Gregor Arruda
19	Griô Dilermando
20	Gutchá
21	Jefe Mendes
22	José Batista
23	José Everton da Silva Rozzini
24	Juca de Leon.
25	Kako Xavier
26	Léo Guimarães
27	Lisete
28	Lorena Sanchez
29	Lucas Alves

	Nome dos/das Tocadores/as – opção sim
30	Luis Carlos Mattozo
31	Marcelo Amaro
32	Marcelo Melo
33	Marcelo Rocha (Marcelinho da cuíca)
34	Márcio Kbecinha
35	Márcio Prestes
36	Mario de Souza Maia
37	Marion dos Santos
38	Matheus Leite
39	Matheus Valente
40	Maurício Couto Polidori
41	Mestre Tio Cida / Projeto Som da Liberdade
42	Mimmo Ferreira
43	Miquelin Zequin
44	Nilson Tòkunbò
45	Nina Fola
46	Pantera
47	Paulo Mallet
48	Paulo Romeu
49	Pingo Borel
50	Rafael Marques
51	Raquel Moreira
52	Richard Serraria
53	Rogério Gutierrez
54	Sabrina Favaretto Antunes
55	Sérgio Valentim

(conclusão)

	Nome dos/das Tocadores/as – opção sim
56	Tonho Crocco
57	Tuti Rodrigues
58	Vado
59	Vitinho Manzke
60	Vladimir Rodrigues
61	Zé do Pandeiro

Fonte: elaborado pelo autor.

Além das 61 pessoas que optaram pela alternativa “sim”, outras 11 preferiram a opção “Outro” para precisar a sua relação com o instrumento. As respostas estão no Quadro 8, a seguir:

Quadro 8 - Principais vivências com o Sopapo (alternativa “outro”)

Respostas
“Aprendi, mas por falta de praticar, creio que não me considere ‘tocadora’ de sopapo”
“Atualmente não, mas já toquei”
“Conheço e admiro o instrumento. Posso tocá-lo, mas não me considero instrumentista deste instrumento, pois não participo de seu contexto criativo diretamente ou de suas práticas”
“iniciante”
“Não como prática recorrente, mas sei levar alguns ritmos”
“para o meu gasto, sim, não como músico”
“penso e sinto que estou aprendendo”
“Tenho um tambor de Sopapo feito pelo mestre Batista e toco de forma amadora”
“Toco, mas pensando que o sopapo é um tambor e eu toco tambor. Porém não tenho sopapo e nem uso com frequência nos meus trabalhos”
“Toco como diversão pois tenho um em casa”
“Toco de modo ‘intuitivo’, ou seja, não tenho estudo ou técnica”

Fonte: elaborado pelo autor.

Interessante notar que, na primeira resposta da lista anterior, o uso do verbo “aprender” (assim como na sétima resposta) é seguido da conjunção adversativa “mas”, justificada pelo fato de “não se considerar tocadora”. Assim como a terceira

pessoa diz tocar, mas não se considera instrumentista, a sexta diz tocar, mas “não como músico”. A quarta se diz “iniciante”, e a quinta se relata com hábitos não recorrentes. A última resposta diz “tocar de forma amadora”.

Sobre o conceito que a palavra “aprender” traz, pode-se traçar uma longa discussão. Minha visão, neste trabalho, é apoiada no pensador alemão Rudolf-Dieter Kraemer (2000, p. 65), que se refere à aprendizagem musical através do uso dos termos transmissão e apropriação. Logo, qualquer processo de transmissão e/ou apropriação musical relacionada ao Sopapo, independente da profundidade ou frequência, interessava para este trabalho.

Outro conceito interessante é o da autoaprendizagem, que fica explícito no número de pessoas que se declarou autodidata: 25 nas experiências com música e três nas vivências com o Sopapo. Para ilustrar, trago uma fala do falecido luthier Mestre Baptista, durante o filme documental *O Grande Tambor* (2010), quando se refere à técnica de construção do instrumento: “eu não aprendi com ninguém, ninguém me ensinou. Não tenho um mestre que tivesse me ensinado alguma coisa. Isso já tava dentro de mim”²²⁴ (O GRANDE, 2010). Outra fala que me chamou a atenção, do mesmo filme (O GRANDE, 2010), é a de Tia Maruca, que diz “quem bate tem que saber bater, tem que aprender a bater”²²⁵. Ainda refletindo sobre o conceito de cada palavra, indago-me sobre o que é “saber bater” e o que seria esse “aprender a bater”. Como se aprender a bater, a construir, sem ninguém ensinar, sem os/as mestres e mestras, os/as professores/as, os/as “ensinadores/as”?

Quando, em entrevista, José Batista (2022, p. 28-29) conta de sua experiência ensinando Sopapo, ele diz:

então eu ensinava pra eles algumas batidas, agora, já, o molho... o molho não tem como ensinar, é isso que o Giba se referia. **O Sopapo não se ensina, né?** [...] Então, a minha ideia era ensinar o toque, né? [...]. Que a gente não nasce com essa a ginga que tem hoje [...]. Então, são coisas que a vida te ensina a ter esse molejo, esse balanço. A mesma coisa é tocar o instrumento. Tu pode ensinar uma criança a fazer um (canta ritmo). A criança vai lá e faz (canta mesmo ritmo com menos sutileza), é a mesma coisa, só que não tem aquela sensibilidade que o (canta ritmo) isso é com o tempo, com a repetição, né? Então, às vezes, a metodologia, tu consegue o básico, né? Consegue o aquele ritmo marcado, mas aquele aquele molejo, aquela

²²⁴ Trecho da fala de Mestre Baptista para o documentário *O Grande Tambor* (2010), aos 39 minutos e 2 segundos. Disponível em <https://youtu.be/xlL6Hfg4ZTw?t=2342>. Acesso em: 14 nov. 2022.

²²⁵ Trecho da fala de Tia Maruca para o documentário *O Grande Tambor* (2010), à uma hora, 11 minutos e segundos. Disponível em <https://youtu.be/xlL6Hfg4ZTw?t=4644>. Acesso em: 14 nov. 2022.

coisa, só o tempo pode dar, né? Eu acredito nisso pelo menos. (grifo nosso).

O trecho destacado, de que o Sopapo não se ensina, parece contradizer a fala de que não se nasce com o que ele chama de molho, de *swing*, de gingado, de molejo, de balanço. Se não se nasce com essa habilidade, então se aprende, o que corrobora a visão da sociologia da educação musical, de que a aprendizagem musical não é um dom, uma dádiva, mas sim uma construção, um aprendizado.

Pode-se refletir, também, sobre o que o conceito da palavra “tocar” carrega consigo. Seguramente, esse conceito merece uma discussão ampla, contudo, me interessava aqui, neste trabalho, todo o “tipo de tocar”, seja de forma supostamente amadora, não corriqueira, não profissional ou especificamente como músico/musicista. Qualquer relação com o instrumento já era o suficiente para considerar, a meu ver, que a pessoa toca. Portanto, classifiquei essas 11 pessoas que escolheram a opção “outro” como resposta enquanto tocadoras. Segue o nome desses/as tocadores/as em um novo Quadro 9²²⁶:

Quadro 9 - Tocadores/as (alternativa “outro”)

	Nome dos/das tocadores/as
1	Bódi Lambari do Belomé
2	Cristiano Morais Nunes
3	Diih Neques
4	Eliana Mara Chiossi
5	Gustavo Türck
6	Leandro Anton
7	Leandro Maia
8	Marcelo Cougo
9	Pâmela Amaro Fontoura
10	professor
11	Vanessa Lopes

Fonte: elaborado pelo autor.

²²⁶ Nota: organizado em ordem alfabética.

6.4 CONSTRUIR SOPAPO

A pergunta quatro da seção três, “você constrói Sopapo?”, apresentava três alternativas como resposta: “não”, “sim” e “outro”. Das 112 pessoas respondentes do questionário, 102 disseram não construir Sopapo, ou seja, 91% da totalidade não têm essa prática. Dez pessoas disseram construir Sopapo, representando 8,9% do total das participações, as quais listo a seguir no Quadro 10²²⁷:

Quadro 10 - Lista de construtores/as de Sopapo

Nº	Nome dos/das luthiers de sopapo
1	Griô Dilermando
2	José Batista
3	Kako Xavier
4	Léo Guimarães
5	Mario de Souza Maia
6	Maurício Couto Polidori
7	Mestre Tio Cida/ Projeto Som da Liberdade
8	Pingo Borel
9	Rogério Gutierrez
10	Zé do Pandeiro

Fonte: elaborado pelo autor.

Nota-se que, em relação ao número de pessoas que declarou tocar Sopapo, existe uma porcentagem menor de pessoas que declarou construir Sopapo. Além disso, nenhuma delas está, por exemplo, em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Dos dez construtores, seis – mais da metade – residem em Pelotas. Outras quatro cidades contam com um luthier cada: Caçapava do Sul, Canoas, Gravataí e Viamão. Mais uma vez, reflito sobre a capacidade de perpetuação do instrumento, sua história e ensinamentos. Será que, para manter viva essa cultura, não precisamos de mais pessoas construindo Sopapos?

²²⁷ Nota: nomes organizados por ordem alfabética.

Pela alternativa “outro”, optaram oito pessoas, as quais redigiram as seguintes respostas, conforme Quadro 11 a seguir:

Quadro 11 - Construir Sopapo (alternativa “outro”)

Respostas
“Participei da construção do 1º Sopapo na Bahia com Mestre Baptista e Griô Dilermando”
“Já construí.”
“não, mas já construí”
“Ainda não, mas sei empachar a pele de couro”
“Já reformei, e encourei alguns.”
“Apenas trocas de peles”
“Já construí. Foi o meu primeiro contato, lá por 19950/51, com o Betinho no Comandos do Morro (antigo Comanches).”
“fazer um sopapo está na lista de tarefas na minha oficina doméstica.”

Fonte: elaborado pelo autor.

Nota-se que essas oito pessoas têm algum envolvimento com a lutheria, mas não necessariamente se declaram (ou parecem ser) construtoras do instrumento.

6.4.1 A lutheria do Sopapo

A lutheria, a construção, é parte essencial da cultura de qualquer instrumento. Se não há o instrumento físico, não há nada. Se não há Sopapos, não há som, não há música, não há poesia, não há trabalho, não há cena e não há transmissão de conhecimento. Não cabe a este trabalho discutir pontos específicos dessa arte, contudo, por ser essencial para a manutenção da cultura, também não há como fugir dela. A lutheria possibilita que o tambor seja tocado e escutado, ensinado e aprendido. Ela mantém a cultura viva, ainda que em constante transformação.

O relato de José Everton da Silva Rozzini²²⁸ deixa claro o impacto que o processo de construção do instrumento pode causar. A lutheria possibilita que haja exemplares do instrumento nas salas de aula e nos palcos, como escreveu José Everton: “após 2013, construímos Sopapos com auxílio de luthiers, o que possibilitou

²²⁸ Relato em resposta às perguntas nº 18 e nº 19 do questionário.

que pudéssemos ter o instrumento na sala de aula e nos palcos por onde circulamos". Logo, a lutheria é considerada uma potencializadora da propagação dos conhecimentos ligados ao Sopapo.

É lógico pensar que a arte da lutheria acompanha as mudanças dos instrumentos e instrumentistas, e que, com o passar dos anos, novas técnicas, incrementos e acessórios vão surgindo. O mais curioso é que com o Sopapo foi diferente, pois, por muito tempo, ele deixou de ser tocado e construído e foi quase considerado extinto. A técnica contemporânea de construção do instrumento data de apenas 23 anos atrás, quando, durante o CABOBU, ele foi reinventado (MAIA, 2008) através da memória da família Nascimento e pelas mãos do Clã Baptista. Foram os luthiers, o pai Mestre Baptista e o filho José Batista, como o próprio José relata em seu livro *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade* (BATISTA, 2020), que (re)desenvolveram o instrumento que hoje chamamos por Sopapo. Assim como narra Mario Maia (2008) em sua tese, que também esteve no CABOBU e realizou seu trabalho baseado nessa experiência. A partir desse marco, diversos outros luthiers também encararam, a seu modo, maneiras de construir o grande tambor, e diversas modificações foram apresentadas. Porém, é inegável o fato de que a construção "contemporânea" é recente (dos anos 2000 pra cá) e, portanto, provavelmente esteja sofrendo constantes e essenciais alterações.

O luthier José Batista, um dos mais importantes luthiers da história recente do Sopapo, contou em entrevista para esta investigação, como foi o início do seu processo de construção do grande tambor: "eu tinha que descobrir como se fazia algo que existia, mas estava deixando de existir. E aonde estava esse conhecimento, que ninguém sabia informar? Meu pai não fazia Sopapo, né!? Eu não fazia" (BATISTA, 2022, p. 10²²⁹).

Durante a *live O Grande Tambor em revista*²³⁰, de 12 de outubro de 2020, aos 8min, José Batista explicou as modificações atuais na construção do Sopapo, como, por exemplo, o couro do Sopapo, a caixa de ressonância, os puxadores (que eram feitos com barras rosqueadas), a saia interna, a troca de rebites por parafusos, o ferro inferior etc. Uma modernização, o "desenvolvimento de uma metodologia a qual

²²⁹ José Batista em entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

²³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0izVP0QJgMk&t=1766s>. Acesso em: 10 abr. 2023.

precisa ser aperfeiçoada" (BATISTA, 2020) em prol da segurança, da durabilidade e da qualidade do som.

Dentre as várias discussões sobre a lutheria do Sopapo, notei que um dos principais tópicos é o seu tamanho. José Batista²³¹ relatou que constrói instrumentos para "pessoas com menor estatura tocar" e complementa dizendo que "o tamanho do Sopapo pode ser relativizado", sendo que ele estipulou um limite mínimo de "92cm" de altura, "mas que mantenha o grave". O luthier contou que lhe foi encomendado um Sopapo por uma "pessoa de um 1,52m", e, portanto, se questionou: "como é que eu vou colocar um sopapo nela? (BATISTA, 2022, p. 8²³²). Ele reflete sobre sua mudança em relação ao tamanho do instrumento:

pra ter uma ideia, em 2015, o Sopapo, pra mim, não podia ter menos de 1m e 5cm de altura. Se tivesse 1m4cm, não era Sopapo. Sabe qual é a altura desse Sopapo que eu fiz por último? 85 centímetros [...]. Olha o que a gente muda, né!? Claro que existem parâmetros que a gente tem que respeitar. Eu sempre digo, é o som grave, o som do trovão, o grande tambor. Esse parâmetro a gente não pode perder [...]. Tudo está relacionado com essa cultura. E, aí, que faz sentido essa grande frase do Giba: - não é o tambor! (BATISTA, 2022, p. 35).

Lorena Sanchez²³³, detentora de um Sopapo de José, confirma: "meu sopapo [...] tem 10 cm a menos do que o tambor sopapo "clássico", mas mantém o mesmo som. O mestre [José] Batista batizou [o Sopapo] de Oba Kekerê (rei pequeno)". Sobre o tamanho do instrumento e das pessoas que o tocam, José compara os Sopapos do CABOBU e de antes do evento com suas produções atuais, em prol da democratização do acesso ao tambor:

eu tenho relatos, dito pro meu pai, que os sopapos eram até maiores que esses do Projeto CABOBU, em torno de 1m10, 1m20. Claro, os sopapeiros tinham 1m90, 2m. E aí, uma pessoa de 1m60 quer tocar esse instrumento e nós queremos preservar esse instrumento, mas não permitimos que a pessoa de 1m60 toque, porque nós não queremos mudar o tamanho do instrumento [...] agora, se alguém for construir um sopapo com 90cm de altura, tá errado [...] então, vamos colocar uma altura limite pro sopapo, mínima. Vamos colocar 92cm [...] O que significa 4 dedos, pra permitir que o sopapo se torne de uso COLETIVO (BATISTA, 2022, p. 41- 42, grifo do autor²³⁴).

²³¹ Relato em resposta às perguntas nº 18 e nº 19 do questionário.

²³² José Batista em entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

²³³ Relato em resposta às perguntas nº 18 e nº 19 do questionário.

²³⁴ Grifo usado na transcrição da entrevista, usado para marcar a ênfase que o entrevistado deu ao proferir a palavra em maiúsculo.

Outro assunto que observei durante a revisão de literatura são possíveis adaptações no Sopapo para que mulheres possam vir a tocá-lo, como, por exemplo, o seu tamanho. O intuito de trabalhar para que haja maior igualdade de gênero é legítimo e louvável, contudo, penso que calcar a argumentação na premissa de que o Sopapo necessita de adaptações para que mulheres possam tocar é, talvez, concordar com o que parece estar implícito no texto de Oliveira (1964) e que Santos (2020, p. 66) critica, a saber, que as mulheres são "um gênero frágil, incapaz de tocar instrumentos maiores".

Ainda pensando em gênero, há homens de estatura menor que passariam pela mesma dificuldade, ou seja, não parece ser uma questão de gênero, e sim de estatura (independentemente do gênero). Se isso confere, significa que o Sopapo talvez mereça algumas adaptações para que haja uma maior democratização no seu acesso. Contudo, não é o gênero que baliza a discussão. O que é indispensável levar em conta, no caso do Sopapo, são as especificidades corpóreas de quem o toca, independente do gênero.

Outra discussão é em torno do peso do instrumento, já que quanto mais reforços e partes de metal, mais pesado o instrumento fica, ainda mais por já ser de madeira e já ter, em média, de 1m de altura. Gilberto Oliveira²³⁵, natural de Rio Grande, resgata a memória para dizer que lembra de Sopapos feitos "de madeira tipo barricas de vinho, mais pesados do que esse de hoje, bem mais pesados... Ainda nos anos 70 eu lembro de ver Sopapos já de compensado". O relato de Gilberto nos mostra como o instrumento sofreu alteração ao longo dos anos, concatenando-o com José Batista, quando afirma que há uma relatividade em relação à construção do grande tambor.

A percussionista Gutcha faz um relato interessante, quando sublinha que a cultura é viva e está em constante transformação:

ouvi muitas histórias de que o sopapo foi sumindo do carnaval de Pelotas porque era grande e pesado, difícil de carregar na avenida, principalmente com a aceleração do ritmo das baterias com o passar dos anos, a lógica do desfile, o tempo a ser cumprido, a pontuação. **Hoje tem luthiers fazendo Sopapos um pouco mais leves e curtos.** Enfim, adaptações, inovações, movimentos que me fazem pensar que **o Sopapo tá vivo**, que os investimentos do Giba Giba, do Mestre Batista, valerem, tiverem sucesso (Gutcha, grifo nosso).

²³⁵ Relato em resposta às perguntas nº 18 e nº 19 do questionário.

Sobre os puxadores e o sistema de afinação do instrumento, José Batista aponta algumas alterações do evento CABOBU para cá:

[...] porque a metodologia usada no Sopapo, foi a mesma metodologia que era usada nos surdos, né? Porque não haviam uma metodologia de construção no Sopapo. Então foi uma metodologia que era usada nos surdos, só que no formato cônico do Sopapo. Hoje, se pegar um sopapo do CABOBU, a parte de cima, e olhar o puxador e pegar um Sopapo que eu faço hoje, a parte de cima tá toda alterada. A parte do puxador ali não tem nada a ver com os puxadores do Projeto CABOBU. Era um gancho, tá? Hoje em dia ele tem uma trava, tá? Ele não tem contato com o couro na parte de cima. Aonde ele poderia pegar no couro, ele é liso, ou seja, não vai rasgar o couro, era um problema que tinha no Sopapo Cabobu, a barra rosqueada, né? Então ele é liso, aqui. E uma rosca... uma rosca enorme que te dá um recurso de que tu vai esticar o Sopapo tanto [...], mas vai ter afinação ainda. [...] Isso tudo eu tive que descobrir sozinho praticamente, já não faz parte da época do meu pai isso, né? A base dos puxadores que era na vertical, afundava a madeira. Eu tive que pensar: - para aí, por que que ela afunda? Por que ela faz essa força? [...] aprendizado (BATISTA, 2022, p. 13).

Parece benéfico que alterações sejam feitas em prol da democratização de seu acesso e da melhor possibilidade de tocá-lo, e/ou, talvez, deva-se pensar em adaptações no que diz respeito à técnica, à maneira de se tocar, ao modo de segurar e/ou como carregar acessórios que ajudem na sua execução, sem necessariamente modificar a sua construção, ou modificando o mínimo possível para que ainda se considere um Sopapo. José apresentou uma solução para pessoas de menor estatura tocarem o tambor, que é mudar o local onde o talabarte é encaixado no tambor, alterando o eixo de sustentação do instrumento quando tocado de pé e fazendo com que ele fique ainda mais inclinado e, portanto, não arraste no chão (BATISTA, 2022, p. 11).

Por outro lado, também é importante ouvir os/as luthiers para que sejam mantidas características que diferenciem o Sopapo de outros instrumentos, conservando sua essência e propriedades que o destacam. De fato, o Sopapo é um instrumento grande e toda reflexão é válida para que haja um maior número de pessoas tocando-o. Nesse sentido, Mestre Zé revelou um sonho que parece resolver uma lacuna que Leandro Anton apresenta ao responder ao questionário, quando diz que “há carência de luthiers”:

quando eu falo pras pessoas eu quero parar, [...] talvez não explique direito. Não é parar e desligar do Sopapo. Não. É deixar de ser O Luthier, O Luthier, porque eu quero repassar esse jeito, essa metodologia que eu tenho de fazer o instrumento. Porque eu trabalhei

anos pra desenvolver o modo de como ele é feito hoje. [...] nas mãos de quem isso vai ficar? (BATISTA, 2022, p. 40).

A preocupação de José em relação à perpetuação da metodologia de construção de Sopapo que vem desenvolvendo ao longo de anos e de sua família parece muito pertinente, tendo em vista o baixo número de luthiers que esta pesquisa revela. Cabe, portanto, o questionamento: o que pode ser feito para que esses saberes sejam preservados?

6.4.2 *Um breve relato pessoal*

Venho, neste breve subcapítulo, dar o relato das minhas experiências com o Sopapo enquanto instrumentista, professor, técnico de som e produtor musical. Como instrumentista, percebi que os Sopapos que toquei com melhor sonoridade (quando digo melhor, estou falando da minha percepção auditiva e gosto estético) foram os que tinham a pele mais grossa, algumas delas bem ásperas. Não sei que animal, qual parte, tampouco o tratamento do couro para tanto, só notei que o tamanho e o formato influenciam, na minha opinião, menos do que a pele do tambor no que diz respeito à sonoridade final. É importante dizer que o tamanho e formato, obviamente, também são fatores importantes na construção e sonoridade do Sopapo. Em outras experiências como instrumentista, notei que o sistema de afinação não é tão eficaz em segurar a afinação por tanto tempo, sobretudo se comparado, por exemplo, aos tambores de candombe. Talvez, uma aproximação com o sistema de afinação dos tambores de candombe (já experimentada pelo grupo *Alabê Ôni*) seja interessante para o Sopapo.

Outro ponto é pensar em acessórios que possam ajudar a tocá-lo, em especial por se tratar de um instrumento de grande porte, tendo um metro de altura, em média. Mestre Baptista, lá pelo ano de 2009, em sua casa, comentou comigo em uma conversa informal, sobre a possível construção de um coreto de madeira, no qual o Sopapo pudesse ser encaixado em posição vertical, pela parte inferior, a da boca. Seria, segundo ele, possível subir em cima do coreto para tocar, diminuindo a altura necessária para tocá-lo, e a caixa de madeira também poderia servir de ressonância para o instrumento. Arrisquei um rascunho em forma de desenho (Figura 34) para melhor visualizar, lembrando que essa imagem é fruto da minha imaginação a partir da descrição oral de Mestre Baptista:

Figura 34 - Coreto de madeira citado por Mestre Baptista



Fonte: elaborado pelo autor.

Talvez, um coreto fosse pesado e grande de carregar, mas, para ter em lugares fixos, como escolas e estúdios, poderia ser uma solução tanto para amenizar o peso e tamanho de tocar com o instrumento pendurado por um talabarte e sob o ombro, quanto para melhorar o som do instrumento. Quando o Sopapo está grudado ao corpo, ele acaba por ressoar menos, pois a vibração é “barrada” pelo contato do corpo com o instrumento. Para a execução do Sopapo no palco, assim como na rua, uma solução poderia ser a distribuição do peso dele na cintura do/a tocador/a, a exemplo de como são presos os surdos de escola de samba. Ainda assim, o instrumento estaria em contato com o corpo e, portanto, deixando de soar em sua plenitude. Um acessório possível, semelhante ao coreto, porém portátil, seria algo parecido com os suportes de tumbadoras e de timbales, que parecem ser facilmente adaptáveis ao Sopapo.

Para gravações em estúdio, assim como para o palco, o luthier Carlos Adenir Moraes Oliveira, sob encomenda de Richard Serraria, desenvolveu um suporte para segurar o Sopapo na diagonal, quase que na horizontal, podendo ser tocado no mesmo ângulo de quando está preso a um talabarte. O suporte foi usado pela primeira vez em estúdio, durante a gravação do disco de Carolinne Caramão (2016), “Pontos, Rezas e Milongas”²³⁶. O sopapeiro Mimmo Ferreira e o técnico de som do disco, Pedrinho Figueiredo, notaram melhora sonora na captação do instrumento, principalmente na duração de seu grave e, portanto, regravaram alguns Sopapos para

²³⁶ Carolinne Caramão é cantora e compositora de Santa Maria (RS), atualmente radicada em Montenegro (RS), e o disco “Pontos, Rezas e Milongas” é o primeiro disco solo dela, dedicado a questões afros. Disponível em <http://culturissima.com.br/especial/entrevista-juarez-fonseca-o-brasil-nunca-esteve-tao-forte-musicalmente-como-hoje/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

o disco depois da chegada do acessório. No ano de 2016, pedi o suporte emprestado para Richard, em função de uma gravação no Tamborearte Estúdio, e fiz um registro em foto (Figura 35)²³⁷ :

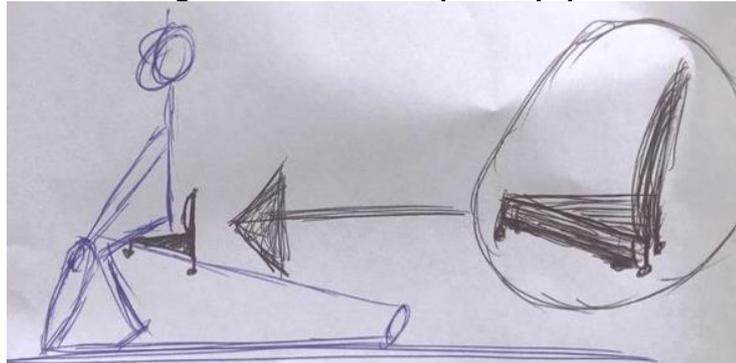


Fonte: o autor.

Durante as aulas de percussão no projeto social que trabalho, o Ouviravida, notei que os/as estudantes preferem tocar com o instrumento deitado, sentando-se em cima dele. Acontece que duas coisas ocorrem: pelo formato cônico do instrumento, as crianças acabam escorregando em direção à boca. Eles e elas relatam que, ficar naquela posição, cansa as costas. Imagino que duas ações possam contribuir para as aulas e passam pela construção/reforma/acessórios do instrumento. A primeira delas é um reforço maior na boca do instrumento, de forma que evite qualquer acidente com o/a tocador/a, caso escorregue em direção à boca. A outra é a construção de uma espécie de cadeira, que fique na horizontal e que possa ajudar dando suporte à parte lombar do/a tocador/a, trazendo maior conforto e um certo relaxamento. Imagino que esse suporte/cadeira (que vou chamar aqui de “cadeirinha para Sopapo”) possa ser encaixável de forma a facilitar o seu transporte. Ensaiei o rascunho desse projeto a seguir (Figura 36) também na forma de desenho:

²³⁷ Nota: foto tirada no dia 2 de julho de 2016, na antiga sede do *Tamborearte Estúdio*, localizada centro de Porto Alegre.

Figura 36 - Cadeirinha para sopapo



Fonte: elaborado pelo autor.

Uma alternativa viável para estudantes mais jovens é a construção de Sopapos com um tamanho menor, que parece ser algo complexo, como foi relatado no subcapítulo anterior. Reitero que esse breve relato não é baseado em dados resultantes de pesquisa científica. Ele é um relato a partir das minhas experiências e suposições, visto que não sou luthier e, além disso, desconheço por completo a arte de construir e reformar instrumentos.

A seguir, fecho este breve parêntese em forma de relato para voltar a refletir sobre a educação musical na cena do Sopapo, investigando agora os processos de transmissão de conhecimento ligados ao Sopapo que foram relatados pelos/as investigados/as.

“eu vivo do Sopapo”
(José Batista²³⁸)

²³⁸ José Batista, minutos antes da entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

7 ENSINAR SOPAPO

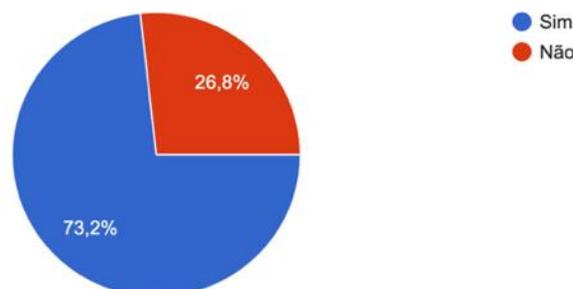
Ainda com a finalidade de analisar as práticas pedagógico-musicais dos/das colaboradores/as, procurei entender de que forma eles/elas ensinam Sopapo, ou seja, de que forma transmitem os conhecimentos ligados ao tambor. Para tanto, destinei seis questões da seção dois do formulário, as perguntas de 12 a 17, buscando entender se haviam realizado encontros nesse sentido, quem realiza os encontros, onde foram os encontros, como foram os encontros, qual a quantidade de encontros realizados, se têm realizado encontros nos últimos quatro anos e com que frequência esses encontros aconteceram nesse recorte temporal escolhido (a saber, 2018 a 2021).

Nos subcapítulos que seguem, reflito sobre cada uma dessas questões e trago para a discussão os relatos concedidos em entrevista por José Batista (2022) e Edu do Nascimento (2022).

7.1 QUEM ENSINA SOPAPO?

Com a pergunta 12 da seção dois, a saber, “Você já realizou encontros onde transmitiu conhecimentos ligados ao Sopapo? (qualquer tipo de passagem de conhecimento, ou algum tipo de formação, palestra, oficina, curso, workshop, aula ou semelhante)” (ver Apêndice 4), pretendia entender quantas pessoas ensinam Sopapo e quem são elas. A questão fechada apresentava duas alternativas como resposta: “sim” ou “não”. Como pode-se verificar no gráfico a seguir (Figura 37), 73,2% dos/das colaboradores/as responderam “sim” e 26,8% responderam “não”:

Figura 37 - Transmissão de conhecimentos ligados ao Sopapo



Fonte: elaborado pelo autor.

Do total, 54,5% das pessoas declararam tocar Sopapo. Pode-se notar que os conhecimentos ligados ao instrumento não são necessariamente transmitidos por quem declara tocar Sopapo. Tal conclusão amplia a busca por pessoas que ensinam Sopapo, pois estas não estão somente entre as que tocam. Pode-se também concluir que aprender Sopapo não é só aprender a tocar Sopapo, vai muito mais além. Mas o que seria, portanto, aprender Sopapo e o que seria ensinar Sopapo?

Dentre as 112 pessoas respondentes, 82 declararam ter transmitido, ao menos uma vez, conhecimentos ligados ao Sopapo. No Quadro 12²³⁹, a seguir, pode-se conferir o nome dessas pessoas:

Quadro 12 - Pessoas que transmitiram conhecimentos ligados ao Sopapo
(continua)

Nº	Nomes
1	Ademir Belchior Motta
2	Adriana Gonçalves Ferreira
3	Aleksander Aguilar-Antunes
4	Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô
5	Ana Maestri
6	Andrea Mazza Terra
7	Bernardo Grohs
8	Beto Silva
9	Bódi Lambari do Belomé
10	Bunny
11	Cátia Cilene Moraes Dutra
12	Chicão Dornelles
13	Cláudia Schreiner
14	Cleber
15	Cristiano

²³⁹ Nota: nomes organizados em ordem alfabética.

Nº	Nomes
16	Cristiano Morais Nunes
17	Dionísio Souza
18	Dona Maria Baptista
19	Dona Conceição
20	Doris Couto
21	Dulcimarta Lemos Lino
22	Edu do Nascimento
23	Gibinha
24	Gilberto Oliveira
25	Giovanni Berti
26	Graça Amaral
27	Gregor Arruda
28	Griô Dilermando
29	Gustavo Türck
30	Isac Costa Soares
31	Jaqueline Lourenço Barreto
32	Jefe Mendes
33	José Batista
34	José Everton da Silva Rozzini
35	Juca de Leon.
36	Kako Xavier
37	Leandro Anton
38	Leandro Maia
39	Ledeci Lessa Coutinho
40	Lorena Sanchez

Nº	Nomes
41	Lucas Alves
42	Luis Carlos Mattozo
43	Mãe Carmen de Oxalá
44	Mananegra
45	Marcelo Amaro
46	Marcelo Cougo
47	Marcelo Melo
48	Marcelo Rocha (Marcelinho da cuíca)
49	Márcio Kbecinha
50	Márcio Prestes
51	Mario de Souza Maia
52	Marion dos Santos
53	Matheus Leite
54	Matheus Valente
55	Maurício Couto Polidori
56	Mestre Paraquedas
57	Mestre Tio Cida/ Projeto Som da Liberdade
58	Miguel Isoldi
59	Mimmo Ferreira
60	Miquelin Zequin
61	Nego Dener
62	Nilson Tòkunbò
63	Nina Fola
64	Pantera
65	Paulo Coitinho

(conclusão)

Nº	Nomes
66	Paulo Mallet
s67	Paulo Romeu
68	Pingo Borel
69	professor
70	Rafael Marques
71	Raquel Moreira
72	Richard Serraria
73	Sabrina Favaretto Antunes
74	Sandra Narcizo
75	Sérgio Valentim
76	Silvia Mara Abreu
77	Têmis Nicolaidis
78	Tonho Crocco
79	Tuti Rodrigues
80	Vitinho Manzke
81	Xyko Mestre
82	Zé do Pandeiro

Fonte: elaborado pelo autor.

Cruzando os dados de quem ensina Sopapo com o local de moradia, das 82 pessoas da lista anterior, 78 estavam no estado do Rio Grande Sul, no momento da coleta de dados. Elas encontravam-se espalhadas por 18 municípios do estado, sendo que 22 pessoas residiam na cidade de Porto Alegre, 20 pessoas em Pelotas, quatro pessoas em Viamão, três pessoas em Rio Grande e nas demais cidades, duas ou menos pessoas. Tais dados reforçam a ideia de que a capital (e sua região metropolitana), Pelotas e Rio Grande, são as cidades onde a cena do Sopapo está mais presente. Se nessas cidades estão o maior número de pessoas que transmitem

os conhecimentos ligados ao Sopapo, então, estão nelas o principal potencial para que outras pessoas aprendam o instrumento.

Uma sugestão de Pedro Acosta, membro da banca avaliadora deste trabalho²⁴⁰, foi o cruzamento de alguns dados com a raça/etnia declarada. Adicionei, por ora, os dados relativos às 82 pessoas que declararam transmitir conhecimentos ligados ao Sopapo, relacionando-as com a raça/etnia declarada para responder à indagação trazida pelo professor Pedro Acosta: quem são as pessoas negras da cena do Sopapo que estão transmitindo conhecimentos? Como resultado desse cruzamento, obtive o número de 41 pessoas que se autodeclararam negras, pretas, pardas ou mestiças, representando exatamente a metade das pessoas que ensinam Sopapo, apresentadas no Quadro 13:

Quadro 13 - Pessoas negras, pretas, pardas ou mestiças que transmitiram conhecimentos ligados ao Sopapo

(continua)

Nº	Nomes
1	Ademir Belchior Motta
2	Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô
3	Beto Silva
4	Cátia Cilene Moraes Dutra
5	Cleber
6	Cristiano
7	Dionísio Souza
8	Dona Maria Baptista
9	Dona Conceição
10	Edu do Nascimento
11	Gibinha
12	Gilberto Oliveira
13	Graça Amaral

²⁴⁰ A banca de defesa desta dissertação foi realizada de maneira *on-line*, pela plataforma *Zoom*, no dia 17 de maio de 2023, e contou com a presença dos professores Doutores Lúcia Helena Pereira Teixeira, Pedro Fernando Acosta da Rosa e Michelle Arype Girardi Lorenzetti.

Nº	Nomes
14	Griô Dilermando
15	Isac Costa Soares
16	Jaqueline Lourenço Barreto
17	José Batista
18	José Everton da Silva Rozzini
19	Kako Xavier
20	Ledeci Lessa Coutinho
21	Luis Carlos Mattozo
22	Mãe Carmen de Oxalá
23	Mananegra
24	Marcelo Amaro
25	Marcelo Melo
26	Marcelo Rocha (Marcelinho da cuíca)
27	Márcio Prestes
28	Marion dos Santos
29	Mestre Tio Cida/ Projeto Som da Liberdade
30	Nego Dener
31	Nilson Tòkunbò
32	Nina Fola
33	PANTERA
34	Paulo Mallet
35	Paulo Romeu
36	Pingo Borel
37	Raquel Moreira
38	Richard Serraria

(conclusão)

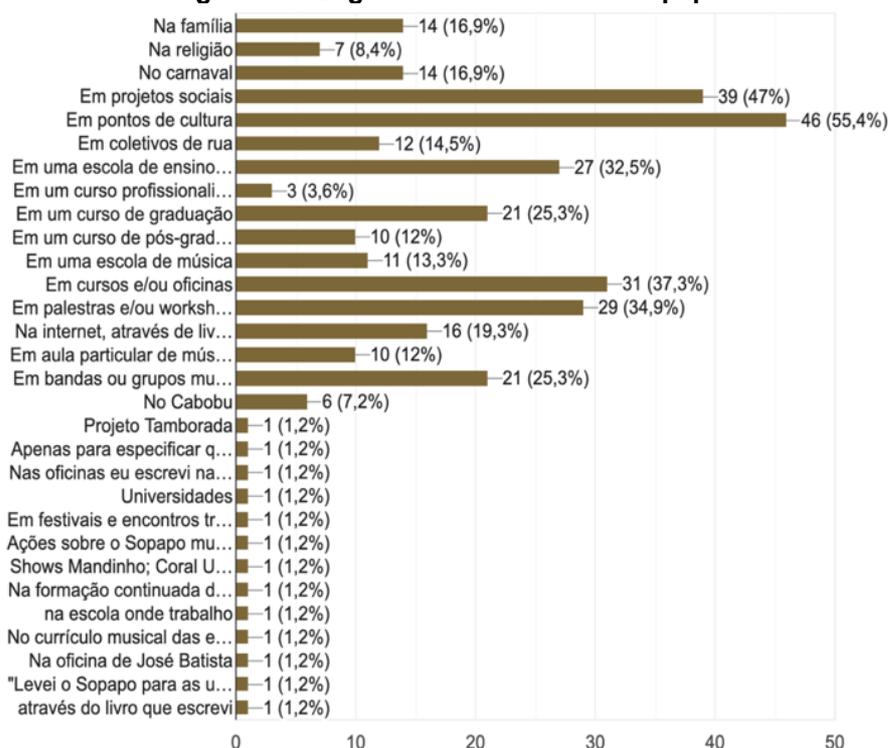
Nº	Nomes
39	Silvia Mara Abreu
40	Tuti Rodrigues
41	Zé do Pandeiro

Fonte: elaborado pelo autor.

7.2 ONDE SE ENSINA SOPAPO?

A pergunta 13 da seção dois, “Se você respondeu sim na pergunta anterior, marque onde esses encontros aconteceram (marque mais de uma opção, se necessário)” (ver Apêndice 4), buscava entender, com mais especificidade, os lugares onde o conhecimento do Sopapo é transmitido. A questão semiaberta era muito parecida com as questões um e dois da mesma seção e, como alternativas, foram oferecidos os mesmos 19 lugares da questão dois, acrescentando-se a alternativa aberta “outro”. Como síntese das respostas, pode-se ver o gráfico gerado pela plataforma (Figura 38)²⁴¹:

²⁴¹ Nota: porcentagens relativas à totalidade de respondentes, ou seja, 83 pessoas.

Figura 38 - Lugares onde se ensina Sopapo

Fonte: elaborado pelo autor.

Das 83 respostas, 46 foram para Pontos de Cultura, com a maior porcentagem a de 55,4%, o que reafirma a importância de espaços como esse para a perpetuação do Sopapo e, conseqüentemente, a importância das políticas públicas que possibilitem a existência e sobrevivência de Pontos de Cultura. Em segundo lugar, estão os projetos sociais, com 39 pessoas, ou seja, 47% dos/das respondentes para a pergunta em questão. Os demais locais de transmissão de conhecimentos ligados ao Sopapo são apresentados na Tabela 21²⁴² a seguir, no formato de um *ranking* com dados numéricos e percentuais:

Tabela 21 - Locais de transmissão de conhecimentos ligados ao Sopapo

(continua)

Ranking	Categoria	Nº de pessoas	Porcentagem
1º	Pontos de Cultura	46	55,4%
2º	Projetos sociais	39	47%
3º	Cursos e/ou oficinas	31	37,3%
4º	Palestra e/ou workshop	29	34,9%

²⁴² Nota: demais respostas, aparecem com uma pessoa cada, representando 1,2% dos/das respondentes (83 pessoas).

(conclusão)

Ranking	Categoria	Nº de pessoas	Porcentagem
5º	Escola de ensino básico	27	32,5%
6º	Bandas ou grupos musicas	21	25,3%
7º	Graduação	21	25,3%
8º	Internet: lives ou videochamadas	16	19,3%
9º	Família	14	16,9%
10º	Carnaval	14	16,9%
11º	Coletivos de rua	12	14,5%
12º	Escola de música	11	13,3
13º	Pós-graduação	10	12%
14º	Aula particular de música	10	12%
15º	Religião	7	8,4%
16º	CABOBU	6	7,2%
17º	Curso profissionalizante	3	3,6%

Fonte: elaborado pelo autor.

Doze pessoas optaram pela alternativa “outro”, conforme representado no Quadro 14 a seguir:

Quadro 14 - Ensinar Sopapo (alternativa “outro”)

(continua)

Respostas
“Nas oficinas eu escrevi na partitura os toques de Sopapo, toques que fizeram parte da minha infância, no meu contato com o carnaval na Cidade do Rio Grande - RS.”
“Em festivais e encontros tradicionalistas”
“No currículo musical das escolas em que lecionei e leciono e outros que não me recordo agora.”
“Universidades”
“através do livro que escrevi”
“Apenas para especificar que a aula ocorreu em ensino básico de nível médio técnico profissionalizante”
“Na formação continuada de professores em educação musical dentro da SMED São Leopoldo, Porto Alegre, Santa Cruz do Sul, Esteio e Canoas”
“Ações sobre o Sopapo musealizado no Museu Julio de Castilhos”
“Levei o Sopapo para as universidades”

(conclusão)

Respostas
“Na oficina de José Batista”
“Projeto Tamborada”
“Shows Mandinho; Coral UFPel; <i>Bath Spa University</i> ; Festival Mistura Mundo; Show Dona Conceição dos Mil Sambas”

Fonte: elaborado pelo autor.

Com as respostas acrescentadas, entendo que a transmissão do conhecimento ligado ao Sopapo se dá em diversas esferas e de diversas maneiras, como em escolas e fora delas, em universidades, em festivais tradicionalistas, nos livros, na formação continuada de professores, em museus, em oficinas, nos projetos e nos shows.

7.3 OS CONTEXTOS EM QUE O SOPAPO É ENSINADO

A questão de número 14 da seção dois era aberta: “se você já realizou encontros onde transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo, fale um pouco sobre esses encontros (nome do encontro, projeto ao qual pertencia, como aconteceu, que pessoas envolveu, etc.)”. Obtive 74 respostas para essa questão, que pretendia investigar os lugares específicos onde se ensina o tambor e em que contexto ele é ensinado. Nas respostas, algumas citações recorrentes apareceram, como, novamente, o nome de Giba, diversas referências ao documentário *O Grande Tambor* (2010), assim como ao CABOBU e ao *Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo*. Destaco, a seguir, algumas respostas que mais me chamaram a atenção.

7.3.1 Escolas de ensino básico

“um instrumento que fez parte da base da construção da cidade de Pelotas e do Estado do RS, que é a prova viva da presença negra no RS, deveria estar com sua história espalhada por todas as escolas”
(Kako Xavier²⁴³)

²⁴³ Relato em resposta à pergunta nº 18 do questionário.

Quando perguntado sobre atividades de transmissão de conhecimento ligadas ao Sopapo, Beto Silva respondeu: “há 10 anos participo de atividades junto ao mestre griô Edu do Nascimento, com atividades ligadas à contação da história do mestre Giba-Giba em escolas, projetos e centros sociais” (Beto Silva).

A fala de Beto mostra que as atividades ocorreram durante os últimos dez anos, parecendo ser uma prática já consolidada. O próprio Edu do Nascimento, em resposta à mesma questão, especifica: “escolas, como a Educação de Jovens e Adultos (EJA) em Viamão e Esteio [...] no colégio Juca Batista”. Jefe Mendes relata que realizou dois projetos em escolas junto de Mestre Edu: em Porto Alegre, realizou um curso de curta duração na Escola Municipal de Ensino Médio (EMEM) Emílio Meyer, de nome “Workshop: Culturas Africanas Através do Olhar do *O Grande Tambor*”, abordando o documentário de 2010. Em Montenegro (RS), realizou outro curso, de nome “Oralidade e Ancestralidade do Povo Negro”, na escola SESI de Ensino Médio. Tais relatos destacam como figura central o mestre Edu do Nascimento.

Em entrevista, tive a oportunidade de perguntar a Edu se ele tem algum passo a passo, forma, organização preestabelecida ou alguma metodologia quando transmite conhecimentos ligados ao Sopapo. Ele começa explicando que parte da oralidade, com contação de histórias, e que desenvolveu uma metodologia própria por necessidade:

no começo eu fazia como eu sentia. Falava do Sopapo, começava a falar... assim como se eu tivesse contando uma história, como faço até hoje, falando assim, vou indo, vou falando, tal, tal, tal. E... depois eu entro nas percussões, mas é claro que, depois, com o tempo, essa coisa dar aula precisa de uma metodologia da minha cabeça, alguma coisa assim. Então, eu escrevi uma metodologia minha [...], mas o meu método pra fazer, continua desses pontos de contação de histórias. Entendeu? (NASCIMENTO, 2022, p. 41-42).

Depois, Edu realiza uma sensibilização auditiva com os participantes, fazendo-os perceber que tudo é som, tudo é ritmo, portanto, tudo pode ser entendido como percussão:

aí eu começo com o quê? Justamente assim, falando “ah, percussão é isso, é tudo que é... tudo que é batido é percussão. Tudo quanto é som em volta é percussão.”, “oh, o que tu tá escutando lá, de longe? uma pá, uma brincadeira...”, “tudo isso aí em volta é percussão.” Então, eu boto eles no mundo do que que vai ser percussão, né!? (NASCIMENTO, 2022, p. 42).

Sensibilizados/as, os/as participantes são convidados então a dançar, encontrar os movimentos em seus corpos, reconhecer suas individualidades e entender que a música está no corpo e não nos instrumentos:

[...] “gosta de tocar percussão?” “gosto.” Já é uma boa parte. “Gosta de dançar? Então tá. Já tá tocando percussão” [...] inconscientemente a gente tem um eixo. Um eixo. Que é aqui. Pra cá, pra cá, pra trás, pra frente (faz movimentos com o corpo) [...] E o que é isso? Dança! [...] E aonde é que tá o ritmo? No joelho [...] então vamos trabalhar ritmo, sentido [...] 2 aulas é isso, primeiro, é encontrar o ritmo de cada pessoa e a expressão corporal (NASCIMENTO, 2022, p. 42-43).

Após o encontro com o ritmo interno de cada um, Edu instiga que se cante uma canção: “então, já levo uma letra de música” (NASCIMENTO, 2022, p. 43). Especificamente no que diz respeito às técnicas de tocar o Sopapo, Edu ensina como tirar diferentes sons a partir dos parâmetros de som, timbre e altura: “eu digo pra eles, assim, que o sopapo pode ter três timbres, né!? Digo pra eles que sempre tem que saber [...] agudo, médio e grave” (ibid., p. 43). O mestre griô se referiu a um vídeo que fez parte da exposição de seu pai, *Giba Giba, o guardião do Sopapo*, no qual explica os diferentes sons do instrumento, mostra alguns ritmos no tambor e toca livremente. Parte do vídeo pode ser visto na página de *YouTube* de Edu²⁴⁴.

Durante a entrevista e em resposta à mesma pergunta, José Batista dá uma sugestão de como poderia ser conduzida uma atividade em sala de aula:

por exemplo, tu tá na escola, lá, tu bota um vídeo lá de 10, 15 minutos do Edu falando, ou do Zé falando, ou do Gustavo da *Catarse* falando sobre o filme [*O Grande Tambor*, 2010], ou do Leandro [Anton] lá do *Quilombo do Sopapo*, ou uma professora daqui que teve acesso à história do Sopapo, né!? É tudo conhecimento que pode ser passado sim [...] não propriamente sobre o Sopapo, mas sobre as culturas, sempre relacionando, por exemplo, de uma forma poética, assim, “a alma do Sopapo”, isso aí dá um conteúdo riquíssimo prum livro, né!? (BATISTA, 2022, p. 36).

O participante “Bunny”, que preferiu usar um codinome e não se identificar, declarou lecionar música como componente curricular para crianças da educação infantil e estudantes do primeiro ano do Ensino Fundamental, incluindo o Sopapo nas aprendizagens cotidianas. Em Porto Alegre, o professor Isac Costa Soares revela usar o Sopapo nas aulas para as turmas de quinto ano do Ensino Fundamental, na escola particular *João XXIII*: “as aulas consistiram em assistirmos alguns trechos do

²⁴⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/1378543089/videos/422045776183979/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

documentário *O Grande Tambor* [2010], falarmos e refletirmos sobre ele e ao final fizemos uma prática utilizando o Sopapo disponível na escola” (Isac Costa Soares).

O relato de Isac mostra que há atividades com o Sopapo no Ensino Fundamental de uma escola particular, além de revelar que a escola em questão disponibiliza um Sopapo em seu naipe de instrumentos, algo não tão comum e, talvez, inédito dentre as escolas da cidade.

Também morador de Porto Alegre, Mestre Paraquedas disse:

viajamos e visitamos algumas escolas, três ou quatro em Pelotas [...] uma escola em Rio Grande e uma escola em São Lourenço [RS]. Em Porto Alegre, fizemos [oficinas] nas escolas Mesquita e Bom Jesus - Murialdo, na Vila Nova (escola do Edu do Nascimento). Um total de oito a dez escolas na capital (Mestre Paraquedas).

Conforme relato, pode-se concluir que as atividades de ensino foram realizadas repetidas vezes e em escolas de diferentes municípios do estado. Ele acrescenta dizendo que a atividade tinha o nome de "Coluna Griô", realizada em parceria com o *Coletivo Fora do Eixo* e junto do mestre griô Paulinho Romeu. A atividade “constituía, basicamente, em passar o documentário *O Grande Tambor* (2010) e fazer uma roda de debates, cantar e etc.”, algo semelhante ao que o professor Isac propõe em suas atividades. Leandro Anton revela ter visitado escolas para tratar do assunto Sopapo, assim como Nilson Tòkunbò, que conta ter coordenado uma “Oficina de Percussão e prática de Conjunto” na Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF) Afonso Guerreiro Lima, no colégio Luterano Concórdia, no colégio Luterano São Paulo e no Centro Municipal do Trabalhadores (CMET) Paulo Freire, assim como na Secretaria Municipal de Educação (SMED) de Porto Alegre. A produtora Sandra Narcizo também revelou ter trabalhado com Sopapo “em escolas de ensino fundamental e ensino médio”.

Ademir Belchior Motta, morador de Pelotas, é sucinto ao responder que já realizou “oficinas em escolas”, assim como Raquel Moreira, da mesma cidade, que contou que realizou atividades com Sopapo “em sala de aula para os alunos”. Também de Pelotas, José Batista especifica os locais e atividades: “trabalhos em escolas, como por exemplo: Franklin Olivia Leite, com um grupo de percussão de ritmos afro-brasileiros com Sopapo, na escola Luis Carlos Corrêa da Silva e na escola Getúlio Vargas”. José também conta, em entrevista, que fez trabalhos em escolas ensinando a construir Sopapo a partir de uma folha de cartolina:

foi nesse sentido, assim, de fazer o instrumento com o apoio de cartolina, pra eles terem a noção. Aí, depois as professoras reproduzirem aquilo ali, o trabalho deles [...] o sopapinho deles, ali, na folha de cartolina, né!? (BATISTA, 2022, p. 24).

O luthier lembra que em seu livro (BATISTA, 2021, p. 197), no capítulo “Sopapo sem metodologia (para as escolas e aficionados)”, explica como é possível reproduzir um Sopapo em uma cartolina com apenas dois riscos. Ele reforça a importância dessa prática nas escolas, comparando com a sua experiência, através da qual não tomou conhecimento do Sopapo e de sua construção, o que lhe custou, na vida adulta, muito suor para elaborar seu método próprio e sem conhecimentos prévios: “então, ali, a criança que aprende a fazer aquilo ali, ela vai crescer com conhecimento básico de como entrar em contato com a forma desse instrumento que eu não tive” (BATISTA, 2022, p. 32).

Em relato de áudio por conversa de *WhatsApp*²⁴⁵, Simone Rasslan, professora de música do segundo ano do Ensino Fundamental no *Colégio João XXIII*, contou que, para receber na escola a escritora Maíra Suertegaray, autora do livro que conta a história de uma princesa negra, *Dandara e a Princesa Perdida* (SUERTEGARAY, 2012), a turma preparou uma apresentação com Sopapo. Na hora da escolha de quem tocaria o tambor, a professora argumentou para a aluna que deveria ser ela, por ser uma mulher e por ser negra. A criança de oito anos, ao ouvir essa fala, foi às lágrimas, emocionando a todos no ambiente. O Sopapo parece ter algo indescritível, age como símbolo e vai na raiz do nosso âmago, reflexões e sentimentos. Simone descreveu a cena do encontro:

ela começava com o braço levantado e a mãozinha fechada pedindo atenção e ao mesmo tempo num gesto de resistência do povo negro, e dava um toque no couro... abrindo o “falatório” dos kabuletes e pandeiros. Todas as crianças numa grande roda (quase 100). Então ela batia novamente no couro do sopapo e os instrumentos se calam: todos cantam (Simone Rasslan²⁴⁶).

Os diferentes relatos sobre práticas escolares com Sopapo convidam à reflexão de que não só é possível, mas demasiado fértil esse encontro: Sopapo e escola.

²⁴⁵Relato de Simone Rasslan por mensagem de áudio em conversa de *WhatsApp* no dia 2 de dezembro de 2022.

²⁴⁶Relato de Simone Rasslan por mensagem de texto em conversa de *WhatsApp* no dia 2 de dezembro de 2022.

7.3.2 *Universidades e Faculdades*

Relativo às universidades e faculdades, obtive algumas descrições, como a do Mestre Paraquedas, que diz ter realizado atividades com o Sopapo na faculdade de Museologia e de História da UFRGS, na Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (Uni Ijuí), em Ijuí, na Universidade Federal do Pampa (Unipampa) e no Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter), Campus Faculdade Porto-Alegrense (FAPA). Ele complementa dizendo: “mas nunca fizemos aula de como tocar o tambor”. É um relato curioso, pois, mais uma vez, parece que aprender Sopapo não é aprender necessariamente, somente e/ou exclusivamente a tocar Sopapo.

Em Porto Alegre, o participante de codinome *professor*, que preferiu não se identificar, diz ter idealizado a “Casa de Ofícios” na Faculdade de Educação (FACED) da UFRGS, “um Laboratório Interdisciplinar para Formação de Educadores - na qual adquirimos um sopapo - o único tombado como bem patrimoniado na UFRGS”. O participante *professor* traz outras sugestões quando relata a sua experiência:

trago a história do Sopapo e suas interfaces com a história do RS quando trabalho na Licenciatura em educação do campo-ciências da natureza aspectos sobre os povos e os conhecimentos que compõe nossa cultura e educação no campo (*professor*).

Professor revela algo curioso sobre o instrumento quando diz ter utilizado o Sopapo na disciplina Educação e Espiritualidade, abordando relações entre sons e ampliação da nossa capacidade sensorial multidimensional. Um caminho possível parece ser as possibilidades que estão para além do tambor, para além do palpável, que estão no campo da espiritualidade, do sensitivo, do indizível.

A professora Dulcimarta Lemos Lino, também da FACED, diz que trabalha o Sopapo em todos os eventos que coordenou com a temática “Música na Escola” e “em eventos com repertórios decoloniais”. Essas são duas sugestões interessantes de como o assunto pertinente ao Sopapo pode ser tratado no ensino superior. Ela ainda relata, em resposta à outra pergunta²⁴⁷, a existência do Departamento de Educação e Desenvolvimento Social (DEDs), que organiza diversas ações em prol da África na universidade. Ela diz: “São encontros ricos e de enorme qualidade que os

²⁴⁷ Relato em resposta à pergunta nº 9 do questionário.

alunos obrigatoriamente participam semestralmente porque acontece dentro da carga horaria dos cursos”.

Dulcimarta conta também que, dentro da FACED, há dois eventos dedicados ao Sopapo no item curricular obrigatório: "Cardápio Sonoro Escolar, Música Substantivo Plural, e Pedagogias Brasileiras em Educação Musical" e a disciplina "Educação Musical", lecionada por Dulcimarta para todo o Curso de Pedagogia, um total de 200 alunos ao ano. Outro grupo dentro da UFRGS é o "Grupo de Trabalho Educação das Relações Étnico-Raciais na Educação Básica" (GT ERER / UFRGS), sobre o qual ela salienta: "o Sopapo é sempre tratado, mas as ações coletivas que realizamos não focam apenas nesse instrumento, trabalhamos com o Ilu e demais manifestações africanas e afro-brasileiras" (Dulcimarta Lemos Lino).

A professora reforça que o objetivo é "participar de vivências musicais multiculturais que valorizem a diversidade e pluralidade das diferentes culturas da sociedade e dos distintos contextos de ensino”.

Na disciplina "Ritmos Brasileiros e Educação Musical", dentro do curso de Licenciatura em Música do Centro Universitário Metodista IPA, foram relatadas experiências com Sopapo pela professora e coordenadora do curso na época, Jaqueline Lourenço Barreto. Na ocasião, ela fez um convite para que eu estivesse presente para poder falar da minha experiência nos processos de transmissão de conhecimento relacionado ao tambor Sopapo.

Cleber, morador da cidade de Pelotas, diz ter realizado "oficinas de sopapo em projetos [...] da universidade". Enquanto estava na graduação do curso de licenciatura em Música, Cristiano Moraes Nunes revela ter entrado em contato com Sopapo "como bolsista de disciplina do curso de música da UFPel", a Universidade Federal de Pelotas. O professor aposentado da UFPel, Mario de Souza Maia, esclarece:

como professor universitário inseri o Sopapo e questões relativas a ele e a cultura negra no Rio Grande do Sul, Brasil, Uruguai e Argentina, nos conteúdos trabalhados em aulas. Além disso, realizei ou fui convidado para palestras, oficinas, gravações e uma quantidade de outras atividades relacionadas ao Sopapo (Mario de Souza Maia).

Mestre Paraquedas reforça dizendo que realizou atividades com Sopapo na Faculdade de Cinema, junto do professor Mario Maia. José Everton da Silva Rozzini complementa: "desde 2013, quando assumi a docência na UFPel, tenho me dedicado a realizar atividades de ensino, pesquisa e extensão que tem sempre a presença do

tambor de Sopapo como protagonista”. Ele destacou algumas atividades nas quais o Sopapo está presente:

atividades de pesquisa que realizamos com o envolvimento de sopapeiros de pelotas - sejam eles construtores ou pessoas que tocam o instrumento, e nas atividades de extensão em espaços da comunidade pelotense e das cidades que visitamos em palestras, oficinas e concertos (José Everton Silva Rozzini).

Não por acaso, Pelotas, chamada de “a cidade do Sopapo”, parece que tem, nos últimos anos, construído uma relação acadêmica com o Sopapo. Matheus Valente, estudante da UFPel, confirma a fala do professor José, quando diz ter participado da “Noite dos Tambores Poéticos”, projeto realizado pelo Programa de Extensão em Percussão, que “tinha o intuito de levar as pessoas para uma experiência sensorial com a música de percussão ancestral e sinfônica também, sendo o Berimbau e o Sopapo os fios condutores dessa experiência”. Novamente, aparece a relação do Sopapo com as sensações, com o sensorial, aproximando-o de algo muito além de simplesmente um tambor, mas uma “experiência” distinta, de algo que transcende e/ou ajuda a transcender.

Em outros municípios, ações ligadas ao Sopapo também foram registradas em âmbito acadêmico. Em Rio Grande, Graça Amaral revela ter ido “Na faculdade FURG [Universidade Federal do Rio Grande], com o Giba Giba, junto da organização do Miguel Isoldi”. Na Unipampa de Jaguarão (RS), Nilson Tòkunbò revelou ter promovido atividades ligadas ao Sopapo. Dentro da Faculdade de Música da Universidade Federal de Passo Fundo (UPF), em Passo Fundo (RS), Paulo Mallet realizou “várias palestras ligadas ao sopapo e história do RS”. Richard Serraria revelou ter ministrado oficinas de Sopapo na UFPel, na Unipampa e na UFRGS.

7.3.3 *Cursos técnicos*

Sabrina Favaretto Antunes, professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Rolante, na cidade de Rolante (RS), deixou o seguinte relato:

no IFRS trabalho com o tema "Tambor de Sopapo" desde 2016 quando iniciei minhas atividades docentes nessa Instituição. Esse tema foi inserido por mim como conteúdo nos planos de ensino dos componentes curriculares de todos os cursos em que ministro Música

e Arte Educação, tendo como público adolescentes do Ensino Médio e jovens e adultos da modalidade Proeja (Sabrina Favaretto Antunes).

Assim como outros dois professores anteriormente citados, a professora Sabrina introduziu o assunto “Tambor de Sopapo” ao iniciar os trabalhos nas respectivas instituições. Essas declarações revelam, por um lado, que antes não havia essa prática e que, por outro lado, iniciativas como esta estão se tornando mais corriqueiras. No relato de Sabrina aparece novamente o trabalho com Sopapo na modalidade EJA, mostrando, também, o potencial do tambor no trabalho com jovens e adultos. O Sopapo aparece, nesse caso, em uma disciplina diferente: Arte Educação, o que mostra o grande leque de possibilidades no qual o Sopapo pode ser inserido como objeto de aprendizagem.

Sobre o trabalho em sala de aula, Sabrina revela que, por ainda não ter um Tambor de Sopapo, utiliza o documentário *O Grande Tambor* (2010) e propõe um debate sobre ele e sobre a importância da temática para a sociedade. Esse é um relato semelhante a outros dois antes citados. Já a produtora e sopapeira Lorena Sanchez escreveu que, em 2019, realizou um workshop no IFRS, Campus Porto Alegre (POA), a convite da professora Tássia Minuzzo (professora substituta à época), durante um “bate-papo sobre a presença da mulher na percussão e sobre o tambor Sopapo, numa aula de música da instituição”. Interessante notar que aqui aparece a questão de gênero ligada ao Sopapo.

Os relatos da temática Tambor de Sopapo no ensino superior, em universidades, faculdades e cursos técnicos, revelam as diversas possibilidades de trabalhar o assunto. Como foi citado: na história, na história do RS, nos toques, nas reflexões, através de documentários, enfatizando os ofícios, abordando a música na escola, em assuntos decoloniais, em assuntos relativos aos povos e aos seus conhecimentos e quando se estuda cultura e educação. O Sopapo também foi relacionado à espiritualidade, a ritmos brasileiros, em trabalhos com bolsistas, quando se trata de cultura negra, quando se fala de cinema, em projetos de pesquisa e extensão, quando se pesquisa a construção e/ou o toque do instrumento, em palestras, na relação com o sensorial, nos debates, quando o assunto é arte-educação e nas discussões sobre a presença da mulher na percussão.

Além desses relatos, no *IFRS Campus POA*, a professora Cláudia Schreiner diz mencionar o Sopapo “nas aulas de disciplina ligada à história da música (denominada Tópicos em História da Música I) no Curso Técnico em Instrumento

Musical". Ela revela que, como a área de música ligada à matriz africana não é tão conhecida por ela, o conteúdo tratado é limitado e tem aprofundamento à medida que ela se capacita ou pode contar com a colaboração de outras pessoas. A fala revela a importância da capacitação de profissionais em exercício para temáticas de matriz africana, a exemplo do Sopapo.

O relato da professora Cláudia também revela a importância do espaço em instituições de ensino para participação de pessoas que dominam outros assuntos, como é o caso dos mestres e das mestras griôs, quando se fala de cultura popular. É exatamente isso que propõe a disciplina *Encontro de Saberes*²⁴⁸, originada na *Universidade de Brasília* (UNB) e espalhada em oito universidades distintas no Brasil. Numa iniciativa junto ao *Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas* (NEABI), a UFRGS também adota essa disciplina, sendo ministrada pelas professoras Luciana Prass e Ana Tettamary. A disciplina tem o intuito de visitar quilombos, Pontos de Cultura e comunidades indígenas, assim como trazer para a universidade mestres e mestras griôs, além de representantes da cultura dos povos originários. Nesse sentido, a educação parece estar sendo pensada de maneira democrática e horizontal, com a academia dando espaço a outras falas que não necessariamente as de acadêmicos.

Exemplos como esses parecem ser maneiras de preparar os profissionais da área da educação musical para lidar com a diversidade. Como defendem Ribeiro e Silva (2017, p. 12), no artigo *Educação Musical e Diversidade*, a formação de professores de maneira mais plural deve ser a prioridade número um em prol da diversidade. A formação deve ser um laboratório para o professor poder agir com criatividade em todas as situações imprevisíveis e plurais que encontrará pela frente num mundo em constante mudança (RIBEIRO; SILVA, 2017, p. 7).

7.3.4 Formação

"São conhecimentos que deveriam fazer parte dos currículos escolares do nosso Estado"

²⁴⁸ A disciplina é inspirada num projeto iniciado em 2010 pelo Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI) em parceria com a Universidade de Brasília (UnB), sob a coordenação do professor e antropólogo José Jorge de Carvalho. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/encontrodesaberes/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

(Nise Franklin²⁴⁹)

Comento a seguir alguns relatos dos/das participantes sobre o Sopapo em atividades de formação de profissionais da educação. Mestre Paraquedas realizou um projeto de formação de professores junto ao Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), baseado na Lei nº 10.639: “foi um encontro no piquete dos Lanceiros Negros, dois dias de formação para 300 professores do estado inteiro, junto de Paulinho Romeu, Caloca, Vado e Dona Sirley”. Xyko Mestre, músico da banda de Giba Giba durante anos, diz atuar na área de artes e de música, pela qual realiza palestras em seminários e congressos, assim como trabalha com a formação continuada de professores. Ele revela que “o Sopapo esteve presente em grande parte de minha vida, de forma que, ele e o Giba-Giba estão inseridos em minhas falas e ações”.

Lorena Sanchez conta que, após o Projeto Pedagogia do Sopapo em 2019, se sentiu capacitada a passar o conhecimento adiante. Ela relata: “tive formação suficiente para coordenar e oferecer as aulas da comunidade escolar, misturando contação de histórias e toques de tambor”. Lorena complementa:

os estudos sobre o sopapo, seus toques e sua história, me permitiram manter por um tempo o grupo percussivo, composto apenas por mulheres, Iyalodê Idunn, que após a passagens de alguns mestres, foi se mantendo de forma autônoma (Lorena Sanchez).

A formação que Lorena recebeu, possibilitou, além de conduzir oficinas à comunidade escolar, dar continuidade a um grupo percussivo, mostrando o potencial de multiplicação e transformação que a formação e capacitação trazem consigo. Márcio Kbecinha, professor da Universidade de Passo Fundo (UPF), relata que, após uma formação chamada Tambores do Sul, com o percussionista Mimmo Ferreira, realizaram, ele e a equipe formada por sete professores, oficinas em cinco escolas públicas periféricas de Santa Maria, atingindo, aproximadamente, 1.500 estudantes. Esse exemplo revela como um curso de formação para professores pode ser um fator exponencial de democratização e acesso ao conhecimento, visto que sete professores puderam alcançar 1.500 estudantes, o que significa 200 vezes a mais.

Um exemplo de projeto bem-sucedido de formação continuada é o curso *Música nas Escolas do Rio Grande do Sul*²⁵⁰, que aconteceu entre 2015 e 2016. O

²⁴⁹ Relato em resposta à pergunta nº 18 do questionário.

²⁵⁰ Para saber mais sobre o projeto, acessar o documentário *Música na Escola*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j0hkyUI_4U4&t=68s. Acesso em: 27 maio 2023.

projeto de extensão da UFRGS, coordenado pela professora Jusamara Souza, foi aprovado pelo Ministério da Educação (MEC) em 2014. O programa de formação continuada para professores das redes públicas atuou em seis polos pelo estado do Rio Grande do Sul, contemplando 122 municípios. Atendeu mais de 1.000 professores, procurando alcançar professores não especializados em Música e capacitá-los ao ensino desta, através de oficinas musicais variadas. O projeto surge para atender à demanda da Lei nº 11.769 e com ela a obrigatoriedade do ensino da Música. Iniciativas como essas, e parcerias entre MEC, universidades, estados e municípios, parecem ser alternativas viáveis no sentido de oportunizar a formação continuada de professores e, portanto, garantir um ensino de Música com qualidade nas escolas (SOUZA et al., 2017), assim como em outras instituições.

7.3.5 Pontos de Cultura

Treze pessoas declararam ter realizado ações com o tambor Sopapo em Pontos de Cultura. Dona Maria Baptista disse ter vivenciado ações no *Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo*, em Porto Alegre. Edu do Nascimento deu aulas de percussão com Sopapo por 13 anos no mesmo local, dando início ao grupo de mulheres Iyalodê Idunn. Edu conta que, ao ser convidado para dar aula no Quilombo do Sopapo, pediu uns dias para pensar e foi consultar seu pai, em uma espécie de pedido de permissão, de autorização, de aprovação e, sobretudo, de respeito:

[...] então, o que que eu fiz? - Pai, o negócio é o seguinte, ó estão querendo que eu dê aula de Sopapo, tu acha que eu tenho condições de dar aula de sopapo? Se ele dissesse não, eu não ia nada, porque o mesmo motivo que eu demorei pra eu tocar com ele. Tu está entendendo a relação? Se eu não toquei com ele antes, tinha sido por algum motivo, que eu fui descobrindo... que eu fui descobrindo na caminhada, [...] Ele disse assim: - pode, pode dar aula! Disse que sim. Aí eu me senti tranquilo, me senti feliz, assim, com a minha relação com o Sopapo [...] porque, senão, eu não ia me sentir feliz, eu não se não ia me sentir apto. Porque o ato de tocar... não é um ato de bater, é de tocar. (NASCIMENTO, 2022, p. 14).

Uma das fundadoras do grupo Iyalodê Idunn, Lorena Sanchez, escreveu que, em 2019, durante uma programação especial dos dez anos do *Quilombo do Sopapo*, coordenou e realizou a produção executiva do projeto Pedagogia do Sopapo. Leandro Anton, coordenador do ponto, diz realizar “oficinas socioculturais de fotografia” desde 2008, assim como Sérgio Valentim relembra o projeto Ação Griô, o *Projeto Tambor de*

Sopapo (que gerou o documentário *O Grande Tambor*, de 2010) e as vivências com o Mestre Paraquedas no *Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo*.

Têmis Nicolaidis descreveu que teve tantas oportunidades de falar sobre o Sopapo que ficou difícil de quantificar. A editora do filme *O Grande Tambor* (2010) relata algumas delas, como “rodas de conversa, oficinas, exibição de filme, mesmo no cotidiano de trabalho e dentro do *Ponto de Cultura e Saúde Ventre Livre*, o qual faço parte”. Ela enfatiza a ancestralidade que o tambor traz consigo e reflete sobre a construção de uma identidade gaúcha através do contato com o Sopapo:

tenho sempre a impressão que cada vez que eu falo sobre o Sopapo, seja pra 100 ou 1 pessoa, o sentido de ser gaúcha consolida mais em mim e no outro, que posso alcançar com as informações que tenho sobre esse instrumento, vejo se abrir um portal de novos olhares sobre nossa cultura (Têmis Nicolaidis).

Talvez, seja esse portal que Giba Giba se referia, quando dizia que o que importa não é o Sopapo. Um portal que, ao ser atravessado, pode trazer um novo olhar sobre a cultura e a tradição gaúcha, onde o Sopapo é porteiro. Têmis ainda complementa destacando três iniciativas oriundas da parceria entre os coletivos que faz parte, o *Coletivo Catarse* e o *Ponto de Cultura e Saúde Ventre Livre*: o documentário *O Grande Tambor* (2010) e as *Oficinas de Construção de Tambor de Sopapo do Ponto de Cultura e Saúde Ventre Livre*, nos anos de 2015²⁵¹ e 2021²⁵².

Gustavo Türck, também do *Coletivo Catarse* e do *Ponto de Cultura Ventre Livre*, complementa as informações de Têmis, dizendo que houveram “diversas ações do *Coletivo Catarse*, como podcasts e lives de debate em que realizamos tais ações - *Heavy Hour*, *Sopapo em Revista*; *O Grande Tambor 10 anos Depois*, etc.”. Também em Porto Alegre, Tonho Crocco relata ter vivido experiências com o Sopapo no *Ponto de Cultura Afro-Sul Odomode*.

Em Guaíba (RS), Mãe Carmem de Oxalá relata que assim que se tornaram reconhecidos pela Secretaria de Cultura do Estado, instalaram o Afoxé, do *Ponto de Cultura Ilê Axé Cultural*, um grupo de percussão para crianças. A convite, o Mestre Edu se tornou “padrinho do grupo e, também, indicou um de seus alunos de confiança

²⁵¹ Oficinas 2015. Disponível em <https://pontodeculturaesaudeventrelivre.wordpress.com/2015/12/23/vivencia-com-o-tambor-de-sopapo-2/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

²⁵² Oficinas 2021. Disponível em: <https://pontodeculturaesaudeventrelivre.wordpress.com/2021/03/18/oficina-de-tambor-de-sopapo-com-mestre-jose-batista-ponto-de-cultura-e-saude-ventre-livre/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

para realizar as oficinas sob sua orientação”. O ponto ganhou de Edu um Sopapo, e iniciou seus trabalhos com Jefe Mendes.

Entre 2015 e 2022, Jefe conta que esteve junto do grupo Afoxé Ilê Axé, onde foi “oficineiro de percussão para crianças e jovens [...] sob a supervisão de mestre Eduardo do Nascimento”. Ele disse: “ensinei o Sopapo para crianças utilizando como recurso pedagógico o “método do banquinho”, que imagino eu, deve ser o ato de colocar a criança para tocar de pé em um banco, alcançando assim o topo do Sopapo. Ensino também meu filho, de maneira informal, em casa”. Pode-se entender, pela sua escrita, que ele usou um método, que chamou de “banquinho”, ou seja, algo já previamente pensado. Nota-se em sua fala, a educação musical em contexto familiar, com transmissão de conhecimentos relacionados ao Sopapo, passados de pai pra filho e, segundo ele, de maneira “informal”.

Em Pelotas, Miguel Isoldi relata três experiências com o Sopapo *no Ponto de Cultura ArtEstação*. Ele conta que, para o primeiro encontro, foram convidadas lideranças ligadas ao carnaval, onde um membro da Escola de Samba Mariquitas fez referência a um antigo tocador de Sopapo, de apelido, Pássaro Azul. No segundo encontro, estiveram presentes Leandro Anton, Richard Serraria, a coordenação do ponto, alguns conselheiros e dois professores da FURG. O terceiro momento foi um encontro de percussionistas, onde Miguel levou um “Sopapo emprestado por uma liderança negra, Sr.^a Maria da Graça Amaral”.

Nos relatos, pode-se notar uma forte e variada relação dos Pontos de Cultura com o Sopapo, onde esses pontos – novamente – parecem ser essenciais para a continuidade da transmissão dos conhecimentos ligados ao Sopapo.

7.3.6 *Projetos sociais e outros contextos*

Cinco respondentes indicaram ações com Sopapo em projetos sociais. Cleber, assim como Ademir Belchior Motta, citaram o projeto Pepeu, de Pelotas. Dona Conceição citou o projeto Nação Periférica, em Alvorada (RS). Giovanni Berti cita o projeto Ouviravida, quando estava instalado em Gravataí (RS), e Rafael Marques relata: “em aulas de projetos sociais e oficinas geridas pela instituição Atoque”, de Santa Maria. Paulo Mallet também relatou que ensinou a “tocar sopapo para

adolescentes em uma casa de acolhimento de São Leopoldo”. Relatos que exemplificam a relação do Sopapo em projetos sociais.

Outros exemplos de contextos nos quais se ensina Sopapo apareceram na entrevista com José Batista. Quando perguntado onde transmitiu conhecimentos ligados ao instrumento, ele citou seu livro e as lives durante a pandemia:

através de algumas fontes, uma delas, talvez a mais importante, seja o livro *O Sopapo Contemporâneo* [BATISTA, 2021]. Ali eu pude contar a história da minha família, a minha história... a história da etnia também, um pouco do trajeto do Sopapo, sobre a divisão da historicidade dele, aqui em Pelotas e o significado que ele tem (BATISTA, 2022, p. 22).

Relato esse que me faz acreditar que a transmissão de conhecimentos relativos ao Sopapo pode ser dar, também, de forma escrita, através de livros e semelhantes. Assim como a *internet* pode ser potencializadora desses saberes, pois, como afirma José, o conhecimento vai muito além do tambor:

depois, muito através de *lives*, principalmente em tempos pandêmicos. Eu acho que a *live* veio até a somar muito mais que as próprias vivências, porque nas *lives* a gente fica livre, de uma certa forma mais à vontade pra expor o que a gente sabe e numa vivência presencial, porque, muitas vezes, as pessoas estão ali... esperando a parte prática do fazer do instrumento e não é somente o instrumento que é importante. O conhecimento dele vem na frente. Como dizia o Giba, “não é o tambor”, né? É tudo que envolve o ENTORNO dele (BATISTA, 2022, p. 22-23, grifo do autor²⁵³).

Se não é o tambor, o que não pode faltar para alguém tocar ou construir Sopapo? Ou seja, quais são as coisas mais importantes de saber para poder tocar e construir o instrumento? Quando perguntados sobre isso, os entrevistados responderam: amor, coração, conhecimento e respeito (BATISTA, 2022; NASCIMENTO, 2022). Edu ainda completou, dizendo que se deve “saber quem são os protagonistas da história e sempre poder valorizar isso” (NASCIMENTO, 2022, p. 52).

7.3.7 Família

“E ele [Giba Giba] explicando as coisas. Sempre, sabe? Só nas atitudes” (NASCIMENTO, 2022, p.5) foi o que Edu do Nascimento me disse durante a

²⁵³ Grifo relativo à transcrição da entrevista.

entrevista, quando contava que aprendia sobre Sopapo e muitas outras coisas através da observação das ações de seu pai. Quando foi ensaiar pela primeira vez com seu pai, para entrar na banda dele tocando percussão, Edu conta que Giba ensinava pelo, olhar, pelo corpo, pelo gesto, pela repetição e com poucas palavras, porém significativas:

[o] pai quando me convidou, disse: - vamos... vamos ensaiar! Montei meu set de percussão. Sabe o Doutor Octopus tocando percussão? [...] oito braços [...]. Aí, o pai tocando o Sopapo só olhou, assim. Deu uma olhadinha pra trás, e acho que não... não agradou [...] - ah, vamos de novo! [...] E o Giba nunca disse que estava ruim. Ele disse: - não, vamos fazer de novo! A única coisa que ele me disse na vida: - olha os meus braços! [...] Olha os meus braços! (canta uma melodia). - Isso aí! Aí, eu bah... ali já caiu quinhentas mil fichas. Menos é mais (NASCIMENTO, 2022, p. 10-11).

Importante atentar para as diversas formas de transmissão de conhecimento musical relatadas no trabalho, algumas muito silenciosas e discretas, como a maneira de ensinar de Giba Giba. Segundo relatos de seu filho, Edu do Nascimento, essa maneira de transmitir conhecimentos parece estar ligada a um saber ancestral, oral e corpóreo.

7.4 QUANTIDADE DE ENCONTROS EM QUE SE ENSINA SOPAPO

A pergunta 15 da seção dois, era uma semiaberta e dizia: qual a quantidade total de encontros onde você transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo? (ver p. X). Como alternativa, apresentei sete opções: “apenas um encontro”, “de dois a cinco encontros”, “de seis a dez encontros”, “de 11 a 20 encontros”, “não sei dizer” e a opção aberta, “outro”. Com essa pergunta, queria entender a quantidade de vezes que cada personagem entrou em contato com o fenômeno de transmissão de conhecimento ligado ao tambor Sopapo. Como resposta, obtive as seguintes porcentagens, conforme gráfico (Figura 39²⁵⁴) gerado pela plataforma *Google*:

²⁵⁴ Nota: porcentagens relativas à totalidade de respondentes à questão: 83 pessoas.

Figura 39 - Encontros onde há transmissões ligadas ao Sopapo

Fonte: elaborado pelo autor.

Dentre as 83 respostas, obtive as seguintes afirmações: 27,7% tiveram mais de 20 encontros, 19,3% tiveram de seis a dez encontros, 18,1% tiveram de dois a cinco encontros, 13,3% disseram não saber e 7,2% tiveram apenas um encontro e outros 7,2% optaram pela opção “outro”. Fazendo o cálculo em número de pessoas e colocando-os em um *ranking* do maior para o menor, obtive a seguinte Tabela 22²⁵⁵:

Tabela 22 - Transmissão de conhecimentos ligado ao Sopapo

Ranking	Quantidade	Nº de pessoas	Porcentagem
1º	mais de 20 encontros	23	27,7%
2º	de seis a dez encontros	16	19,3%,
3º	de dois a cinco encontros	15	18,1%
4º	“não sei dizer”	11	13,3%
5º	apenas um encontro	6	7,2%
5º	optaram pela opção “outro”	6	7,2%

Fonte: elaborado pelo autor.

Na opção outro, obtive respostas bastante distintas. Uma pessoa disse ter tido por volta de 30 encontros e o Griô Dilermando escreveu “difícil dizer a quantidade tenho trabalho com o SOPAPO semanalmente ele é como se fosse uma extensão do meu corpo”. Quando Dilermando diz “semanalmente”, já indica uma ideia de frequência (temática do próximo subcapítulo) e, também, sugere uma quantidade grande de encontros. Para Dilermando, é difícil responder à questão, visto que enxerga o tambor Sopapo como uma extensão do seu corpo e por usar o tambor em sua rotina. Tal resposta me fez refletir sobre a operacionalidade da pergunta sobre a

²⁵⁵ Nota: porcentagens relacionadas ao total de respondentes, 83 pessoas.

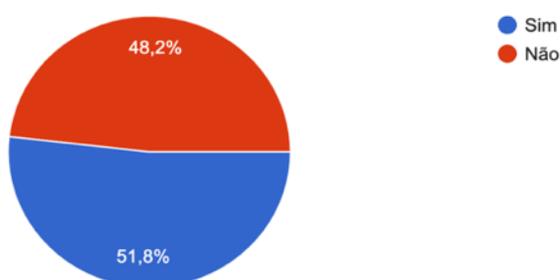
quantidade de encontros e onde eu gostaria de chegar com ela. Creio que tentava, com essa pergunta, entender os/as personagens que fazem isso esporadicamente e aqueles que justamente fazem disso sua rotina. Por outro lado, parece que, para algumas pessoas, como é o caso do Dilermando, essa pergunta não faz sentido, é “imperguntável”, pois não há uma resposta para a quantidade de vezes do que é diário, rotineiro, contínuo e ininterrupto.

Os resultados numéricos me levam a crer que, aproximadamente, 25 pessoas transmitiram conhecimentos ligados ao Sopapo mais de 20 vezes, ou seja, tinham (ou têm) esse ato como prática recorrente. Talvez, essas sejam algumas das pessoas que mais tiveram esse tipo de prática, ao menos entre os/as 112 respondentes desta pesquisa.

7.5 ATUALIDADE DOS ENCONTROS EM QUE SE ENSINA SOPAPO

Com a pergunta número 16 da seção dois (ver Apêndice 4), queria entender se nos últimos quatro anos (de 2018 a 2021) os/as respondentes transmitiram conhecimentos ligados ao Sopapo, para, assim, entender o cenário, digamos, atual, da época e daquele recorte. A pergunta era objetiva e apresentava duas opções de resposta, “sim” e “não”. A questão era: “nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), você tem realizado ações onde transmite conhecimentos ligado ao Sopapo?” Como resultado, obtive as seguintes respostas representadas no gráfico a seguir (Figura 40²⁵⁶):

Figura 40 - Transmissão de conhecimentos (2018 e 2021)



Fonte: elaborado pelo autor.

²⁵⁶ Nota: porcentagens relativas à totalidade das participações: 112 respondentes.

O gráfico mostra que mais da metade dos/das 112 respondentes transmitiu conhecimentos ligados ao Sopapo entre o ano de 2018 e 2021. São 51,8%, totalizando 58 pessoas, que afirmaram transmitir tais conhecimentos. O total de 54, representando 48,2% da mostra, afirmou não transmitir conhecimentos ligados ao Sopapo. Tais dados revelam que havia, nesse período de 4 anos, o número de 58 pessoas envolvidas, de alguma forma, com essa transmissão de conhecimentos.

7.6 FREQUÊNCIA DE ENCONTROS EM QUE SE ENSINA SOPAPO

De carácter semiaberto, a pergunta 17 da seção questionava: “nos últimos quatro anos (de 2018 a 2021), qual a frequência aproximada de encontros onde você transmitiu conhecimentos ligados ao Sopapo?” (ver Apêndice 4). Como alternativa, apresentei oito opções: “uma a duas vezes por ano”, “três a quatro vezes por ano”, “cinco a seis vezes por ano”, “sete ou mais vezes por ano”, “diariamente”, “não sei dizer”, “não tenho realizado esse tipo de encontro” e a opção livre para escrita: “outro”.

Como mostra o gráfico a seguir (Figura 41²⁵⁷), entre os 100 respondentes à essa questão, 39% revelaram não ter realizado esse tipo de encontro, 17% realizaram de uma a duas vezes por ano e 9% realizaram sete ou mais vezes por ano. Empatados em 8% estão as pessoas que afirmaram ter realizado esses encontros de três a quatro vezes no ano e as pessoas que não souberam dizer a frequência:

Figura 41 - Frequência de transmissão de conhecimentos (2018 a 2021)



Fonte: elaborado pelo autor.

Conclui-se que, entre os anos de 2018 e 2021, a maioria dos respondentes, 39%, ou seja, 39 pessoas, não realizou encontros com esse carácter (lembrando que

²⁵⁷ Nota: porcentagens relativas à totalidade dos respondentes à questão: 110 pessoas.

vivemos um período crítico da pandemia nos anos de 2020 e 2021). Realizando de uma a duas vezes por ano está o maior grupo, composto por 17 pessoas (17% dos/das 100 respondentes). Pela alternativa “outro”, optaram 14 pessoas, significando 14%. Para melhor visualizar os números e porcentagens, desenvolvi o *ranking* a seguir (Tabela 23²⁵⁸):

Tabela 23 - Frequência de transmissão de conhecimentos (2018 e 2021)

Ranking	Quantidade	Nº de pessoas	Porcentagem
1º	não realizaram esse tipo de encontro	39	39%
2º	de uma a duas vezes por ano	17	17%,
3º	optaram pela opção “outro”	14	14%
4º	sete ou mais vezes por ano	9	9%
5º	três a quatro vezes no ano	8	8%
5º	não souberam dizer a frequência	8	8%

Fonte: elaborado pelo autor.

Na opção “outro”, dois respondentes sugeriram outras frequências. Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô, de Salvador, disse ter transmitido conhecimentos ligados ao Sopapo com a frequência de três vezes por semana, durante o período de 2018 a 2021. Mestre Edu revelou que há maior incidência de atividades ligadas ao Sopapo em meses de festividade, como, por exemplo, o mês da consciência negra. O participante de codinome “professor” disse que, em 2018, realizava cerca de quatro encontros (acredito eu que ele quis se referir a quatro encontros por ano), mas que a partir da pandemia não foi possível realizar os encontros.

Outros quatro participantes revelaram ter dificuldades devido à pandemia, lembrando que o período engloba dois anos antes da pandemia (2018 e 2019) e dois anos em pandemia (2020 e 2021). Dentre os participantes, estão Mãe Carmen de Oxalá, de Guaíba, que afirma ter realizado atividades semanalmente com o Sopapo, mas que, durante a pandemia, isso não foi possível. Ela complementa dizendo que “agora que estamos retomando aos poucos com as oficinas” (o questionário foi

²⁵⁸ Nota: porcentagens relacionadas ao total de respondentes à questão: 100 pessoas.

respondido na segunda metade de 2022). Já José Batista revela que, durante a pandemia, chegou a participar de duas *lives* por mês.

Em resposta a essa pergunta, a professora da Faculdade de Educação da UFRGS, Dulcimarta Lemos Lino, conta algo interessante, colocando-se em um lugar de ponte, onde não ensina diretamente, mas coloca em contato quem ensina com quem quer aprender:

eu não sou a pessoa que transmite os conhecimentos sobre o Sopapo diretamente, mas sou a porta voz à contratação de pessoas especializadas no campo, além de realizar a preparação dos professores à escuta dos mestres e de pesquisadores nessa área (Dulcimarta Lemos Lino).

Julgo essa posição respeitosa aos/às verdadeiros/as detentores/as dos conhecimentos ligados ao Sopapo. Essa posição é muito humilde e honesta, especialmente quando se trata de assuntos ligados à cultura popular. Tão pertinente quanto, avalio ser a preparação que a professora diz realizar com seus docentes (futuros professores) para estarem atentos à escuta de mestres e mestras. Essa é uma maneira interessante de mediar esse encontro, colocando-se em um lugar horizontal frente aos estudantes e outros saberes.

Xyko Mestre, de Serafina Corrêa (RS), relata três atividades, em 2018, quando abordou o Sopapo:

Mestrado em Ensino (UNIVATES), Ciranda de Estudos (formação continuada de Professores da Cidade de Guaporé – RS), Curso de curta duração em Produção de vídeos a partir do celular e tablets - Plataforma Lúmina (carga horária: 20h), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil (Xyko Mestre).

Nota-se, em sua descrição, o Sopapo no contexto da pós-graduação (mestrado), na formação de professores e em cursos de audiovisual. Essas são três outras possibilidades de se relacionar com o Sopapo no processo de transmissão e apropriação de conhecimentos.

7.7 AS POTENCIALIDADES DA EDUCAÇÃO MUSICAL PARA A CENA DO SOPAPO

"Então, os conhecimentos existem, estão com os mestres, mas tem que chegar em nós com mais frequência"

(Pâmela Amaro Fontoura)

Para complementar a discussão sobre educação musical, trouxe para este subcapítulo alguns depoimentos que apareceram em resposta às perguntas de nº 18 e nº 19. Respectivamente, as perguntas em formato aberto foram: “como você enxerga a situação do Tambor de Sopapo e os conhecimentos ligados a ele nos dias de hoje?” e “você quer dizer mais alguma coisa sobre o Sopapo e/ou sobre a sua relação com ele? Comento alguns relatos a seguir.

Um dos caminhos apontados para que o Sopapo tenha um futuro prolífero é a inserção dele em todos os âmbitos da educação. O músico, professor e alabê, Diih Neques, escreveu que “é de suma importância ele [o Sopapo] estar nos espaços de educação nos dias de hoje”. Igualmente, Luis Carlos Mattozo afirma que “o processo de patrimonialização do tambor precisa ser trabalhado dentro da educação e da cultura através da implantação da lei 10.639”, que, apesar de existir há 20 anos, não necessariamente significa que ela é cumprida.

em um momento em que ainda não se concretizou a Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afrobrasileira e africana nas redes de ensino pública e particular, o Sopapo e sua trajetória chamam atenção para a invisibilidade da cultura negra no Rio Grande do Sul (SERRARIA, 2013, n.p.).

O ensino do Sopapo poderia se apresentar, portanto, como uma alternativa de cumprimento da Lei nº 10.639, pois ressalta a importância da cultura negra do nosso estado e resgata a ancestralidade afro-sul-rio-grandense. Tal reflexão poderia fazer parte da agenda política, com resultados para as ações no âmbito da cultura e da educação. Sobre isso, afirmou Giba Giba (1996, p. 58): “O Rio Grande do Sul carece de uma política de reconhecimento da raça negra como parte fundamental da nossa formação”.

Entendo que poderia ser uma sugestão fazer esse reconhecimento através do Sopapo e de tudo que ele traz consigo. A Lei pode ser uma das maneiras de viabilizar os processos de aprendizagem do tambor na escola de ensino básico, por exemplo. Ela também pode servir para aproveitarmos a obrigatoriedade do ensino de conteúdos afro-brasileiros e nos aprofundarmos nos conteúdos locais, como é o caso do Sopapo. O respondente *professor* faz uma espécie de análise ao afirmar que: “o Sopapo ainda é, infelizmente, pouco conhecido e/ou pouco utilizado na cultura musical gaúcha. Menos ainda na Educação Musical tanto na Educação Básica, quanto na Educação Superior” (*professor*).

Tal relato me faz questionar sobre como seria possível mudar essa realidade. Dulcimarta Lemos Lino sugere “movimentar dentro das escolas e da investigação em educação musical, desde a universidade [até] a educação infantil”, o que nos remete à necessidade de pesquisas sobre Sopapo na área da educação musical em seus diversos braços, temática que será discutida no próximo subcapítulo.

Em relação à escola, Matheus Valente afirma que “é necessário trabalho de base [...] desde o início, nas escolas”. Kako Xavier vai mais longe quando diz que o Sopapo, pela sua importância, “deveria estar com sua história espalhada por todas as escolas”. As professoras e coordenadoras pedagógicas Nise Franklin e Jaqueline Lourenço Barreto são ainda mais profundas e afirmam que “são conhecimentos que deveriam fazer parte dos currículos escolares do nosso Estado” (Nise Franklin), sugestão que me parece muito viável, sobretudo por parecer otimista em assegurar que esses conhecimentos sejam transmitidos.

O professor e músico Isac Soares tem uma sugestão que também parece efetiva e simbólica, quando diz: “quem sabe em um futuro não tenhamos Sopapos espalhados pelas escolas gaúchas”. Por um lado, se essa ideia fosse colocada em prática, talvez o acesso ao Sopapo fosse democratizado. Por outro lado, há de se refletir sobre quem fabricaria os Sopapos necessários para tanto. Será que a demanda geraria uma boa oportunidade de trabalho para luthiers, assim como a possibilidade de surgirem novos/as construtores/as, ou a construção desses instrumentos ficaria a cargo de alguma grande empresa? E será que as escolas estão prontas para receber Sopapos? Saberiam o que fazer com o instrumento, e o que ele significa? Nesse sentido, penso que seriam necessários projetos de formação para professores/as, para assim prepará-los/as para o contato e transmissão com/desse instrumento.

No âmbito das faculdades, Lester Borges, ex-aluno de um curso de Licenciatura em Música, revela que só obteve “conhecimento desse instrumento [o Sopapo] a partir da faculdade”, o que pressupõe que esse conteúdo não lhe foi passado na escola ou em outro lugar, reforçando a importância de trabalhar tal assunto também no ensino superior. Tão interessante quanto é a declaração de Vítinho Manzke, professor da Universidade de Caxias do Sul (UCS), pois fica clara a contribuição que a academia teve (e tem) na preservação da memória do tambor de Sopapo:

a inserção do Sopapo no meio acadêmico através de professores como Mario Maia e José Everton, faz com que o Tambor ganhe novamente as ruas de Pelotas e seja notado por pessoas que não tinham convívio com a comunidade carnavalesca (Vítinho Manzke).

A academia, nesse caso, levou pessoas ao encontro do carnaval de sua cidade. Pensando em outros meios de transmissão do conhecimento ligado ao tambor que não a escola, Felipe Martins alerta para a “necessidade de criação de espaços de multiplicação dos saberes que envolvam o Sopapo, como sua construção e seu tocar”. E que espaços seriam esses? Parece-me, tendo em vista a análise de dados dos questionários, que o meio carnavalesco (escolas de samba e blocos de carnaval), a religião de matriz africana e os Pontos de Cultura são espaços (não escolares) que cumprem a função de transmissão e preservação da cultura ligada ao Sopapo. De fato, o Sopapo, para continuar vivo, precisará estar em diversos lugares, como afirma Marcelo Amaro: “dentro das escolas de samba e da educação formal”.

“Os conhecimentos existem, estão com os mestres, mas tem que chegar em nós com mais frequência”, afirma Pâmela Amaro Fontoura. Como fazer esses conhecimentos alcançarem a população? Acredito que através da macro e da micropolítica, ou seja, de políticas públicas que atendam a um grande número de pessoas e, também, no dia a dia, por exemplo, em sala de aula. O professor Bunny relata que procura “difundir ao máximo” o tambor Sopapo. Nise Franklin conta que, como educadora, se sente “também responsável em levar, de alguma forma, esse legado para os [seus] alunos e alunas”.

Sabrina Favaretto Antunes diz que quando apresenta o Sopapo para seus estudantes, sempre ouve: “eu nunca tinha ouvido falar sobre o instrumento”. Essa afirmação nos leva a crer que ainda há um longo caminho de conscientização para ser percorrido, tanto para estudantes quanto para o corpo docente. A professora complementa: “acredito no importantíssimo papel que nós professores e músicos temos na divulgação do Sopapo”. Concatenando com o/as professor/as, talvez sejamos todos/as nós (professores/as ou não) os responsáveis em levar o legado do Sopapo adiante. E, talvez, não seja a função do Estado garantir o pleno acesso a esses conhecimentos, através de, por exemplo, políticas públicas, Pontos de Cultura, escolas, leis, festivais, reformulação dos currículos escolares, financiamento de livros, formação de professores e muito mais?

A partir da música, o Sopapo pode vir a representar muitas outras questões, como declarou o Griô Dilermando: “O Sopapo é o meu objeto pedagógico, ele me conecta com o meu antepassado”. Aleksander Aguilar-Antunes revelou trabalhar em um projeto centrado “no tambor de Sopapo enquanto um instrumento não só musical,

mas de pedagogia e de lutas”, mostrando que, através do tambor, é possível abordar questões bastante profundas e políticas.

Alguns estudantes e aprendizes também deram os seus relatos, como é o caso de Beto Silva, quando diz que por ser apresentado ao Sopapo pelo griô Edu do Nascimento, pode encontrar, por conta do instrumento e do Edu, o seu “caminho na percussão e na educação social, proporcionando um reencontro com a [sua] própria identidade negro-gaúcha”. Logo, a figura do professor (aquele que transmite o conhecimento), assim como o próprio conhecimento, transformaram o aluno (aquele que se apropria do conhecimento), de forma que proporcionam, juntos (professor e instrumento), um encontro muito mais que musical: um encontro com a nossa própria identidade. Aparece aqui, mais uma vez, o poder transformador do Sopapo (assunto do subcapítulo 10.3 a seguir), da arte e do conhecimento.

No mesmo sentido, Desirée Salles declara que o contato com o Sopapo e com o Griô Dilermando “foi importantíssimo para minha performance e alterou a forma como eu me relacionava com o aprendizado desse instrumento”. Tanto no caso de Beto como de Desirée aparece a figura do griô, fazendo o elo com o instrumento e, através dele, transformando aprendizes. Para pensar maneiras de capacitar outros/as professores/as, Isac Costa Soares sugere que haja formações para professores de música: “acho que seria importante existir oficinas que promovessem assuntos relacionados à história, formas de tocar e aprendizagem do instrumento para professores de música do ensino básico” (Isac Costa Soares).

Acrescento a ideia de haver formação também para espaços não escolares e não necessariamente apenas para professores/as, mas sim para profissionais de qualquer esfera da educação. A educação musical na cena do tambor de Sopapo parece estar em espaços não escolares, como escolas de samba, pontos e pontões de cultura, casas de religião de matriz afro e grupos de música de rua, assim como em espaços escolares, como na educação básica e no ensino superior. O Sopapo funciona como objeto pedagógico, como pedagogia de lutas, no reencontro com a nossa identidade e na conexão com o nosso passado. O conhecimento existe e está com os/as mestres/mestras, podendo chegar em toda a população através de um trabalho de base e investigações, como pesquisas na área da educação musical.

7.8 O SOPAPO E A ESCOLA

Apesar de registradas neste trabalho algumas ações na instituição escola (escolas de ensino básico, cursos técnicos, cursos profissionalizantes, faculdades e universidades), esta investigação indica que os saberes ligados ao Sopapo (e talvez, ligados a cultura popular de forma geral) não são tão valorizados nesses espaços quanto em outros, e/ou não são tão valorizados na escola quanto outros saberes. Um dos saberes valorizados na instituição escola é o registro textual e, por alguns motivos, dentre eles o carácter oral das culturas afrodiáspóricas e o escamoteamento da cultura negra no Rio Grande do Sul, há poucos registros escritos sobre o Sopapo. Um dos caminhos possíveis parece ser a existência de mais registros textuais, mais estudos e mais partituras ligadas ao universo do Sopapo. Contudo, a aproximação da escola com os saberes do Sopapo (e outros saberes populares) poderia ser mediada por outros meios que não o texto, como a ancestralidade, os conhecimentos dos mestres e das mestras griôs, os saberes orais, corpóreos e ritualísticos.

José Batista, mesmo sendo luthier e mestre griô, e responsável por saberes ancestrais e técnicas de construção desenvolvidas por sua família, não se entende como professor, tampouco capaz de ocupar um lugar na academia. Ele diz: “eu não sou professor, como é que tu vai dar uma aula numa academia, né!?, se tu não tem formação pra isso” (BATISTA, 2022, p. 37²⁵⁹). Das diversas reflexões possíveis, a partir dessa frase, quero colocar algumas. Talvez pelo sentido que vem impregnado na palavra “professor” e por toda a importância que a sociedade dá para a formação acadêmica em detrimento de outros saberes, José Batista se sente (e talvez esteja) à margem dos processos de transmissão de conhecimento estipulados pela instituição escola. Por outro lado, se formos pensar a educação no sentido mais amplo, como propõe esta dissertação, entendo que sim, José é um professor e não só capaz de ocupar a academia como somaria muito para ela, assim pode-se perceber neste e em outros muitos trabalhos acadêmicos.

Segundo Iturra (1994, p. 11), “o processo educativo é [...] mais amplo do que é o ensino em instituições especializadas”. Como podemos, portanto, trazer esses saberes para dentro da academia? Ou como podemos levar a academia para conhecer e valorizar outros saberes? Ainda melhor: como podemos quebrar essa

²⁵⁹ José Batista em entrevista concedida ao autor no dia 9 de julho de 2022.

dicotomia entre academia e saberes populares, valorizando igualmente todo e qualquer processo educativo? Na visão de Iturra (1994, p. 18):

a questão é polos a falar juntos, o que só me parece possível se o ensino acadêmico começar por ter como disciplina obrigatória o Processo Educativo em todas as Universidades; e se, muito cedo, existir a cadeira obrigatória de Culturas Comparadas.

No texto *Depoimento de Nise Franklin* (FRANKLIN, 2021, p. 200-201), parte do livro *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade* (BATISTA, 2021), a autora dá uma sugestão semelhante:

penso que podemos potencializar o processo de ensino/aprendizagem ao considerar a tradição oral como conteúdo relevante para a formação dos indivíduos, ao praticar abordagens pedagógicas que utilizem a experimentação valorizando o processo, e não apenas o erro ou acerto, ao criar tempos de observação, de contemplação, de respiração no pensamento e ao permitir a desconstrução, entendendo-a como busca de aprofundamento sobre o que se quer aprender. **Estamos em tempos de rever o conjunto de conteúdos que as instituições de ensino elencam como importantes para serem ensinadas às nossas crianças e jovens** (FRANKLIN, 2021, p. 201, grifo nosso).

Um bom exemplo dessa abordagem proposta por Nise é a disciplina *Encontro de Saberes* (citado anteriormente no capítulo 6.3.3, p.203), em que “indígenas e afrodescendentes são convidados a ministrar aulas regulares nas universidades, estabelecendo um diálogo intercultural sistemático desde uma perspectiva pluriépistêmica” (*site Museu da UFRGS*²⁶⁰).

Nessa disciplina, a universidade também vai ao encontro das comunidades onde estão esses saberes, com aulas em diversos espaços ocupados pela cultura afro e indígena. Parece-me, com isso, que, a partir do Sopapo e de outros saberes ancestrais, pode-se pensar uma educação com um olhar mais amplo para os processos educativos, valorizando, igualmente, os saberes afrodiaspóricos, ancestrais, orais e corpóreos, assim com os saberes dos povos originários.

Em entrevista, Mestre Edu apresenta uma importante crítica e, talvez, uma possível explicação para o surgimento de algumas questões colocadas anteriormente:

que nem aquela coisa do negro na faculdade, a faculdade não foi feita pra negros. Por isso, quando entra na faculdade, se sente perdido. E quando sai, não tem emprego para o negro. O negro tem que se adaptar ao movimento que o branco faz dentro de uma empresa [...] porque faculdade não foi feita pra negros, índios. O ensino foi voltado

²⁶⁰ Disponível em: https://www.ufrgs.br/encontrodesaberes/?page_id=389. Acesso em: 18 mar. 2023.

pra perpetuar o poder branco, pra estar nas pontas sempre, sempre subjugar o que menos sabe, o que menos sabe é na ponta, lá, que não tem escola, não tem alimentação. Tiraram os negão do tambor (NASCIMENTO, 2022, p. 51-52).

Edu traz um aspecto político-econômico para o problema, o que me leva a acreditar que a solução para tanto deve ser fruto de uma discussão ainda mais profunda sobre: o modelo de sociedade em que vivemos, a desigualdade econômica, as políticas públicas, a educação e a equidade racial. Só assim, parece-me, é possível gerar rescaldo suficiente para a construção de uma educação antirracista, democrática, horizontal e de acesso a todos, todas e todes. As visões de Zé e Edu revelam como estão desajustados os sistemas de ensino das instituições com os saberes ancestrais. Os mestres griôs não se sentem pertencentes ou podendo vir a pertencer ao meio acadêmico, assim como não se sentem aptos e convidados a frequentá-lo. Nesse mesmo sentido, Pedro Abib (2006, p. 97) escreve:

o campo das ciências sociais muito tem discutido atualmente sobre a necessidade de se validar os saberes oriundos da tradição popular, da experiência e do cotidiano. Os saberes, qualquer que seja sua origem - popular ou acadêmico-científica -, devem ser valorizados sem hierarquizações, preconceitos ou discriminações.

O autor complementa alertando sobre a importância de pensar novos caminhos para a educação do país, e escreve que, para tanto, é fundamental o debate acerca da memória, da ancestralidade, da oralidade e da ritualidade (ABIB, 2006, p. 97). Já Richard Serraria (2020b, n.p.) reforça o quanto o Sopapo e os tambores afro-sul-riograndenses podem contribuir para pensar o Estado do Rio Grande do Sul: “é tempo de repensar a construção da tradição e valorizar a participação dos negros na formação cultural gaúcha [...] e isso pode se dar pela cultura oral e pela musicalidade dos tambores locais”.

Por conta de seu carácter oral, os saberes ligados ao Sopapo não ocupam, de forma massiva e cotidiana, o ambiente escolar, estando eles em outros espaços. Esse desencontro de modos de saber pode resultar do fato de que “as instituições que ensinam o saber social [definem-no] como o saber cientificamente produzido” (ITURRA, 1994, p. 6), não valorizando outros modelos. Abib (2006, p. 87) sugere que se reflita sobre formas alternativas de se pensar a educação:

sobretudo aquela voltada às camadas menos favorecidas da nossa sociedade. Estas são, em última instância, elas próprias as responsáveis por essas experiências ricas em conhecimentos e

saberes que, normalmente, não são reconhecidos nem valorizados nos processos envolvendo a educação formal no Brasil.

Pelo olhar da decolonialidade, Silva e Serraria (2019, p. 279) levantam hipótese semelhante para tal fato:

durante muitos anos as universidades disseminaram o conhecimento racional e científico como único e verdadeiro, rechaçando práticas e conhecimentos tradicionais de outros povos que não aqueles que se encontravam no espaço europeu.

Ainda que o trabalho não seja sobre decolonialidade, é importante relatar que há um movimento de teóricos e intelectuais que refletem sobre outras formas de pensar, produzir e divulgar o conhecimento, valorizando saberes afrodiaspóricos e originários, ponto que dialoga com este trabalho. Quando se referem às práticas pedagógicas decoloniais e descoloniais, a autora e o ator afirmam:

não basta que os discursos circulem na academia, é necessário que docentes desenvolvam práticas como pedagogias que fazem questionar e desafiar a razão única da modernidade ocidental e do poder colonial que ainda se mantém presente (SILVA; SERRARIA, 2019, p. 280).

Especificamente no que tange à percussão, Leite e Velasques (2018) chamam a atenção para os dados coletados em sua pesquisa, que revela que a presença de práticas percussivas em cursos superiores de Música é inferior à metade da totalidade dos cursos de Música por eles pesquisados. No que diz respeito aos processos educativos, Adão e Santos (2019 p. 245) são pontuais em dizer que é importante que “a tradição e a oralidade sejam partícipes e constituintes do processo de ensino e aprendizagem de nossas crianças e adolescentes”.

Tais conclusões me levam a refletir sobre a necessidade de mais projetos e pesquisas na área da educação musical percussiva, valorizando os saberes não só acadêmicos, mas também os saberes da oralidade, os saberes corpóreos e os saberes ancestrais, representados, muitas vezes, nas figuras de mestres e mestras griôs. Para tanto, Rosa (2020, p. 36) sugere que tenhamos uma educação mais afrocentrada, trazendo a importância de estudos ligados ao radicalismo negro. Ele diz:

a falta de uma perspectiva afrocentrada no campo da música deve-se em razão de nossa área ter ainda pouca participação de negras e negros em quadros acadêmicos na graduação e na pós-graduação e a ausência de linhagens de estudos ligadas ao radicalismo negro - que certamente não dialoga com uma longa tradição euro centrada em nosso campo musical, e nos quais os estudos culturais são uma das principais referências.

Dentre os possíveis motivos que fazem com que os saberes ancestrais não ocupem (de forma massiva) os espaços escolares, assim como sugestões de ações para poder mudar essa realidade, quero acrescentar a formação de profissionais da educação. Capacitar professores e professoras de todos os níveis de ensino, para que eles e elas possam levar os conhecimentos do tambor para as suas instituições pedagógicas, como escolas de ensino básico, cursos técnicos, cursos profissionalizantes, faculdades e universidades, pode ser um dos caminhos para quebrar esse distanciamento entre Sopapo e escola.

No próximo capítulo, reflito sobre ações e projetos em que o Sopapo aparece, ajudando a entender a cena do tambor e dando pistas de onde e em que contexto os processos de apropriação e transmissão de conhecimento possam estar.

*“Tocar um tambor é um ato de sobrevivência. É o nosso emblema social de
ascensão natural à consciência de atitude”*
(Edu do Nascimento²⁶¹)

²⁶¹ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022, p.3.

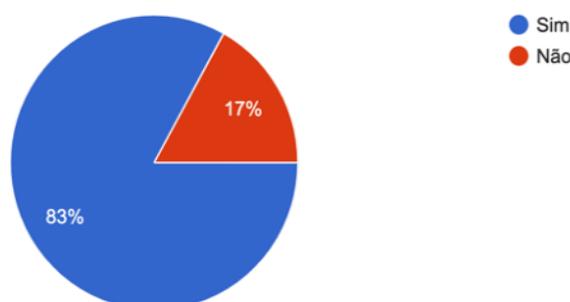
8 AÇÕES E PROJETOS

Para entender a cena do Tambor de Sopapo no estado do Rio Grande do Sul, propus-me a investigar os projetos e ações em que o Sopapo é protagonista. Partindo da premissa de que a transmissão dos conhecimentos ligados ao tambor se dá de diversas formas e em diversos lugares, e que a educação, assim como a educação musical, faz parte de todo um contexto social, presumi que, investigando projetos e ações, poderia entender as formas de transmissão musical praticadas e, portanto, ter elementos para analisar as práticas pedagógico-musicais desses personagens.

8.1 CONVIDADOS PARA AÇÕES E PROJETOS

A pergunta oito da seção dois, a saber, “Você já participou como convidado de alguma ação ou projeto ligado ao Sopapo?” (ver Apêndice 4), tinha o intuito de entender quantas e quais pessoas haviam sido convidadas para conduzir ações ou projetos, sendo possível mapear eventos onde elas tiveram potencial responsabilidade pela transmissão de conhecimentos ligados ao tambor. Apresentei duas alternativas de resposta à questão objetiva: “sim” e “não”. Como resultado, 93 pessoas responderam “sim” e 19 pessoas responderam não. Em porcentagens, considerando 112 respondentes, apresentam-se os seguintes números: 83% dos/das respondentes optaram pelo “sim”, e 17% optaram pelo “não”, conforme Figura 42.

Figura 42 - Pessoas convidadas para ações ou projetos



Fonte: elaborado pelo autor.

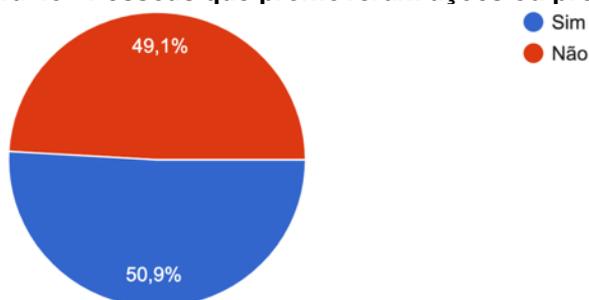
Pode-se considerar uma porcentagem alta de personagens que foram convidados para ações ou projetos ligados ao Sopapo, o que sugere diferentes

peças realizando eventos dessa natureza e, possivelmente, uma diversidade de ações e projetos.

8.2 COORDENADORES/AS DE AÇÕES E PROJETOS

“Você já promoveu ou coordenou alguma ação ou projeto ligado ao Sopapo” foi a pergunta de número dez da seção dois. A questão tinha o objetivo de entender quem são e quantas são as pessoas responsáveis pela promoção de ações e projetos ligados ao Sopapo. Um indicativo de quem são as/os produtores culturais dessa cena, ou seja, quem contribui para a transmissão - mesmo que indiretamente - desses conhecimentos e, portanto, ajuda a manter a cultura do Sopapo viva e em expansão. Como resposta, observei um equilíbrio entre “sim” e “não”: 50,9% dos 112 respondentes disseram que sim, representando 57 pessoas, e 49,1% responderam que não, representando 55 pessoas (Figura 43).

Figura 43 - Pessoas que promoveram ações ou projetos



Fonte: elaborado pelo autor.

Apesar do número e do percentual menores, a quantidade de pessoas que promovem ou coordenam ações e projetos ligados ao Sopapo é representativo, visto que compreende mais da metade dos/das respondentes.

8.3 AÇÕES E PROJETOS

Juntando as perguntas nove e 11, a saber, “Se você respondeu sim na pergunta anterior, relate qual a ação ou projeto e onde acontece?”, referente às questões oito e dez, criei um quadro (Quadro 15) dos eventos citados juntando as respostas às duas questões. Na segunda coluna, de nome “Evento (ação ou projeto)”, listei todos os

eventos mencionados em ordem alfabética. Na terceira coluna, listei os respectivos locais, quando indicados. Na quarta coluna, chamada “Convidado(a) ou participante”, inseri o nome da pessoa que declarou ser convidada ou participar do evento em questão, assim como na coluna de número cinco, “Promoção, produção ou coordenação”, quando se tratava de um evento que o respondente promoveu, idealizou e/ou coordenou. Na última coluna, “Observação”, incluí as informações adicionais cedidas pelos/pelas colaboradores.

A tabela foi preenchida com todas as informações declaradas pelos/as respondentes à questão. Os dados foram cruzados, especialmente quando o evento coincidia. Os diversos espaços em branco não foram preenchidos com informações externas às respostas das duas perguntas em questão, mesmo que muitas dessas informações existissem no próprio trabalho ou em outras fontes. As informações por mim adicionadas aparecem entre colchetes. A seguir, apresento o Quadro 15 com a compilação de 148 respostas (92 respostas à pergunta nove e 56 à pergunta 11) e um total de 169 eventos. Alguns eventos não foram especificados precisamente, ou seja, eles podem representar não só um evento específico, mas sim uma forma de ação, uma maneira de agir rotineira, podendo resultar em mais de um evento.

Quadro 15 - Ações e projetos ligados ao Sopapo²⁶²

(continua)

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
1	Academia de Samba Praiana (Bateria)	POA	Jefe Mendes (sopapeiro em 2022); Nilson Tòkunbò			Jefe promoveu uma vivência de Sopapo com o Mestre Edu do Nascimento em 2017
2	Academia de Samba Puro	[Bairro Partenon (POA)]	Vado (durante a homenagem do Afro-Sul Odomode)			Escola de samba
3	Ação Griô	<i>Pontão de Cultura Grão Luz</i> [Bahia]	Sérgio Valentim			Via Ministério da Cultura (MinC) [para saber mais sobre o pontão, acesse o link http://graosdeluzegrio.org.br/apresentacao/quem-somos/ . Acesso em: 11 jan. 2023]
4	Ação Griô "O Sopapo de todos os Papos"	<i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i> (POA)			Leandro Anton (griô aprendiz)	
5	Ação Griô (encontro dos griôs em São Lourenço do Sul)	São Lourenço do Sul (RS)	Mestre Paraquedas; Sérgio Valentim			No Hotel Paineira, no ano de 2009
6	Ações e projetos junto com a mestra Sirley Amaro [não especificadas]		Ro Amaral			
7	Afoxé Ilê Axé	Pontão de Cultura Ilê Axé Cultural	Mãe Carmen de Oxalá		Jefe Mendes	Jefe ensinava Sopapo para crianças e jovens. No batizado do grupo, em 2014, foram padrinhos mestre Edu do

²⁶² Notas: eventos organizados em ordem alfabética, a partir de dados cedidos pelos respondentes. Os textos adicionados pelo autor estão entre colchetes.

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou Promoção, produção ou coordenação	Observação
		Assobecaty (Guaíba)			Nascimento e Grupo Iyalodê Idunn, do <i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i> . O batizado foi realizado dentro da programação das comemorações do evento "Alujá da Pedra de Xangô" daquele ano, no Bairro Balneário Alegria, da cidade de Guaíba, promovido pelo Pontão de Cultura citado e em convênio com o antigo MinC e a Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC/RS)
8	Afoxé Ilê Axé (vivências de Sopapo)	Pontão de Cultura Ilê Axé Cultural		Jefe Mendes	Com Mestre Edu do Nascimento, em aulas para as crianças e jovens atendidos pelo Pontão
9	África no Sul e Tambor Mãe	A Casa do Tambor (Pelotas)		Kako Xavier	
10	Agosto Negro	Pelotas		Aleksander Aguilár-Antunes; Lili Rubim	Lili promoveu a oficina com Mestre Dilermando e Mestra Sirley Amaro
11	Aldeia SESC	Caxias do Sul	Vitinho Manzke		
12	Evento ligado ao Sopapo		Cláudia Schreiner (apoio à organização do evento)		
13	Apresentações solo em escolas		Beto Silva		
14	Areal da Baronesa	Quilombo do Areal (POA)	Edu do Nascimento (há 10 anos toca no local); Nego Dener;		

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
			Vado			
15	Areal da Baronesa (aulas com Sopapo)	Quilombo do Areal (POA)			Edu do Nascimento	
16	Areal da Baronesa (grupo de Sopapo)	Quilombo do Areal (POA)	Vladimir Rodrigues		Edu do Nascimento	
17	Areal do Futuro (bateria da escola de samba / bloco carnavalesco)	Quilombo do Areal (POA)	Beto Silva; Jefe Mendes (ritmista); Vado (sopapeiro)			O Areal do Futura utiliza Sopapo em sua bateria
18	Atividade especificada] [não	Faculdade de Santa Maria (FSM)	Zé do Pandeiro			
19	Atividade docente				Ana Maestri	
20	Aulas individuais e aulas em grupo				Paulo Romeu	
21	Aulas no curso de Graduação em Licenciatura em Música da Universidade de Passo Fundo	UPF (Passo Fundo)			Sabrina Favaretto Antunes	"Trabalhei o tema [...] durante os anos de 2017 e 2018, período em que fiz parte do corpo docente da UPF"
22	Aulas no ensino básico				Xyko Mestre	"Como educador e educador musical, a história do sopapo como legítimo instrumento gaúcho entra nos conteúdos a serem estudado no ensino básico"
23	Aulas nos componentes de Música e Arte Educação	IFRS - Campus Rolante			Sabrina Favaretto Antunes	"O Tambor de Sopapo é um dos temas que desenvolvo [...] nos componentes ministrados nos cursos integrados ao

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
						Ensino Médio"
24	Aulas <i>on-line</i>	Centro de Ensino Musical Atoque (Santa Maria)			Mimmo Ferreira	Formação de professores da Escola Atoque (2021)
25	<i>Bataclã FC</i>		Leandro Anton (fotos); Marcelo Cougo			Banda/grupo musical
26	Bate-papo sobre a presença da mulher na percussão e sobre o tambor Sopapo	IFRS - POA	Lorena Sanchez			Em 2019, a convite da professora Tassia Minuzzo
27	Bate-papo sobre Sopapo	<i>Ponto de Cultura ArtEstação</i> (Rio Grande)			Miguel Isoldi	
28	<i>Beats e Tambores</i>	Pelotas	Ademir Belchior Motta; Raquel Moreira		Aleksander	Diversas ações entre 2019 e presente. <i>Beats-e-Tambores do Sul</i> (@beats_e_tambores_do_sul) é uma iniciativa político-cultural, que reconhece, valoriza e articula as duas principais cenas artísticas de matriz afro da cidade de Pelotas/RS - do Hip-Hop e do Sopapo - na busca da batida cabobu. Centrada no tambor de sopapo enquanto um instrumento não só musical, mas de pedagogia e de lutas, e da cultura hip hop não só como cena, mas como movimento, essa ideia tem foco na valorização das identidades culturais do extremo sul do Rio Grande do Sul em geral, no estímulo à

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou Promoção, produção ou coordenação	Observação
					sophisticção da produção das suas identidades sonoras, em especico, e nossa organização sociopolítica, em especial
29	Beats e Tambores (programa de Rádio)	RádioCom (Pelotas)		Aleksander Aguilari-Antunes	2021
30	Biblioteca Pública de Pelotas [atividade não especificada]	Pelotas		Aleksander Aguilari-Antunes	
31	CABOBU (festival/projeto)	Pelotas	Bdi Lambari do Belomé; Chicão Dornelles; Daniel Amaro; Everton Maciel (tocou tarol no evento); Gilberto Oliveira (no 1); Giovanni Berti; Graça Amaral; Gregor Arruda; Grio Dilermando; José Batista (projetista); Juca de Leon (demonstrador de Sopapos); Mananegra; Mario de Souza Maia (oficina de luthieria); Wagner Lopes; Xyko Mestre; Zé do Pandeiro	Dona Maria Baptista; Gibinha (coordenador executivo nas duas edições)	O projeto foi desenvolvido no Colégio Municipal Pelotense
32	Casa da Mãe Carmen de Oxalá		Edu do Nascimento		

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
33	Centro Comunitário do Dunas	Pelotas			Aleksander Aguilari-Antunes	
34	Centro de Cultura Libertária da Azenha				Jefe Mendes	
35	Centro de Referência do Negro (CRN)	[CMET Paulo Freire - Porto Alegre ²⁶³]			Pâmela Amaro Fontoura	[local onde ocorre o Sopapo Poético]
36	CMET Paulo Freire				Nilson Tòkunbò	Cláudio Kinieri, segundo Nilson, é professor aposentado, historiador e foi diretor do IGTF. Ele doou um Sopapo feito pelo Mestre Baptista para a CMET Paulo Freire em uma solenidade junto de Edu do Nascimento, do grupo Maracatu Truvão e outros grupos. Sopapo estre, do qual Nilson é o guardião
37	Coletivo Associação Negra de Cultura (ANDC)				Nilson Tòkunbò	
38	<i>Coletivo Catarse</i>	POA			Gustavo Türck; Marcelo Cougo; Têmis Nicolaidis	Gustavo: mostras, podcasts, produções musicais e audiovisuais, debates, etc., de 2008 até 2022, com algumas interrupções. Marcelo: oficinas, shows e podcasts como participante. Oficinas de construção e toque de Sopapo, produção de conteúdos (podcasts, textos e músicas) junto com bandas e

²⁶³ O CMET Paulo Freire é localizado na Rua Santa Teresinha, 572, no Bairro Santana, em Porto Alegre.

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
						músicos, como coordenador. Têmis: sócia do coletivo, acompanhou lives, <i>podcasts</i> e etc.
39	Coletivo Imagens Faladas	<i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i> (POA)	Leandro Anton (fotos)			Incubado no <i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i>
40	Comparsa Tambor Tambora	POA	Cleiton Oliveira			Coletivo de música que nasceu no <i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i> em Porto Alegre. Um dos objetivos do grupo é a inserção do tambor Sopapo no Candombe.
41	Concerto no "Sesc Partituras"				José Everton da Silva Rozzini	
42	Contações de histórias de Beatriz Rodrigues		Leandro Anton (fotos)			
43	Congresso de Pesquisadores Negros (Copene)	Unipampa (Jaguarão, RS)			Nilson Tòkunbò	
44	Cortejos, apresentações musicais e oficinas sobre a cultura percussiva pelotense				José Everton da Silva Rozzini	
45	CTG Cel. Thomaz Luiz Osorio		Lucas Alves			Coreografia de entrada e saída do CTG (Temáticas dos anos de 2015 e 2016)
46	Departamento de Educação e Desenvolvimento Social	UFRGS (POA)	Dulcimarta Lemos Lino			Grupo de professores em curadoria de diferentes áreas da UFRGS que buscam movimentar a presença da

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
	(DEDs)					África na universidade. Diferentes ações anuais que culminam com a semana da África na UFRGS, que este ano completou 10 anos em 2022. Disponível em https://www.ufrgs.br/deds/ . Acesso em: 11 jan. 2023
47	Disco "Ancestralidade e Gerações"		Sérgio Valentim			Projeto para "Funarte Musical" para a realização do disco de Mestre Paraquedas e Paulo Romeu (2011)
48	Disco "Canto Banto"		Sérgio Valentim			Projeto musical do Mestre Paraquedas com gravação de 4 músicas autorais e com utilização do Sopapo
49	Disco Mandinho				Leandro Maia	Faixas "Trem do Cerrado" e "Todo Mundo Mama"
50	Disco/tese <i>Mais Tambor Menos Motor</i>				Richard Serraria (autor/pesquisador)	Disco musical e também tese de doutorado homônimos
51	Documentário especificado] [não		Edu do Nascimento		Richard Serraria	
52	Documentário especificado] [não		Eliana Mara Chiossi		Alabê Ôni	Realizado pelo <i>Coletivo Catarse</i>
53	Encontro Nacional de Economia Feminista Solidária	POA	Adriana Ferreira	Gonçalves		Com <i>Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) Guayí, Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo e Rede Nacional de Economia Solidária (ECOSOL)</i>
54	EP (gravação)				Vado	EP de músicas próprias de Vado junto

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
						de Paulo Romeu
55	Escola de Samba Bambas da Orgia		Nilson Tòkunbò			
56	Escola de Samba General Telles	Pelotas	Griô Dilermando			
57	Escola Frederico Ozanan		Raquel Moreira			A ação era com intuito de conhecimento do Sopapo
58	Escolas de samba de Porto Alegre [não especificadas]	POA	Zé do Pandeiro			
59	Espaço de Criação Musical [Escola particular de música]	POA			Dulcimarta Lemos Lino	Primeiro projeto ligado ao Sopapo que Dulcimarta coordenou, em 2009, quando apresentada ao instrumento por - na época professor da escola - Lucas Kinoshita
60	Espectáculo "Me Gritaram Negra"	Pelotas	Andrea Mazza Terra			
61	Espectáculo "Um Sonho de Liberdade"	<i>Quilombo do Sopapo</i> (POA)			Edu do Nascimento	Espectáculo onde o protagonista era o Sopapo e foi construído um Sopapo gigante junto com bonecos gigantes.
62	Espectáculo "Sarau do Sopapo"		Griô Dilermando			Espectáculo somente com voz e percussão e com cantos de trabalho negros
63	Espectáculo de dança afro "Negra Pelotas Cimuniê"		Pelotas			Espectáculo do <i>Grupo Odara</i> em que o naipe de Sopapo foi o carro chefe
64	Espectáculos em prol do		Paulo Mallet			

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
	Mestre Baptista [não especificados]					
65	Exposição "Giba Giba - O guardião do Sopapo" (POA)	Museu Julio de Castilhos (POA)	Doris Couto (curadoria)		Sandra Narcizo (produção)	
66	Exposição "Giba Giba - o guardião do Sopapo" (itinerante)	Bento Gonçalves e outras cidades			Doris Couto; Sandra Narcizo (produção)	Fase de itinerância e inaugura em 09/08/22 em Bento Gonçalves
67	Feira do Livro de Porto Alegre	POA			Jefe Mendes	Apresentações de Mestre Edu do Nascimento, nos anos 2015, 2016 e 2017, que tinham como protagonista o Sopapo
68	Festival <i>CABOBU - A Festa dos Tambores - 3ª edição</i>				Sandra Narcizo (produção)	[evento a ser realizado]
69	Festival de música [não especificado]	Osório	Griô Dilermando			
70	Formação em Cultura Afro-brasileira: oficinas de tambor e <i>pocket</i> show "Tambor, canção e Poesia", de Richard Serraria	Bagé	Aleksander Aguilár-Antunes		Adriana Gonçalves Ferreira; Matheus Leite	Formação para professores e estudantes de música; promovida pelo <i>Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras</i> em parceria com a <i>Secretaria de Educação Municipal, Sociedade Uruguaia de Bagé e Unipampa - Campus Bagé</i>
71	Fórum Social Mundial (apresentações)				Beto Silva	
72	Fundação de Atendimento Socioeducativo (FASE)				Beto Silva	Apresentação com sopapo

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
73	Gravações, shows e oficinas de percussão [não especificados]		Mimmo Ferreira			
74	Griô na Escola Histórias e Corporeidade Presente				Griô Dilermando	Ação que acontece o ano todo, transitando em escolas e universidades. Projeto criado por Dilermando, em que o Sopapo é a ferramenta pedagógica para que se possa falar de Mitologia Africana
75	Grupo Afroentes				Edu Pacheco; [Nina Fola] e Nilson Tòkunbò	Grupo que usa Sopapo
76	Grupo Alabê Ôni		Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô (participação em Salvador, BA); Leandro Anton (fotos); Sabrina Favaretto Antunes (participação em um show em Passo Fundo)		Pingo Borel (integrante); Richard Serraria (fundador e integrante)	Grupo percussivo
77	Grupo de Trabalho Educação das Relações Étnico-Raciais na Educação Básica (GT ERER), UFRGS	UFRGS (POA)	Dulcimarta Lemos Lino			Grupo que organizam eventos para fortalecer e divulgar os saberes indígenas e africanos (4 eventos ao ano)
78	Grupo PEPEU	UFPel (Pelotas)	Ademir Belchior Motta Cleber (Oficina com Dilermando); José Everton da Silva			Programa de Extensão em Percussão da UFPel. José Everton participou, através do grupo, de encontros da ABEM em

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
			Rozzini; Leandro Vitinho Manzke	Maia;		Santa Maria, Londrina (PR) e Curitiba (PR), palestras e apresentações nas cidades de Pelotas, Bagé, Florianópolis (SC) e Santa Maria. Além de concertos de percussão com/do grupo
79	Grupo Iyalodê Idunn	Porto Alegre	Beto Silva (participação)			
80	I e II Encontro com Ciência Negra				Mananegra	Eventos promovidos pelo GEPICIE/UFPEL [não especificados]
81	II Festival de Música de Porto Alegre	POA	Leandro Maia			
82	Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode (Espaço Cultural)	POA	Tonho Crocco		[Paulo Romeu]	"O Afro-Sul Odomode é um espaço de promoção e preservação das raízes da arte e da cultura afro". Disponível em https://www.facebook.com/afrosul.odomode . Acesso em: 12 jan. 2023
83	Instituto Superior de Educação	Ivoti (RS)			Nilson Tòkunbò	
84	Kilombo Urbano Ocupação Canto de Conexão		Mananegra			"Oficinas com os mestres griôs Batista, Dona Sirley e Dilermando"
85	Kuduro	Bahia			Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô	Álvaro introduziu o Sopapo no Kuduro
86	Lives no canal próprio de YouTube				José Batista	Canal disponível em https://www.youtube.com/@semoventes . Acesso em: 11 jan. 2023
87	Livro de poesias <i>Sopaporiki</i> (SERRARIA, 2020a)		Nina Fola		Richard Serraria (escritor)	

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
88	Mais Educação (escolas)				Beto Silva	
89	Mês da Arte Negra de Pelotas	Pelotas	Aleksander Antunes	Aguilar-		No ano de 2022
90	Mesa redonda: "Obá Nixé Kaô, A Pedra de Xangô de Guaíba-RS: expansão urbana e patrimônio cultural no contexto da diáspora negro-africana"	Guaíba (RS)			Jefe Mendes	Realizada no dia 06 de novembro de 2019, dentro da programação do III Encontro Discente Do PPGAS-UFGRS, "Antropologias Insurgentes, Diálogos entre Ética no Sopapo Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qv3FIYFf Js . Acesso em: 11 jan. 2023
91	Mestre Nilton Deoclides		Nilson Tòkunbò			Mestre Nilton foi mestre de bateria da Escola de Samba Bambas da Orgia, que recordou em encontro com Nilton, da época em que se colocavam molas dentro do Sopapo
92	Meu Sopapo - um <i>podcast</i> com Zé Batista	Coletivo Catarse (POA)			Têmis Nicolaidis	Um <i>podcast</i> sobre a relação do Zé Batista com Sopapo. Disponível em https://pontodeculturaesaudeventrelivre.wordpress.com/2020/07/16/meu-sopapo-um-podcast-com-ze-baptista/ . Acesso em: 11 jan. 2023.
93	Movimento Popular de Cultura Afro	Rio Grande	Graça Amaral			Grupo coral que tinha o tambor Sopapo em seu set. Participaram de festas populares de Rio Grande
94	Neto perde sua alma (filme)		Griô Dilermando (junto com Giba Giba)			Trilha Sonora
95	Noite dos tambores				José Everton da Silva	Nos anos de 2017 e 2018

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou Promoção, produção ou coordenação	Observação
	poéticos			Rozzini; Matheus Valente	
96	O Grande Tambor (filme documental) [2010]	Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande e São Lourenço do Sul	Andrea Mazza Terra; Ledeci Lessa Coutinho; Mestre Paraquedas; Paulo Mallet; Paulo Romeu; Richard Serraria	Gustavo Türck (direção); Leandro Anton (fotografia e pesquisa); Marcelo Cougo (produção, criação e direção de trilha sonora); Sérgio Valentim (direção); Têmis Nicolaidis (roteiro e edição)	Projeto viabilizado pelo edital de Patrimônio Imaterial IPHAN 2008-2010. Parte do Projeto "O Tambor de Sopapo"
97	O Grande Tambor 10 anos depois (série com 4 episódios de <i>podcast</i>)	Coletivo Catarse (POA)		Têmis Nicolaidis	Série de <i>podcasts</i> sobre os 10 anos do filme O Grande Tambor. Disponível em https://podcasters.spotify.com/pod/show/podcast-coletivo-catarse/episodes/O-Grande-Tambor-10-anos-depois-ep04--Com-a-equipe-de-produo-do-filme-ekpq6b/a-a3fvg6o . Acesso em: 11 jan. 2023.
98	<i>O Sopapo Contemporâneo - um elo com a ancestralidade</i> (BATISTA, 2021)		Alex Barreto; Andrea Mazza Terra; Leo Garbin (projeto gráfico); Nise Franklin (contribuição escrita); Silvia Mara Abreu (assessoria de imprensa, revisão e prefácio)	José Batista (autor); Sandra Narcizo (editora)	Livros foram doados por Leo Garbin para as bibliotecas da rede Marista, a qual Leo é professor, e também para outros educadores, artistas e estudantes

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
99	Ocupação Canto de Conexão	Pelotas	Aleksander Antunes	Aguilar-		
100	Oficina [não especificada]		Marcelo Melo			"Experiência sensacional em uma oficina que ocorreu próximo à casa de cultura Mário Quintana. Não me recordo o ano, mas foi entre 2011 e 2013"
101	Oficina de confecção de Sopapo	Salvador (BA)	Griô Dilermando			Junto de Mestre Baptista
102	Oficina de construção de Sopapos com o Mestre Baptista		Cristiano Morais Nunes			Bolsista da disciplina Oficina de confecção de instrumentos musicais do curso de graduação em Música modalidade licenciatura da UFPel
103	Oficina de Percussão "Tambores Mensageiros"				Mimmo Ferreira	Sobre ritmos afro-gaúchos, na Casa de Cultura Mário Quintana (POA), em 2022
104	Oficina de Sopapo	IPA Metodista (POA)			Nise Franklin (organizadora)	
105	Oficina de Sopapo	Caxias do Sul			Vitinho Manzke	Para alunos da <i>Angelo State Symphony Orchestra [Texas, EUA]</i>
106	Oficinas de construção [de Sopapo]	UFPel (Pelotas)			Mario de Souza Maia	
107	Oficinas de construção e toque de Sopapo [não especificadas]	<i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i> (POA)			Marcelo Cougo	
108	Oficinas de oralidade sobre	<i>Ponto de Cultura</i>			Sérgio Valentim	Com Mestre Baptista, Dona Sirley e

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
	o Sopapo [não especificadas]	<i>Quilombo do Sopapo</i> (POA)				Mestre Baptista
109	Oficinas de percussão contínuas	MEME Estação Cultural (POA)			Mimmo Ferreira	
110	Oficinas, seminários, palestras etc. [não especificadas]		Mario de Souza Maia Maritza Flores Ferreira Freitas			
111	<i>Grupo Odara</i>	Pelotas	Griô Leandro Maia	Dilermando		
112	Os Baluartes do Samba	POA	Pantera		Joner Produções	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W26d291LWVE . Acesso em: 11 jan. 2023
113	Palestra Musical para a Central Única das Favelas (CUFA)	Montenegro			Mimmo Ferreira	2009
114	Palestras sobre Sopapo [não especificadas]				Sandra Narcizo (produção)	Com Giba Giba em escolas, universidades e entidades
115	Peça Teatral "Na Trilha das Andarilhas"	<i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i> (POA)	Leandro Anton			
116	Peça teatral "Os Três Presentes Mágicos"	<i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i> (POA)	Leandro Anton			
117	PercPoa (três edições)	POA	Zé do Pandeiro			
118	Pesquisa intitulada		Miquelin	Zequin;		

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
	"Tambores Negros do Rio Grande do Sul"		Rafael Marques			
119	Pontinho de Cultura	<i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo (POA)</i>	Leandro Anton			
120	Ponto de Cultura [não especificado]		Miguel Isoldi			Encontro com lideranças do Conselho Municipal do Desenvolvimento Social e Cultural da Comunidade Negra (COMDESCON), do Núcleo Temático de Afrodescendência (NUTAFRO) e da União de Negros pela Igualdade (UNEGRO)
121	<i>Ponto de Cultura Chibarro</i>		Dona Conceição			
122	<i>Ponto de Cultura e Saúde Ventre Livre</i>	POA			Gustavo Türck; Marcelo Cougo; Têmis Nicolaidis	Gustavo: oficinas, processos didáticos de montagem, produções de trilha sonora, etc., de 2012 até 2022, com algumas interrupções. Marcelo: oficinas, shows e vivência com as crianças no dia a dia. Têmis: produção de oficinas com Zé Batista
123	<i>Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo</i>	POA	Cristiano; Marcelo Cougo (projeto, apadrinhamento e oficinas); Nego Dener; Richard Serraria; Tuti Rodrigues		Leandro Anton (fundador e integrante)	[diversas ações em prol do Sopapo]
124	Prêmio Berimbau de Ouro	Salvador (BA)	Griô Dilermando			Dilermando fez a abertura da

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
						premiação tocando Sopapo e também foi vencedor do prêmio
125	Programa "Heavy Hour" (podcast)	Coletivo Catarse (POA)			Têmis Nicolaidis	Algumas edições tiveram como convidados mestres que têm em suas vidas o Sopapo como um instrumento importante na sua trajetória como, Mestre Paulo Romeu (disponível em: https://pontodeculturaesaudeventreliv.e.wordpress.com/2020/02/10/espaco-grio-paulo-romeu/) e Mestra Sirley Amaro (disponível em https://pontodeculturaesaudeventreliv.e.wordpress.com/2020/01/06/espaco-grio-sirley-amaro/). Acesso em: 11 jan. 2023
126	Programa Portas Abertas	FACED/UFRGS (POA)			professor [codinome]	Em 2017, o respondente de codinome "professor", organizou uma participação do grupo Alabê Ôni. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=u10lpSqOCmk . Acesso em: 11 jan. 2023
127	Projeto Nação Periférica	Alvorada (RS)	Diih Neques; Isac Costa Soares			Evento pós estudos com o Sopapo; Oficina com Giba Giba e Pingo
128	Projeto "Comunicação e Arte: uma onda no ar"	Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo (POA)	Lorena Sanchez		Leandro Anton pelo projeto)	Lorena foi auxiliar nas aulas de percussão e teatro de bonecos, junto de Edu do Nascimento, o oficineiro (2015 a 2017)
129	Projeto "O Tambor de Sopapo"				Sérgio Valentim	IPHAN/Coletivo Catarse 2009-2010. Registro da história oral dos mestres griôs sobre o Sopapo.

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
130	Projeto Batukomcola	Morada da Paz (Triunfo, RS)	Dulcimarta Lemos Lino			Parceira do Grupo de Pesquisa Escuta Poética, coordenado por Dulcimarta. Pesquisa desenvolvida pelo estudante de música Duda Cunha (UFRGS)
131	Projeto Coluna Griô Mestres nas Escolas				Sérgio Valentim	<i>Coletivo Catarse/Afro-Sul Odomode</i> , em 2011
132	Projeto de Tombamento do Sopapo como Patrimônio Histórico e Cultural de Pelotas	Pelotas	Kako Xavier		José Batista; Luis Carlos Mattozo (redator da Lei); Paulo Coitinho ²⁶⁴ (projeto de lei)	O processo de patrimonialização do Sopapo em Pelotas foi iniciada por José. O projeto tombou o Sopapo como patrimônio imaterial da cidade de Pelotas Paulo: apresentou o projeto de lei na Câmara Municipal de Pelotas.
133	Projeto Lugarejo	POA	Jefe Mendes (de 2018 a 2020) Lorena Sanchez (2017)		[Edu do Nascimento]	Banda que realiza releituras da obra musical do mestre Giba Giba
134	Projeto Ouviravida - Educação musical popular		Leandro Maia		Nise Franklin (coordenadora pedagógica do projeto)	Nise conduziu o processo de aquisição de um Sopapo de José Batista para o projeto
135	Projeto Pedagogia do Sopapo	Quilombo de Sopapo (POA)	Vanessa Lopes		Lorena Sanchez (coordenação geral e produção executiva); Pingo Borel (projeto e oficinas); Richard Serraria (coordenação pedagógica)	Realizado em 2019, durante a programação especial dos 10 anos do <i>Quilombo do Sopapo</i> , e patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC). Dentre as várias atividades, o projeto incluía oficinas percussivas com Alabê Ôni, passando por diversos ritmos do RS, estudando a inclusão do tambor

²⁶⁴ Presidente da frente parlamentar em defesa da tradição, cultura e festas populares de Pelotas

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
						Sopapo nos mesmos.
136	Projeto Piquete Lanceiros Negros e o Tambor de Sopapo		Sérgio Valentim			Projeto em parceria com IGTF em 2012. Formação de professores através da oralidade dos Mestres Griôs Paraquedas, Dona Sirley Amaro, Paulo Romeu, Mestre Caloca e Mestre Vado. Doação de um Tambor de Sopapo construído por Léo Guimarães (Tambores da Aldeia) para o acervo do IGTF
137	Projeto Samba para iniciantes	UFPel (Pelotas)			Ademir Belchior Motta	Projeto vinculado ao grupo PEPEU
138	Projeto Som da Liberdade	Caçapava do Sul			Cátia Cilene Moraes Dutra (fez a organização de atividades onde o Sopapo foi o objeto); Mestre Tio Cida	Evento no qual o Tio Cida construiu o Tambor e recebeu a visita de Giba Giba, no Clube Recreativo Harmonia
139	Projeto Sopaparia		Márcio Prestes		Edu do Nascimento	
140	Projeto Tamborada	Pelotas	Ademir Belchior Motta; Desirée Salles; Dionísio Souza; Griô Dilermando; Leandro Maia; Maurício Couto Polidori (entrevistas, oficinas e etc.); Vitinho Manzke		Kako Xavier (criador)	Desde 2011
141	Projeto Tuxáua		Sérgio Valentim			Em Parceria com Paulo Sérgio Barbosa

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
						e Rodrigo Sadol
142	Projetos em escolas [não especificados]		Mestre Paraquedas; Raquel Moreira (com Mestra Baptista)			
143	Projetos para a rede municipal e estadual de ensino [não especificados]				Mario de Souza Maia	
144	Quilombo dos Pintos		Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô			
145	RádioCom	Pelotas	Aleksander Aguilár- Antunes			
146	Relatório de Conclusão de Curso (orientação)	IPA Metodista (POA)			Nise Franklin	
147	Restauração [de Sopapos]	POA	Carlos Adenir Moraes Oliveira			
148	Richard Serraria (projeto musical solo)		Leandro Anton (fotos)			
149	Rodas de conversa sobre o Sopapo nas escolas [não especificadas]		Sérgio Valentim			Com Mestre Griô Paraquedas
150	Rodas de conversas relacionadas ao lançamento do livro e diversas <i>lives</i> (por volta de 30)		José Batista			

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou Promoção, produção ou coordenação	Observação
151	Sarau Sopapo Poético			Nilson Tòkunbò (coordenou atividades); Pâmela Amaro Fontoura (integrante da coordenação)	O Sopapo é dos símbolos mais fortes da negritude e da africanidade do Sul, por este motivo sugeri ao nosso Sarau negro o nome de Sopapo Poético, pois na época procurávamos um nome de Sarau que desse conta de dizer de onde éramos. Bom, éramos pretos gaúchos... o que tínhamos de símbolo da nossa negritude? O Sopapo. E o nome não só serviu como trouxe a poesia em si de ser um Papo e também um "soco" no racismo (Pâmela Amaro)
152	Semana de Percussão de Pelotas	Pelotas		José Everton da Silva Rozzini	
153	Show "Ilê Axé e o Grande Tambor"			Jefe Mendes	Durante o evento "Alujá da Pedra de Xangô", em 28 de setembro de 2019, promovido pelo Pontão Ilê Axé, em que as crianças tocavam o Sopapo.
154	Show de Giba Giba		Edu do Nascimento; Griô Dilermando; Jaqueline Lourenço Barreto (vocais)	Sandra Narcizo (produção)	
155	Singles e discos exaltando o Sopapo e Pelotas			Marcelo Amaro	
156	Sociedade Recreativa Beneficente Tribo Carnavalesca Os Comanches		Mestre Paraquedas		Paraquedas relata ter se envolvido durante a fundação da sociedade e inclusive na construção de alguns Sopapos
157	Tambor que Habita meu			José Everton da Silva	

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
	Peito				Rozzini	
158	Tamboradinha				Kako Xavier	
159	Tambores do Sul	Santa Maria			Márcio Kbecinha	Projeto da Fundação Marcopolo desenvolvido pela Atoque com mentoria do Mestre Mimmo Ferreira, onde abordou-se a importância do Sopapo.
160	Tatá Núcleo de Dança	Teatro UFPel (PELOTAS)			Leandro Maia	
161	Teatro Sete de Abril	Pelotas			Aleksander Aguilhar-Antunes	
162	Território Morada da Paz		professor [codinome]			
163	<i>Tierra y Sangre</i>	Pelotas e Caxias do Sul			Vitinho Manzke	
164	Unipampa (apresentação de Lucas Kinoshita e Richard Serraria)	Caçapava do Sul			Cátia Cilene Morais Dutra	
165	Visita do Giba Giba a Caçapava do Sul	Caçapava do Sul			Cátia Cilene Morais Dutra	
166	Vivência com o Tambor de Sopapo (<i>lives</i> e projetos universitários)				Dona Maria Baptista	
167	Vivências Griô da mestra Sirley Amaro e do Mestre Griô Dilermando Freitas				Felipe Martins	

Nº	Evento (ação ou projeto)	Local	Convidado(a) participante	ou	Promoção, produção ou coordenação	Observação
168	Workshops "Presença negra no Estado do RS"	Colégio La Salle (Canoas) e UFRGS (POA)	Lorena Sanchez			Lorena acompanhou Richard Serraria em intervenções musicais com Sopapo
169	Xica da Silva	Pelotas			Juca de Leon	Bateria feminina na qual se usa Sopapo

Fonte: o autor.

Os dados apresentados compõem uma espécie de mapa da cena do Sopapo no Rio Grande do Sul, como se fosse uma cartografia do que acontece relacionado ao tambor. No quadro são descritos projetos, ações, locais onde aconteceram, datas em que aconteceram, alguns/algumas de seus/suas respectivos/as personagens e alguns comentários dos mesmos/as. Identifiquei que diversas instituições têm relação com o Sopapo, como Pontos de Cultura, organizações, associações, escolas, escolas de carnaval, peças de teatro, discos, filmes e muito mais. Talvez, muitas dessas ações e projetos mereçam ser investigados com maior profundidade, em futuras pesquisas, o que não foi a proposta desta investigação. A planilha apresentada contém todas as declarações em resposta à pergunta de número 11, no entanto, comentarei a seguir, algumas respostas que se destacaram por aparecerem em diversas atividades e/ou pela importância delas.

Assim como em outros momentos da análise de dados, algumas respostas me fizeram repensar sobre o real alcance da pergunta:

esses são alguns exemplos de projetos, mas já tive a oportunidade de participar como convidada ou produtora de outras iniciativas e atividades ligadas ao Sopapo, foram muitas ao longo de um pouco mais de 10 anos e que não é possível contabilizar (Têmis Nicolaidis).

A impossibilidade de contabilizar o que Têmis menciona, levou-me a questionar a operacionalidade da pergunta, visto que, para algumas pessoas, como ela, as atividades ligadas ao Sopapo são tão rotineiras e frequentes que não é possível contabilizá-las. Mesmo assim, diversas atividades foram citadas por ela e por outros/outras respondentes, possibilitando algumas reflexões a partir delas. Foi possível, além de tudo, fazer um cruzamento complementar entre os dados, quando duas pessoas citavam a mesma atividade.

Em relação aos/as respondentes, chamo a atenção para alguns destaques, como é o caso da produtora e editora Sandra Narcizo (que produziu Giba Giba e editou o livro *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade*, de José Batista e lançado em 2021), do produtor Sérgio Valentim (produtor do Mestre Paraquedas), do produtor Aleksander Aguilar-Antunes (produtor do *Beats e Tambores do Sul*) e do *Coletivo Catarse* (realizador do filme *O Grande Tambor*, de 2010), na figura de seus integrantes: Gustavo Türck, Marcelo Cougo e Têmis Nicolaidis. Outros nomes recorrentes são de Edu do Nascimento, Griô Dilermando, Richard Serraria e José Baptista. Esse foram frequentemente citados por outros/as participantes e, sobretudo,

são figuras empenhadas na produção de eventos ligados ao Sopapo. Cada um deles citou uma enorme lista de atividades que coordenou e que tinha como foco o Sopapo.

Outro nome que aparece com frequência no Quadro, como durante todo o trabalho, é o de Giba Giba, assim como o de seu filho, Edu do Nascimento. Nomes que também são recorrentes e voltam a se confirmar neste capítulo são o de Mestre Baptista e seu filho, José Baptista. Richard Serraria também parece ser um nome frequentemente associado ao Sopapo. Mestre Paraquedas cita diversos eventos do qual fez parte, apesar de não ser tão associado à figura do Sopapo. Embora seja, segundo seu produtor Sérgio Valentim, “um patrimônio vivo da cultura gaúcha e do Tambor de Sopapo. Ele construía Sopapos para a Tribo Comanche na década de 1960”.

A pergunta de número 11, relativa à produção e coordenação de eventos, tinha também o intuito de mapear possíveis personagens que, por algum motivo, não tivessem participado da pesquisa. Através da descrição das ações e projetos dos/das respondentes à pergunta, pude considerar oito pessoas que não participaram da pesquisa, sendo uma delas falecida: Mestre Caloca. Sandra Narcizo já havia comentado sobre a importância desse personagem para a história do Sopapo.

A palavra “aula”, por exemplo, é citada pelos/as respondentes 25 vezes, indicando que existe esse lugar de transmissão de conhecimento ligado ao Sopapo, que é, muito provavelmente, consciente e/ou organizado para tal fim. Igualmente, 24 referências são indicadas à palavra “oficina”. Uma possibilidade de prosseguimento desta pesquisa seria investigar mais sobre o que se trata exatamente essas aulas e oficinas.

Entre os lugares citados, destacaram-se três: o carnaval e suas escolas e blocos de samba, com sete citações; as escolas, com nove ocorrências; e, com o maior número de referências, estão os pontos e pontões de cultura, totalizando 22 citações. Olhando para onde está a educação musical na cena do Sopapo, parece confirmar-se a ideia de que o conhecimento do Sopapo é transmitido, na maior parte das vezes, em ambientes não escolares. Como afirma o Mestre Griô Dilermando, “o Sopapo é usado como ferramenta pedagógica”, com uma finalidade em si, ou com fins de abordar assuntos ligados a ele, como a ancestralidade negra.

Sublinho as palavras de dois respondentes, que relataram ter ministrado atividades com Sopapo no ensino básico, dentro de espaço escolares. Xyko Mestre escreveu que “como educador e educador musical, a história do sopapo como legítimo

instrumento gaúcho entra nos conteúdos a serem estudados no ensino básico", reforçando a ideia da importância de o instrumento pertencer ao estudo onde leciona. A professora Sabrina Favaretto Antunes também reforça: "O Tambor de Sopapo é um dos temas que desenvolvo [...] nos componentes ministrados nos cursos integrados ao Ensino Médio". Ainda que não com tanta força como nos espaços não escolares, o Sopapo também está nas escolas.

E como formar pessoas aptas a transmitir o conhecimento ligado ao Sopapo? Mimmo Ferreira conta que participou de uma ação que formou professores da Escola Atoque, localizada em Santa Maria, para tal fim. A *Atoque* é uma escola de bateria, percussão, musicalização infantil e social, que tem como destaque cursos disponibilizados em forma de oficinas de percussão, nos modelos sociais e particulares²⁶⁵. Em Bagé, Aleksander Aguilar-Antunes relatou ter sido convidado para uma formação de professores e estudantes de Música, na qual o Sopapo esteve presente. Sérgio Valentim relata o projeto "Piquete Lanceiros Negros e o Tambor de Sopapo", curso de "formação de professores através da oralidade dos Mestres Griôs Paraquedas, Dona Sirley Amaro, Paulo Romeu, Mestre Caloca e Mestre Vado". Chama a atenção aqui o termo "formação através da oralidade", propondo uma transmissão de conhecimento de matrizes africanas ligada à fala e à memória dos mais velhos, dos mestres e mestras. Ações como essa parecem capacitar professores/as para levar o conhecimento ligado ao Sopapo a outras pessoas.

Destaque também para os pontos e pontões de cultura, que exercem papel fundamental na preservação do conhecimento ancestral atribuído ao Sopapo. Em espaços escolares, ações com propósitos semelhantes também foram registradas. Dulcimarta Lemos Lino conta que o DEDs é formado por "um grupo de professores de diferentes áreas da UFRGS" que busca "movimentar a presença da África na universidade". O GT ERER é um grupo que organiza "eventos para fortalecer e divulgar os saberes indígenas e africanos". Os Pontos de Cultura, assim como as universidades, colaboram para manter a cultura do Sopapo viva no estado do RS.

No último capítulo da análise de dados, reflito sobre alguns dos diversos assuntos que observei nas respostas abertas do questionário, assim como nas duas entrevistas. Algumas informações dialogam com este e com outros capítulos, dando

²⁶⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/EmpresaAtoque/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

um fechamento para a análise, fazendo-me pensar no todo da cena do Sopapo e na complexidade de investigá-la, enxergá-la e refletir sobre ela.

*"e aí eu me dei conta que o instrumento era **mais do que um tambor**, era um contador de histórias"*
(Lorena Sanchez²⁶⁶)

²⁶⁶ Lorena Sanchez em resposta à pergunta nº 18 do questionário, grifo nosso.

9 MAIS DO QUE UM TAMBOR

Este capítulo procura dar conta da diversidade de assuntos que apareceram nas duas últimas perguntas da seção dois²⁶⁷. A pergunta de nº 18, “como você enxerga a situação do Tambor de Sopapo e os conhecimentos ligados a ele nos dias de hoje?”, trata de revelar a avaliação da situação atual do Tambor de Sopapo na visão dos/das colaboradores/as. A pergunta de nº 19, “você quer dizer mais alguma coisa sobre o Sopapo e/ou sobre a sua relação com ele?”, dava aos respondentes a possibilidade de acrescentarem mais alguma informação que não tivesse sido contemplada nas questões anteriores.

Destaquei algumas frases que chamaram a minha atenção e organizei-as em seis grupos diferentes e por proximidade de assunto. Nos subcapítulos que seguem, comento as frases selecionadas, mostrando suas convergências e divergências. Traço aqui uma espécie de costura artesanal, um tricô intelectual que une os mais diversos retalhos e ideias, manejando o emaranhado de opiniões, como uma linha que ajuda a nos conduzir pelo imaginário dos/das 112 participantes desta investigação.

Parto da ideia de que, como Giba Giba afirmou (O GRANDE, 2010), há muita coisa além do tambor. Dessa Ferreira escreveu, na primeira orelha do livro de José Batista (2021), quando se refere ao conteúdo do livro, algo parecido: “o lado oculto desse tambor nos é mostrado **para muito além de um instrumento**: é um elo entre negros e negras presentes no sul do Brasil com a sua ancestralidade” (FERREIRA, 2021, n.p., grifo nosso). São relatos semelhantes, que trazem diversos sentidos à prática e à transmissão do Sopapo e aos seus saberes, os quais compilo nos seis subcapítulos a seguir.

9.1 PERSONAGENS E DISPUTAS

"Agradeço ao mestre griô Edu do Nascimento por me apresentar ao Sopapo, pois através de ambos eu encontrei meu caminho na percussão e na educação"

²⁶⁷ Algumas respostas à essas duas perguntas também aparecem em outros capítulos.

*social, proporcionando um reencontro com minha
própria identidade negro-gaúcha"*
(Beto Silva)

Nas respostas às duas perguntas, o nome de Giba Giba é um dos que mais aparece, o que mostra a influência dele para a história recente do Sopapo. Muitas vezes, a figura dele é associada ao evento CABOBU, disparadamente o evento mais citado entre todos que apareceram nas respostas. Outros nomes que apareceram com frequência são os de Mestre Baptista, Edu do Nascimento e seu grupo *Sopaparia*, José Batista, integrantes do *Alabê Ôni*, como Richard Serraria, Mimmo Ferreira e Pingo Borel, Griô Dilermando Freitas, a banda *Bataclã FC*, Paulo Romeu, Nina Fola e seu grupo Afroentes, e Kako Xavier e o seu grupo, a *Tamborada*.

Nomes que ainda não tinham aparecido também surgiram nas respostas, como o de Mestre Chico, na fala de Jefe Mendes, quando reverencia os griôs: "outras referências porto-alegrenses do Sopapo que me influenciam e com os quais aprendo, são os mestres Vado, Paulo Romeu, Chico e Pingo Borel". O próprio Pingo também ressalta alguns nomes, incluindo o de Mestre Borel (seu pai), Mestre Neri Caveira (lendário mestre de bateria da escola Imperadores do Samba), Mestre Sapo (instrumentista e figura importante para o Afro-Sul Odomode) e Mestre Caliça, todos nomes, até então, inéditos nesta pesquisa. Pingo diz que enxerga o Sopapo:

como um elemento de luta e resistência, aonde sua essência conta a história real do povo negro do RS, sobre os costumes que foram contados pelos seus griôs e que lutaram para que esse elemento de poder permanece vivo até os dias de hoje. São eles, griôs como Mestre Giba Giba, Mestre Borel, Mestre Neri Caveira, Mestre Paraquedas, Paulo Romeu, Mestre Batista, Mestre Sapo, Mestre Sandro Gravador, Mestre Caliça entre outros (Pingo Borel).

Muitos personagens construíram e constroem essa história, fazendo com que a sabedoria em torno do instrumento se mantenha viva. Alguns são mais conhecidos, mais citados, outros nem tanto, e não por isso menos importantes. Diversos personagens não aparecem, por algum motivo, neste trabalho, assim como tantos outros devem existir e ainda estão por serem revelados. De fato, parece-me essencial que, por uma questão de respeito e ética, seja colocada luz nos nomes que fizeram ou ainda fazem parte dessa história, um dos objetivos deste trabalho. Tão necessário quanto é lembrar de se reverenciar os mestres e as mestras griôs dessa história, os/as

verdadeiros/as detentores dos saberes populares, aqueles que trazem consigo todo o simbolismo de luta e resistência de uma cultura oprimida.

Parece existir, contudo, uma contraditória divergência em relação aos/às personagens dessa trama. Alguns(mas) respondentes relataram que ocorrem disputas no meio do tambor, como, por exemplo, a que Jefe Mendes descreve: "dentro do campo da música gaúcha há disputas em torno do capital simbólico [do] Sopapo que geram atritos". Relato parecido é o de Maurício Couto Polidori: "há uma disputa por autoria, sendo que muitos querem ser os protagonistas, o que pode atrapalhar".

Nessa mesma linha de pensamento está José, que, quando entrevistado, aponta o malefício da crítica vã e questiona: o que você tem feito pelo Sopapo?

[...] se tu não der esse início, tu fica num grupo fechado, guardando pra si: - não, porque é meu, é meu, é meu! E reclamando porque as pessoas querem fazer: - não, porque tá errado! Mas para aí! Os cara tão fazendo, pode tá errado, mas e tu, o que que tu tá fazendo? (BATISTA, 2022, p. 32).

Acredito que disputas de autoria e de protagonismo devem ocorrer em todos os meios. A questão é que, no caso de um instrumento que já apresenta seus percalços históricos, me parece que o caminho é, mais do que nunca se unir em prol da mesma causa: a difusão do instrumento e seus saberes. Sobre isso, Vanessa Lopes sugere:

vejo também que há como se fosse uma "disputa de egos" em querer escolher quem pode ou não passar tais conhecimentos. Sempre [que] vivi e/ou presenciei um Tambor de Sopapo eu senti que este tambor não é tocado, mas sim sentido, então se um tambor transmite tantas boas emoções, por que se importar em quem passa os conhecimentos? Quanto mais saberem, mais longe o tambor chegará (Vanessa Lopes).

O questionamento de quem pode ou não passar os conhecimentos ligados ao Sopapo, somado à afirmação de que quanto mais pessoas souberem Sopapo, mais longe ele chegará, me leva a pensar na importância da educação musical e no quanto ela pode contribuir para esse caminho a ser percorrido pelo tambor, sua música, seu legado, sua história e seus saberes. É claro que, como dito em capítulos anteriores, não se pode deixar de levar em conta o respeito ao instrumento e seus/suas mestres/as griôs, assim como respeito a tudo que está por trás do Sopapo e dos símbolos e dores que ele traz.

Com um olhar parecido de união, José Batista disse, em entrevista, que:

ninguém é dono do sopapo, não existe dono do sopapo. Se existe um dono do Sopapo, se chamam [...] escravizados [...] ninguém pode se dizer o senhor do Sopapo. - Ah, porque eu herdei do meu pai tal conhecimento e meu pai foi isso, foi aquilo outro! Não. O Sopapo é pra unir coletivamente, sem segregar NINGUÉM. Sem haver segregação de pessoas, seja por religião, pela cor, por qualquer que seja o motivo. Tá? Ele é um instrumento de uso COLETIVO. Sim, porque todos participaram dessa luta. TODOS! (BATISTA, 2022, p. 34, grifo do autor).

Essa fala é parecida com a de Mestre Edu, quando sugere que os grupos de percussão de Porto Alegre se unam, conjugando forças em uma espécie de egrégora percussiva em prol do Sopapo. Ele diz: “junto a gente faz alguma coisa. Tem muitos grupos de percussão em Porto Alegre [...], mas não se misturam muito. [...] Porque, assim, a gente não é nada sozinho” (NASCIMENTO, 2022, p. 57).

Por outro lado, Léo Guimarães faz uma crítica quando afirma que o tambor “está muito mais no aspecto simbólico de preservação da memória negra do RS do que como instrumento com aplicação musical e artística de fato”, remetendo à importância de ser contínuo o trabalho de estudo para aplicação musical e artística do instrumento. Gustavo Türck também faz uma ressalva quando diz que acredita “que as coisas se percam em personalismos desnecessários, desarticulando uma rede tão interessante e bem diversa”. Concordando com ele, Aleksander Aguilar-Antunes escreveu que “falta mobilização e disposição [...] de forma ampla e convidativa, e não estrita e demarcativa - para que o sopapo tenha a força e a projeção que merece”, sugerindo, como Gustavo, Jefe, Maurício e Vanessa, que haja maior união em torno da causa do tambor.

Aleksander também cita o exemplo de Giba Giba, quando escreve: “lembro da presença forte do Giba, carismático, bem-humorado e que, apesar da sua imponência, não intimidava, mas convidava”. Edu, filho de Giba Giba, apresenta um contraponto pra essa postura adotada por ele: “o pai tinha uma generosidade, um carinho gigantesco lá fora [...] e por a gente ser muito amoroso, o pai tomou muita pancada. MUITA pancada!” (NASCIMENTO, 2022, p. 51, grifo do autor). Talvez, por isso, Edu adota outra postura e reforça: “chega, meu, chega, parou! É nosso, é nosso! Sopapo... Sopapo é negro, quer ir junto? Fazemos junto, mas não tenta tirar nosso protagonismo” (ibid., p. 51).

9.2 PERTENCIMENTO, IDENTIDADE, SIMBOLISMO E PROTAGONISMO

*"O Sopapo/CABOBU, fortaleceu minha **identidade**
como um preto afro gaúcho"*
(Dionísio Souza, grifo nosso)

Notei, em diversas declarações, que o Sopapo traz uma sensação de pertencimento cultural local, assim como pertencimento identitário para, principalmente, a comunidade afro-sul-rio-grandense. Ele revela a ligação com a ancestralidade, com o sagrado; ajuda a (re)construir identidade cultural, social e histórica; faz refletir e dá sentido a diversos fazeres e discursos.

A epígrafe que abre este subcapítulo, de autoria de Dionísio Souza, um homem negro da cidade de Rio Grande, sublinha esse lugar quando ele afirma que o Sopapo fortaleceu sua identidade como um preto afro-gaúcho. Essa fala trata de um importante encontro consigo a partir do reconhecimento de si no outro. O cotidiano (no entendimento das teorias do cotidiano) também pode ser entendido como um lugar no qual os participantes da sociedade constroem suas identidades sociais (SOUZA, 2000, p. 28), o que parece acontecer com o atabaque rei.

Em sua tese, no subcapítulo "1.6. Memória e signo", Maia (2008, p. 50) se apoia em Stuart Hall para lembrar que o Sopapo é capaz de criar "um eu coletivo, capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural [...] as identidades [...] estando constantemente em processo de mudança e transformação. Para falar de Sopapo como artefato simbólico, Maia (2008, p. 34) revela que:

para os seus usuários [o Sopapo carrega uma] carga simbólica identitária [...] 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.

Da mesma forma, pode-se considerar o uso alegórico do Sopapo no clipe da música *Funk Drama*²⁶⁸, de Matheu Corrêa, no qual Edu do Nascimento aparece tocando Sopapo, mas não gravou a faixa.

Aleksander Aguilar-Antunes chama a atenção para o tambor quando se refere à cidade de Pelotas: "não é qualquer cidade que pode dizer que tem um tambor pra chamar de seu". Ele marca o Sopapo também como elemento de territorialidade

²⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FdM218nOhN0>. Acesso em: 10 abr. 2023.

pelotense, em alusão à Lei que denomina “Pelotas - a cidade do Sopapo”. O tambor ajuda a construir identidades, trazendo consigo a sensação de pertencimento a um lugar, um território, uma terra, um Estado, uma nação, um país, enfim, um lugar no mundo. Uma luta que vai muito além do tambor, como nos lembra Edu do Nascimento, durante a entrevista: “muitas vezes, a identidade não era o Sopapo. Não era a percussão. Mas era um movimento cultural que envolvia o Sopapo como protagonista (NASCIMENTO, 2022, p. 14-15).

Serraria (2017, p. 54), quando formula uma ideia inspirado nas reflexões de Maia (2008), diz: “o Sopapo trazia consigo parte da História Social do negro”. Fruto da mesma inspiração, o autor diz que “tambor no Rio Grande do Sul é peleia que quer denunciar relações de poder, gerando enfrentamentos no interior de algumas práticas sociais vigentes no estado”.

Para além das cidades, está o estado do RS, com o termo “gaúcho” (carregado de símbolos e significados) para determinar quem é sul-rio-grandense. “Ele [o Sopapo] trouxe pra mim, sentido em ser gaúcha, preenchendo lacunas e mostrando que a nossa história é tão negra como branca”, escreveu Têmis Nicolaidis, uma mulher branca da cidade de Porto Alegre. Novamente, o Sopapo ajuda a trazer sentido de pertencimento, de identificação e de compreensão histórica, contribuindo para a produção de distintas identidades e de uma identidade em constante reconstrução/reinvenção: a ideia de ser gaúcho/a. Como confirma Mananegra: “é um instrumento de significado importante, pois nos produz identidade, nos liga a ancestralidade, nos fortalece sendo um símbolo de resistência”. O Sopapo pode ajudar, quem sabe, a reconstruir o conceito de ser gaúcho/a, através de sua força e de seus símbolos.

“Alguns artistas negros, aos poucos se aproximam do Sopapo, numa dimensão que vejo quase que de retomada e resgate de si e da sua condição de afro-gaúchos”, afirma Pâmela Amaro Fontoura, uma das responsáveis pelo coletivo Sopapo Poético. Eliana Mara Chiossi também relata a força do instrumento e sua conexão com o passado, ligando-o também a algo para além do mundano: “tenho uma história muito forte com o Sopapo que mobiliza minha ligação com minha ancestralidade e minha ligação com o sagrado.”

As professoras Nise Franklin e Sabrina Favaretto Antunes parecem amarrar os argumentos colocados quando concatenam a ideia de que o Sopapo tem fundamental

importância para a formação e (re)construção da identidade cultural, social e histórica do povo gaúcho.

Maia (2008, p. 34) se apoia em Luis Ferreira (2000) para dizer que “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”. Já no subcapítulo “1.5. Sobre Identidades” (ibid., p.45), o autor afirma que o Sopapo funciona como elemento de reivindicação, pertencimento e manutenção de identidades. Nas considerações finais de sua tese, que ele chama de “Coda”, Maia (ibid. p. 263) complementa: “sobre o papel de elementos simbólicos musicais atuando na afirmação desta identidade afro-sul-rio-grandense, é positiva. Sim, o Sopapo exerce sem sombra de dúvidas um papel central na afirmação desta identidade”.

"[...] o que tínhamos de símbolo da nossa negritude?

O Sopapo"

(Pâmela Amaro Fontoura, grifo nosso)

Ao ler algumas respostas, ficou nítido que o Sopapo está carregado de significados para além do instrumento e de simbologias para além de sua música. Adriana Gonçalves Ferreira, de Bagé, afirma que:

o tambor [é] imponente não só no seu tamanho, mas também como instrumento para além do musical. Vejo também como um artefato museológico, na medida em que existe, circula e resiste através dos tempos (Adriana Gonçalves Ferreira).

Parece-me, portanto, que o tambor traz consigo algumas simbologias, dentre elas a da resistência. Talvez, um símbolo de resistência e de reivindicação da importante contribuição negra para o extremo sul do país. Nesse sentido, Aleksander Aguilar-Antunes alerta que "a maioria da população da cidade de Pelotas ainda desconhece o Sopapo enquanto instrumento musical e ainda mais enquanto símbolo de culturas de resistência". Presumo que o desconhecimento deva ser ainda mais profundo em outras cidades do estado, que dirá em outros estados do Brasil. Ele complementa:

mais que um instrumento musical, o Sopapo é também um instrumento pedagógico e de organização social e política. Esse tambor carrega a força histórica e simbólica da identidade cultural destes nossos territórios extremos (Aleksander Aguilar-Antunes).

O Sopapo, não enquanto instrumento musical, mas como instrumento, como ferramenta, revela ter simbologia social, política, histórica e identitária, trazendo muito mais que som. Ele também traz o silenciamento de uma cultura que foi deliberadamente escamoteada. “Tocar um tambor é um ato de sobrevivência. É o nosso emblema social de ascensão natural à consciência de atitude” (NASCIMENTO, 2022, p.3), conta Mestre Edu em entrevista.

Cabe a ressalva de que, quando se fala da contribuição negra, há que tomar cuidado para não cair em generalizações. Serraria (2017, p. 48) orienta, através da fala de Ronald Augusto, sobre o “cuidado para evitar a associação costumeira da negritude meramente com a ‘dimensão rítmico-musical’”, pois as contribuições são diversas. Coincidentemente, este trabalho se dedica à contribuição percussiva, contudo, é preciso reforçar que é uma parte, uma pequena parte de tudo que ainda deve ser dito, estudado, debatido e ressaltado sobre a contribuição do povo negro para a construção do que chamamos hoje de cultura brasileira.

Para Leandro Maia, o Sopapo é “um instrumento constitutivo do imaginário pelotense”, assim como alerta Cláudia Schreiner, apoiada na ideia do livro *A invenção das tradições* (HOBSBAWN; RANGER, 2002):

o atual uso simbólico do Tambor de Sopapo como instrumento ancestral, e a denominação de instrumento genuinamente gaúcho, se aproximam de uma tradição inventada, um pouco no sentido do que fala Hobsbawn (Cláudia Schreiner).

Maia (2008) caminha por essa estrada na tentativa de explicitar, em seu trabalho, que tanto o Sopapo quanto o CABOBU são uma (re)invenção de uma tradição percussiva do extremo sul do país. Contudo, o tambor se tornou uma “referência da cultura percussiva no estado do RS”, como respondeu Daniel Amaro, e não deixa de ressignificar a história do negro, tornando-se um elemento político, social e sagrado, complementa o mestre Griô Dilermando.

O Edu do Nascimento (filho do Giba Giba), que naquele então era meu parceiro teatral, me apresentou o DVD do O Grande Tambor [2010], e aí eu me dei conta que o instrumento era mais do que um tambor. Era um contador de histórias (Lorena Sanchez).

A descrição de Lorena, colocando o Sopapo como “um contador de histórias”, cria uma imagem simbólica, além de visual, que diz muito por si só. Parece que o Sopapo tem vida própria e ele próprio se reinventa, dando um jeito, como um mestre griô, de contar as histórias que precisamos ouvir. Richard Serraria sugere que:

mais que um instrumento musical, um artefato político, já que atesta a presença negra na construção da economia do Estado do RS mediante a mão de obra escravizada vinda de África. Portanto, um autêntico griô, já que depositário de epistemologias americanas (Richard Serraria).

O Sopapo traz consigo as histórias dos negros e negras no estado do RS. O relato de Vanessa Lopes deixa claro, de forma poética, essa importância: "sinto o tambor de Sopapo como uma extensão da alma dos que vieram antes, dos que lutam para que essa ancestralidade não se perca, e dos que ainda virão". Para resumir todo o simbolismo do instrumento, Pâmela Amaro Fontoura escreveu em suas respostas que "o Sopapo é dos símbolos mais fortes da negritude e da africanidade do Sul [...] Bom, éramos pretos gaúchos...o que tínhamos de símbolo da nossa negritude? O Sopapo".

"[...] nossa sociedade deixa o negro como persona de terceira categoria, né!? Como é que ele vai ser protagonista!?"

(NASCIMENTO, 2022, p. 21)

Durante a entrevista com Edu do Nascimento (2022), a questão do protagonismo negro foi muito pautada, parecendo, portanto, uma moeda muito cara aos negros e negras quando se trata de Sopapo. Edu falou da importância de escutar o negro: "mas negro que é o protagonista. Tem que escutar os negros" (NASCIMENTO, 2022, p. 17). O mestre griô aponta uma crítica em relação à tentativa de tirar o protagonismo do negro: "e querem tirar esse protagonismo do negro. O negro não vai poder deixar. Eu não posso deixar. O protagonismo é meu. Eu sou herdeiro do meu pai" (ibid., p. 16). Ele complementa:

Por que que a gente não pode ir junto? Mas a gente tem que separar pra conquistar [...] não, não. Isso agora aqui é nosso, é desse lugar. Para de inventar coisa [...] tem negros [que] tão se levantando, porque, muitas vezes, a gente luta com a gente mesmo. Porque o negro, assim, a gente quer ser protagonista, mas é complicado ser protagonista, porque muitas vezes não deixam, às vezes a gente não consegue, a gente tem que tá lutando, **porque a gente não tá nas capas dos livros de história**. E a gente tá tentando tirar da última página pra botar... tentar botar nas primeiras [...] por que um branco tem que contar a história do negro? **Por que o negro não pode contar sua própria história?** Não se conta, não tem livros, nada na prateleira (NASCIMENTO, 2022, p. 51-52, grifo nosso).

A questão da representatividade dos negros nos livros e em suas capas, destacada no trecho anterior, é reflexão importante de ser feita. Além disso, é importante pensar sobre o questionamento de Edu: “por que o negro não pode contar sua própria história?” Nesse sentido, Edu sugere sobre como agir, citando um exemplo de convite que chegou para outra pessoa e que acabou se retirando e indicando-o para o evento em questão: “- não, não vou falar do Sopapo! [...] - tu tem que falar com Edu do Nascimento, filho do Giba, te passo o telefone e fala com ele! [...] está entendendo? Ele podia ficar, ter falado, podia... sabe? Não, na hora, chegou: - Bah, não ... fala com o Edu” (NASCIMENTO, 2022, p. 21).

O que está por trás do Sopapo se revela em forma de artefato político, ferramenta pedagógica, instrumento social, identificação cultural e racial, como cultura de resistência, referência percussiva, resgate histórico, como ligação com o sagrado, ressignificação, imaginário e invenção. Essas simbologias, assim como muitas outras, podem ajudar a compreender esse complexo instrumento.

9.3 RACISMO, RESPEITO E TRANSFORMAÇÃO

“Colocar este instrumento [o Sopapo] em evidência [...] está ligada a necessidade de criarmos formas de enfrentamento às violências produzidas pelo racismo”
(Edu Pacheco, grifo nosso)

Não é possível falar de um instrumento como o Sopapo e seus/suas personagens sem falar do racismo. O racismo é complacente ao escamoteamento da cultura de origem africana, muito notável no Rio Grande do Sul. Para Munanga (2003, p. 7-8), o racismo é definido como

teoricamente uma ideologia essencialista que postula a divisão da humanidade em grandes grupos chamados raças contrastadas que têm características físicas hereditárias comuns, sendo estas últimas suportes das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas e se situam numa escala de valores desiguais.

Segundo o autor, esse conceito foi criado por volta de 1920, mas já era realidade muito antes. A importância de defini-lo advém da necessidade de criar ferramentas para combatê-lo (MUNANGA, 2003, p. 7). Já o racista cria o sentido sociológico de raça em seu imaginário, entendendo a raça como um “grupo social com

traços culturais, linguísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo a qual ele pertence” (MUNANGA, 2003, p.8), ou seja, o racista tende a considerar que as características intelectuais e morais de um determinado grupo social são consequências diretas de suas características físicas ou biológicas (ibid.).

Na mesma linha de pensamento, a apropriação cultural pode ser consequência do racismo ao considerar que uma determinada cultura pode ser melhor explicada por outra. Pode ser simplesmente não reverenciar os mestres, os griôs e os que vieram antes de nós, descartando a importância da ancestralidade que a cultura afro, por exemplo, traz consigo.

Junto à diversidade de manifestações afrodiáspóricas em terras brasileiras, as manifestações do sul do país são desprezadas. O Rio Grande do Sul é um Estado racista, suprime a diversidade através da imagem autoritária do gaúcho. Colocar este instrumento em evidência [...] está ligada a necessidade de criarmos formas de enfrentamento às violências produzidas pelo racismo (Edu Pacheco).

O Sopapo, com todos os seus símbolos, pode ser também uma ferramenta de enfrentamento do racismo, uma forma não só de conscientização, mas de afirmação de existência e de negação à invisibilidade negra. Os negros e negras estiveram e estão no estado do RS, contribuíram e contribuem de forma importante, significativa, inegável e essencial, para a construção do estado em diversos aspectos, assim como para a cultura dele. Negar o instrumento Sopapo também é negar tudo o que está por trás dele.

O professor José Everton da Silva Rozzini é cirúrgico em dizer que o "Sopapo é uma possibilidade de acessar a temáticas fundamentais como racismo, preconceito, cultura, arte, educação e sociedade". É um instrumento poderoso em sua amplitude tímbrica e em extensão, assim como em sua amplitude temática e simbólica. José Batista, em entrevista, conta que usa o Sopapo em atividades que realiza em escolas para ajudar na conscientização do preconceito:

[...] em escolas eu fiz trabalhos, assim, com as crianças, relacionada ao conhecer do instrumento, né!? Mais a história de como se comportar numa sociedade preconceituosa e a importância do instrumento que tem pra raça negra (BATISTA, 2022, p. 24).

Preocupada, Lili Rubim afirma que “o Sopapo precisa de manutenção e registro para que não se perca na memória da coletividade, e tampouco seja apropriada por brancos”. Registros, em todas as formas possíveis, são bem-vindos para se somarem a essa luta de manutenção de uma cultura do Sopapo e garantir o seu protagonismo

negro. Essa é uma preocupação legítima quando olhamos para a história dos instrumentos que resultam da diáspora negra, como é o caso do atabaque rei. Nilson Tòkunbò indica um caminho para não cairmos “na armadilha da apropriação cultural: é importante reverenciarmos os mestres, muita gente veio antes de nós”.

Outro fator importantíssimo e indispensável de se levar em conta é a oralidade da cultura afro: "o instrumento voltou à estaca zero, pois está distante do povo preto. Precisa haver um resgate urgente, pois nossa cultura é oral", escreveu Marcelo Amaro. A cultura oral tem formas de registros distintas de outras culturas. O papel e caneta são trocados por memórias. O arquivo de computador é trocado por lembranças. A maneira de transmitir conhecimento é distinta, pois o raciocínio é outro, o envolvimento é outro, a lógica é outra. Por isso, pode ser que este trabalho não dê conta da complexidade que se propõe: entender e fazer-se entender através da escrita, em se tratando de uma temática que chegou até aqui através da oralidade, embora, nesta investigação, eu tenha utilizado recursos visuais, auditivos e audiovisuais, além da escrita.

Diante do exposto, como podemos fazer esse resgate da cultura oral? Quais são as medidas a serem tomadas? Marcelo Melo sugere que seja enfatizada a “relação positiva da cultura negra nas escolas [...] é bom sabermos que tivemos importância nessa construção cultural gaúcha”. A escola, como um espaço possível de se pautar o racismo, também pode funcionar como lugar de combate a ele, como um lugar de reconstrução de identidades, como um lugar que possibilite a reflexão crítica de quem somos nós enquanto gaúchos e gaúchas.

*“[o Sopapo] está sendo resgatado, mas agora com o devido **respeito** que lhe é de merecimento”*
(Ademir Belchior Motta, grifo nosso)

Notei, durante a análise, que a palavra respeito aparecia em diversas respostas. Tentando entender do que exatamente se trata esse respeito, selecionei a declaração que está na epígrafe anterior, de Ademir Belchior Motta, que diz que o Sopapo está em processo de resgate e agora com o devido respeito. A afirmação parece pressupor que, se só agora há respeito, antes não havia. E o que será que faltava antes? O próprio Ademir dá indícios quando diz que "o Tambor de Sopapo, está voltando a ocupar seu espaço, mas com aqueles que o reverenciam de uma

maneira ou de outra, guardando os princípios da ancestralidade". Parece-me, portanto, que, quando o respondente usa a palavra "respeito", queria se referir ao ato de reverenciar os/as mestres/as griôs, salvaguardando a ancestralidade e a história dos que vieram antes.

Para Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô, "o orixá tem que ser respeitado" e afirma que "o orixá quer a sopapada de Xangô, com 12 sopapos, seu número". Essa afirmação me leva a acreditar que o respeito do qual ele se refere estaria relacionado à religiosidade que envolve o Sopapo²⁶⁹. Para Silvia Mara Abreu, a relação deve ser de respeito, pois é um "elo com a ancestralidade, meio pelo qual nos conectamos com o sagrado", o que sugere algo divino, místico, espiritual, merecedor de respeito. A relação com o Sopapo não só pode como deve ser respeitosa. É o respeito ao instrumento e à sua história, à cultura negra, aos negros e negras, aos mestres e mestras griôs, aos/as luthiers e à religiosidade negra representada na figura dos orixás.

Em entrevista, Mestre Edu revelou que "não é nem uma questão de respeito, é uma questão de sobrevivência. Entendeu? No momento que tu entender: - ah, essa sobrevivência. - Ah, essa é de sobrevivência do negro. - Essa sobrevivência do tambor! Porque o negro tem origem" (NASCIMENTO, 2022, p. 17). Tanto para Edu quanto para José Batista, os ensinamentos de Giba Giba sobre o que ele chamou de "unidade de conduta" ainda reverberam e podem apresentar uma alternativa de respeito ao tambor e sua história. Em entrevista, José explica:

"não é o tambor". Ele só disse isso, e deu. Vamos falar aí, o que quer dizer "não é o tambor?" É o traço. Nossa! Isso aí é inexplicável. E já encontrei há umas 15 ou 30 definições pra "não é o tambor". Que pegam esse gancho aí pra um monte de coisa. "Não é o tambor", é o quê? Pode ser a espiritualidade, pode ser a humanidade, pode ser a nova era, pode ser qualquer coisa [...] pega o gancho e cria um conteúdo dentro da fala do Giba. Quando ele falava em unidade de conduta, o que que é unidade de conduta? É uma consciência coletiva [...] é a coletividade, coletividade fraterna. São as pessoas se irmanando. Sem preconceitos, umas ajudando as outras, isso é unidade de conduta (BATISTA, 2022, p. 16).

Sobre o mesmo assunto, e em entrevista, Edu se manifesta ao citar amor, respeito e carinho:

²⁶⁹ Segundo a professora Doutora Michelle Arype Girardi Lorenzetti, em sua arguição como membro da banca de defesa desta dissertação, "os sentidos que são atribuídos ao Sopapo são diferentes, conforme a experiência dos envolvidos na cena".

unidade de conduta. Entendeu!? Se as pessoas não têm unidade com conduta, como é que a gente vai trabalhar junto? Grupo do Giba Giba tinha o quê? Unidade de conduta. Que era o saber o respeito, o carinho e o amor pelas mesmas coisas. Então, a gente tinha respeito um com o outro [...] a gente fazia os negócios e pá, pá, pá [...] é o tu olhar pro outro ser, assim, é o bem querer. Entendeu!? Isso é difícil (NASCIMENTO, 2022, p. 57-58).

Para atingir esse ideal, esse lugarejo, esse mundo sem preconceitos que todos/as se enxerguem como irmãos e irmãs, com amor e respeito, é preciso, dentre muitas coisas, combater o racismo ainda vigente em pleno século XXI.

*"Eu sou um ser que se divide em ANTES DO
SOPAPO e DEPOIS DO SOPAPO - envolvendo
todos os aspectos que uma afirmação dessas possa
envolver"*
(Gustavo Türck, grifo do autor)

Durante uma *live* durante a pandemia, no dia 23 de setembro de 2020, Kako Xavier fez um questionamento, talvez irrespondível, quando descreve a força do tambor:

esses momentos que o tambor se apresenta pra nós, né!? Como o tambor rei, como o grande tambor, por que tudo isso? Por que grande tambor? Por que o maior de todos? Por que o tambor rei? Cara, tem que ter alguma coisa... histórica... tem que ter alguma coisa... que faz com que as pessoas se envolvam, né!? Eu vejo na Tamborada, são mais de 20, são quase 30 Sopapos confeccionados de 2016 pra cá. E assim ó... é um monte de gente diferente, tocando tambor. **Qual é o feitiço desse tambor? Por que esse tambor pega...todas essas pessoas?** (Kako Xavier, 2020, durante a *live Contraponto Debate*, grifo nosso²⁷⁰).

Para tentar entender esse enigmático feitiço, essa capacidade de encantamento que o tambor tem, essa força, reuni alguns depoimentos relativos ao poder de transformação através do Sopapo. As pessoas não sabem explicar como e nem porque essas transformações acontecem. Vai além das palavras, envolve sentimento, amor, adoração, diz sobre muitas histórias, rumos diferentes, mudanças e escolhas de vida.

²⁷⁰ Trecho da fala de Kako Xavier para a *live Contraponto Debate: Salve Arte Festival homenageia o Griô Dilermando Freitas*, do canal de YouTube *RádioCom Pelotas*, aos 21 minutos e 11 segundos. Trecho exato disponível em: https://www.youtube.com/live/cx_Y0YfnzcQ?feature=share&t=1271. Acesso em: 11 mar. 2023.

Por exemplo, Cátia Cilene Moraes Dutra escreveu: "não sei explicar com palavras, são sentimentos, o Sopapo influenciou muito tudo que vivi em relação à Cultura Negra". O relato de Cristiano, que também usa a expressão "não sei", reforça a ideia de que o instrumento é capaz de coisas indizíveis: "Não sei, mas eu adoro tocar Sopapo".

Outros dois relatos, dessa vez em relação à mudança de rumo e de carreira, são dos professores Márcio Kbecinha e Mario de Souza Maia. Márcio diz que a mentoria com o professor Mimmo Ferreira mudou seus rumos educacionais, um processo de transformação através da educação e para educação, no qual o Sopapo funcionou como instrumento musical, como instrumento pedagógico e como instrumento de transformação. Mario disse que deve parte de sua vida profissional e de sua carreira acadêmica ao Sopapo. O músico Dona Conceição relata que um pouco da sua história é em função do encontro com o Sopapo. Nesses casos, o Sopapo transformou rumos educacionais, vidas profissionais, carreiras acadêmicas e histórias de vida.

"Eu sou um ser que se divide em ANTES DO SOPAPO e DEPOIS DO SOPAPO - envolvendo todos os aspectos que uma afirmação dessas possa envolver", declarou Gustavo Türck em letras maiúsculas. Igualmente, Têmis Nicolaidis diz ser "outra depois de conhecer o Sopapo e tudo o que ele carrega". Leandro Anton revela o poder transformador do instrumento ao dizer que o Sopapo transformou a sua vida.

Para mim, o Sopapo teve impacto parecido com os relatos descritos: ele transformou minha vida enquanto músico, enquanto percussionista, enquanto professor, enquanto pesquisador e enquanto ser humano. Ademais, ainda segue transformando, assim como esta pesquisa sobre ele tem me transformado.

Se o Sopapo foi capaz de transformar vidas, histórias, carreiras, relações, identidades e rumos, significa que ele é capaz de seguir transformando outras pessoas. Se o tambor tem um poder transformador, é mais um motivo para que outras pessoas tenham o direito de acesso a ele e possam, quem sabe, por ele ser transformadas.

9.4 PONTOS POSITIVOS E PONTOS PARA REFLETIR

"Acredito que esforços estão sendo feitos para divulgar o Tambor de Sopapo, mas ainda temos um longo caminho a ser trilhado"
(Sabrina Favaretto Antunes)

Neste subcapítulo, reuni algumas falas que ressaltam benefícios em relação ao Sopapo, tratando do que tem acontecido, do que tem melhorado, do que há de bom. Reuni, também, opiniões para refletir sobre o que falta, o que tem que mudar, o que está incômodo, o que está obsoleto e o que poderia ser diferente na cena do Sopapo no Rio Grande do Sul.

Há muitos pontos positivos na história recente do instrumento. Alguns pontos comuns, inclusive, aparecem em diferentes falas. Vários respondentes registraram ideias parecidas, como, por exemplo, a de Chicão Paixão: "hoje o interesse pelo instrumento cresceu consideravelmente, vindo a ocupar um lugar destacado na cultura popular dos tambores". A frase sugere que o instrumento já teve menos interesse e que antes não tinha um lugar de destaque, mas que hoje é diferente. Mestre Paraquedas confirma ao dizer que, "hoje, a situação do Sopapo tá muito boa, muito boa mesmo. Mas, pra chegar nessa boa de hoje, o Sopapo passou por dificuldades". Ele, assim como Rogério Gutierrez, escreveu a mesma frase, referindo-se ao Sopapo: "quase desapareceu". A quase extinção do Tambor de Sopapo parece ser um dos maiores traumas na história recente do instrumento. Foi constatado que a população não conhecia o instrumento e que, praticamente, não havia tocadores, muito menos luthiers, além de poucos exemplares do tambor.

"Estava esquecido e a valorização tem aumentado", disse Maurício Couto Polidori, concordando com Rogério e Paraquedas sobre a ideia de que o instrumento foi, em algum momento, deixado de lado. Paulo Romeu disse que o instrumento está "em expansão" e Richard Serraria acrescenta que o Sopapo está em expansão "lenta, porém constante desde o Projeto CABOBU". Mais uma vez, o projeto aparece como um marco histórico na linha do tempo do Sopapo.

Cleber, por sua vez, lembra que o tambor era muito usado nas baterias do carnaval de Pelotas e que hoje tem sido pouco usado quando comparado a essa época. Ele ainda sublinha: "se continuar nesse caminho, vai ser extinto". Tal conclusão me deixou em estado de alerta, portanto, questiono: o que podemos fazer para que o

Sopapo não tome, novamente, o caminho do esquecimento, do desuso, da extinção? Que ações são necessárias?

Dona Conceição sugere o que não deve ser feito quando concorda com a situação de risco que o instrumento ainda corre: “acho que corre grande risco, não só pela fetichização, em função de ser um instrumento de cultura negra”. A crítica é válida, já que nos alerta para uma não fantasia, para ter bom senso na criação de signos destinados ao instrumento e aos seus usos. Nesse sentido, Cláudia Schreiner pensa algo parecido quando diz enxergar o Sopapo como um instrumento de “bastante visibilidade e “fama”, dois pontos interessantes, mas que “há uma certa idealização, no contexto de música afro-gaúcha”.

Entendo que a sugestão é no sentido de não fazer da adoração ao instrumento um fanatismo cego que lhe atribua qualidades as quais não possua, projetando nossos desejos e expectativas em um único instrumento. Há outros instrumentos afrodiáspóricos que também habitam o estado, que não podem ser esquecidos e que devem ter sua importância ressaltada. O Sopapo é mais um instrumento de origem afro, que, inclusive, se comparado a outros instrumentos de mesma origem, adquiriu maior visibilidade, a exemplo do tambor Ilu e dos tambores de maçambique, muito presentes no Rio Grande do Sul.

Sabrina Favaretto Antunes é sensata quando aponta que reconhece esforços, mas “ainda temos um longo caminho a ser trilhado”. Ana Maestri parece concordar quando diz que o Sopapo está “em emergência”, ou seja, em aparecimento, em processo de surgimento. Já Giovanni Berti afirma: “é um instrumento que tem estado em evidência”. Contudo, o instrumento tem atraído maior interesse, visibilidade e valorização, ainda que não o suficiente. É importante observar sua história para que ela não se repita, assim como ter cuidado com sua idealização e fetichização.

"No entanto, ainda falta em Pelotas organização sociopolítica suficiente entre seus agentes culturais para que a cidade, enquanto território e territorialidade, possa superar o paradoxo de ser, oficial e institucionalmente, a "cidade do tambor de sopapo" (decreto municipal nº 6130/2018) e ainda assim não dispor de políticas públicas para a popularização e valorização do instrumento"
(Aleksander Aguilar-Antunes)

Bernardo Grohs, percussionista de Rio Grande, escreveu que um dos pontos a se refletir é a possibilidade da inserção do Sopapo em mais blocos de carnaval e em mais grupos musicais:

o Sopapo ainda me parece mais uma parte da cultura negra no Rio Grande do Sul que permanece "oculta", "apagada" e "esquecida", uma vez que vemos muito pouco seu uso ou referência à sua história em blocos de carnaval, grupos musicais e etc. (Bernardo Grohs).

Pantera, tocador de Sopapo da velha guarda do Bambas da Orgia e homenageado como “Baluarte do Samba” em 2022, afirma, com propriedade, pois é um dos únicos que ainda toca Sopapo na escola, que “é um instrumento pouco usado no carnaval”. Cabe a reflexão sobre o motivo pelo qual o Sopapo saiu do carnaval, quais são as razões de ele não retornar ao carnaval e o que poderia ser feito nesse sentido.

No quinto capítulo deste trabalho (subcapítulo “Contextualização histórica do Sopapo”, p.124), citei os prováveis motivos que fizeram o Sopapo não figurar mais nas baterias das escolas de samba. Retomo-os com a função de refletir sobre as perguntas que aqui apareceram novamente. Foram citados o seu tamanho e seu peso, a altura de seus/suas tocadores/as, a quantidade de instrumentos nas escolas de samba, o fato de ser um instrumento com pele de couro, a aceleração do samba, o preço e o processo de “carioquização” do samba.

Recordo que, em conversa informal com o falecido mestre Alessandro Brinco²⁷¹, quando voltávamos de carro de um ensaio da banda *Bataclã FC*, questionei-o sobre a possibilidade de ter uma ala fixa de Sopapo nas escolas de samba. Ele disse que os graves das escolas já estavam organizados pelos surdos e que seria um desafio convencer a escola e os ritmistas de mudar algo que já está funcionando. Lembrou que o modelo de carnaval atual se trata de uma competição e que muita gente, como ele, vive disso. Além disso, afirmou ele, o Sopapo tocado na intensidade

²⁷¹ Alessandro Machado dos Santos, ou Sandro Brinco, ou simplesmente Mestre Brinco, foi diretor de bateria da escola Imperadores do Samba por 17 anos. Aprendiz do mestre Neri Caveira, era multi-instrumentista, especializado no repinique. Fez parte da *Bataclã FC*, onde tocou e gravou Sopapo, dentre outros instrumentos. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2014/04/sepultado-em-porto-alegre-corpo-do-carnavalesco-mestre-brinco.html> e https://www.facebook.com/imperadoresdosamba/photos/a.366268210120402/2074395115974361/?type=3&eid=ARBy4gsGEv3iSVRqWrPY9HecMvN2rZgapv2bi23WI0RiYcJDMqOtCEhSHECYQXWDkN SMxbfRNEYCY798&locale=pt_BR&paipv=0&eav=Afa-k2M0R fssyx0bMu KjdJTifl081zyKmERt YE W3HBzIF2BfDc1TyxdPTI2h-6k&_rdr. Acesso em: 3 fev. 2023.

que precisaria para soar dentro de uma bateria de escola de samba no modelo atual, faz com que a afinação vá “caindo” (ficando mais grave em decorrência da pele ir se soltando), enquanto os outros instrumentos de nylon mantêm a nota musical necessária para harmonizar as percussões. Seriam necessárias, sobretudo, uma quantidade muito grande de Sopapos e uma reorganização dos graves da bateria toda.

Ele também citou algo, que não me recordo muito bem, sobre o centro de gravidade do Sopapo. Era sobre o formato cônico do instrumento, que vai mexendo conforme se toca e, conseqüentemente, mudando seu reflexo sonoro em relação ao chão, proporcionando sonoridades diferentes, uma instabilidade difícil de controlar. Ele chegou a citar que, para o Sopapo se encaixar no carnaval, ele teria que sofrer alterações em seu tamanho, pele, sistema de afinação, formato e maneira de tocar, o que poderia descaracterizar o que chamamos hoje por Sopapo. Parece-me muito improvável que tudo isso aconteça. Ou será que existe uma maneira de isso acontecer? Cabe uma breve reflexão sobre as modificações na construção de alguns instrumentos que o carnaval acabou por influenciar, como o uso da pele de nylon ao invés da pele de couro. Será que essas modificações seriam bem-vindas, caso elas acontecessem?

Pensando na relação do Sopapo e a religião, Paulo Mallet, em resposta ao questionário, declara desconhecer quem utilize o Sopapo nos rituais das casas de batuque e na música popular gaúcha (imagino que ele se referia à música tradicionalista gaúcha). Ele disse: “praticamente não o vejo”, se referindo ao tambor. Na Bahia, Álvaro Saravaeshon do 1º Sopapo de Xangô revela tocar Sopapo em Salvador há muito tempo, e que “não há uma atenção maior para ele”. O músico sublinha que “tem que haver o desejo de confluências musicais”. Mais uma vez, cabe a reflexão de quais ações poderiam ser feitas para haver mais confluências com o Sopapo, fazendo com que ele estivesse inserido – por exemplo - nos rituais de batuque e na música gaúcha como um todo.

Olhando para a divisão das três fases históricas do Sopapo que Maia (2018) sugere em seu trabalho, a religião, o carnaval e a música popular, e levando em conta os relatos anteriores, pode-se concluir que o Sopapo não está, ao menos em grande quantidade e frequência, em nenhum dos seus principais leques. Na religião e no carnaval, conforme relatos, ele praticamente não figura, estando, essencialmente, na música popular.

Beto Silva lembra que o Sopapo sofreu tentativas de aculturação e invisibilização, assim como o povo negro do estado do Rio Grande do Sul. Jefe Mendes é otimista e acredita que muita coisa vem acontecendo, mas relaciona a falta de visibilidade do instrumento “ao racismo estrutural de nossa sociedade”. Perguntei para Edu do Nascimento, em entrevista, se ele enxergava alguma lacuna no que diz respeito à transmissão dos conhecimentos ligados ao Sopapo. Ele revelou que sim, relativo aos seus personagens:

dos seus atores [...] deixar o negro ser protagonista e respeitar essa linha toda [...] tomara que a gente consiga... uma linha, várias curvas, pra gente... todo mundo chegar igual: - ah, tá, esses são os protagonistas, povo negro! (NASCIMENTO, 2022, p. 53).

Os percussionistas Márcio Prestes e Matheus Leite concordam em dizer que o Sopapo ainda é “pouco difundido”, assim como Matheus e Cláudia Schreiner afirmam que a sua “prática musical” é pouco conhecida. Segundo Cláudia, “se sabe tão pouco e pairam tantas dúvidas” sobre o instrumento. Uma das funções das pesquisas acadêmicas pode ser esclarecer as dúvidas, desvelar mitos e colocar luz às sombras, possibilitando, enquanto sociedade, ter maior clareza e entendimento do que acontece em nosso território.

“Há muita desinformação e mitos sobre o tambor”, diz o luthier Maurício Couto Polidori, assim como o músico e sopapeiro Kako Xavier, quando afirma que “falta muito para chegarmos no mínimo do reconhecimento”. O músico Marcelo Rocha (Marcelinho da Cuíca) revela ver “poucos ritmistas e percussionistas fazendo uso do instrumento”. Contudo, ele afirma que esses poucos estão empenhados na manutenção do Sopapo. Jaqueline Lourenço Barreto parece concordar com Marcelo quando diz que “faltam instrumentistas interessados, capacitados para o uso do Sopapo e que possam contribuir para que não haja essa carência sobre o estudo do mesmo”.

Então, o que falta para esses/essas percussionistas se apropriarem do instrumento? Falta interesse ou eles/elas simplesmente não conhecem o Sopapo? Falta ter acesso a ele no sentido físico, ou seja, ter o instrumento disponível? Se sim, é necessário refletir sobre a lutheria do instrumento e seu acesso. Ou falta que sejam eles e elas capacitados para tocar o tambor? Falta ter coragem de tocá-lo, como apareceu em alguns relatos desta investigação? Ou falta incentivo, desmistificação, encorajamento e sensação de pertencimento à cultura? Talvez, diferentemente deste

trabalho, pesquisas com pessoas que não tocam ou sequer conhecem o Sopapo possam ser realizadas, a fim de descobrir tais motivos e, quem sabe, apresentar soluções para eles.

Trago as palavras de Aleksander Aguilar-Antunes que foi preciso ao frisar que falta organização sociopolítica entre os agentes culturais, assim como políticas públicas para valorização do instrumento, podendo ser esse um dos caminhos possíveis para solucionar algumas das questões antes colocadas. Em relação às datas, como o mês da consciência negra, Mestre Edu apresenta uma crítica pontual quando diz “novembro é uma coisa. Novembro é assim, tipo assim, abre as portei ras. Aí chamam os negros pra tudo que é coisa, aí termina novembro, fecha as portei ras (NASCIMENTO, 2022, p. 39).

A partir dos relatos, conclui-se que o Sopapo está oculto, apagado, esquecido e desconhecido, e que sofreu e ainda sofre com o processo de aculturação, inviabilização e escamoteamento. Ele é pouco utilizado nas escolas de samba, nos blocos de carnaval, nas casas de religião e, até mesmo, nos grupos musicais. Alguns caminhos foram apontados, incluindo uma maior organização sociopolítica e, especialmente, políticas públicas que possam viabilizar sua popularização e democratizar o seu acesso. O Sopapo é merecedor de maior projeção, atenção, visibilidade e conhecimento. Foi sugerido que haja maior articulação dos instrumentistas e pesquisadores/as, abrindo portas para maiores confluências musicais, estudos, investigações, pesquisas e a sua inclusão no currículo escolar.

9.5 O FUTURO DO SOPAPO, O INTERESSE E A PESQUISA

“A importância que este tambor carrega deveria ser amplamente difundida na cultura brasileira. As pessoas deveriam responder o que é um Sopapo, assim como respondem o que é uma guitarra”
(Alex Barreto)

O que seria preciso fazer para atender à sugestão de Alex Barreto, quando diz que o Sopapo deveria ser tão conhecido como uma guitarra? Não pretendo, neste subcapítulo, sugerir ou preconizar o que será ou poderia vir a ser o futuro do

instrumento. Reuni alguns relatos em relação ao que ainda precisa ou o que ainda pode ser feito pelo instrumento e seu legado, assim como sugestões, caminhos e possibilidades.

Aleksander Aguilár-Antunes diz que o Sopapo precisa “ser estampado no peito com orgulho”, deve ser “tocado, escutado e retroalimentado”. Para tanto, Kako Xavier sugere que o Sopapo deveria “ser destaque nos principais eventos”, assim como “ter eventos continuados que levem o nome do instrumento”, despertando interesse e trazendo conhecimento sobre sua importância.

Na torcida para que o instrumento seja “popularizado e acessível para todos” está Lorena Sanchez. E como torná-lo acessível para todos, todas e todes? “É preciso que a gente construa políticas públicas”, colocando no “centro da identidade do povo” os tambores afro-sul-rio-grandenses e toda a história de apagamento e resistência que eles carregam, conforme escreveu o professor e músico Cleiton Oliveira, sendo essa a sugestão de ação que pode democratizar o acesso ao tambor.

Leandro Anton sugere que haja mais luthiers e mais espaço para o Sopapo nas escolas de samba. Quando perguntado, em entrevista, sobre seus sonhos em relação ao Sopapo, José Batista revela que gostaria de passar adiante os conhecimentos de sua família:

aonde eu poderia achar um curso que ensinasse a fazer sopapo? Não existia. Não existe, até hoje [...] todo esse conhecimento armazenado que ficou... está aqui, tá na família, eu queria repassar. De alguma maneira, eu repassei todo o conhecimento no livro [BATISTA, 2021], se a pessoa seguir o passo a passo para ler um livro, ela consegue no mínimo ter um princípio de como chegar ao formato cônico do Sopapo (BATISTA, 2022, p. 8).

O luthier complementa dizendo que tem planos detalhados para colocar seus sonhos em prática, e que gostaria de dar uma grande aula prática sobre lutheria do Sopapo, explicando sua metodologia como maneira de perpetuar a cultura do tambor:

os meus planos [...] é passar esses conhecimentos que eu tenho pra pessoas. Tipo, assim, botar numa sala grande, numa sala de aula, né!? Ali, uma oficina, o material, né!? E ali ir instruindo as pessoas a construírem o Sopapo. Não é ensinar, é dando o passo a passo pra elas fazerem. No momento que tu fizer um Sopapo, é mais uma pessoa que vai preservar esse conhecimento (BATISTA, 2022, p. 36-37).

Penso que é bem possível realizar esse sonho de Zé, que muito beneficiaria a manutenção do instrumento e de seus saberes. Talvez por meio de uma parceria entre

universidades públicas e institutos federais, ou alguma política pública relacionada à *Rede Cultura Viva*, através de algum edital, ou, ainda, através de prefeituras, governo do estado e uma parceria público-privada.

Já para Edu do Nascimento, quando questionado em entrevista sobre seus sonhos em relação ao Tambor de Sopapo, respondeu:

que nos escutem [...] e que os negros sejam protagonistas da sua própria história, e que eles possam falar do Sopapo assim: - ah, tá, tem um começo, isso aí, tem um começo! mas [...] veja bem, o começo não é meu nem do pai. Pássaro azul... tá entendendo? (NASCIMENTO, 2022, p. 56).

Doris Couto, assim como Bunny, concordam quando afirmam que a difusão em torno do Sopapo “ainda carece de maior potencialização”. Tonho Crocco diz o mesmo em relação ao carnaval e ainda sugere que o Sopapo circule por outros gêneros musicais. Graça Amaral afirma ser importante o Sopapo na capoeira, assim como Jamaika escreveu que está “tentando colocar o Sopapo como marcação no maculelê do *Quilombo dos Machado*”. Em conversa por telefone²⁷², Nelson Coelho de Castro sugeriu que se doassem Sopapos para projetos sociais e escolas de samba, como uma alternativa de socializar o instrumento (como fez o festival CABOBU, distribuindo tambores em praça pública).

Ainda nos tempos que participava do grupo *Bataclã FC*, lembro de conversar com Marcelo Cougo e Richard Serraria sobre como criar um ambiente confortável para o Sopapo, resgatando os blocos de carnaval à moda antiga, com sambas mais lentos e naipe de sopros fazendo a melodia. Com percussões e metais, possibilitou-se que o Sopapo se tornasse o eixo musical principal e tudo girasse em torno dele. Dessa forma, quem sabe o Sopapo retorne à cena do carnaval, assim como já está retornando com o bloco do *Areal da Baronesa*. Afinal, aqui estão algumas sugestões de ações ainda por serem realizadas.

Está em andamento, segundo relato de Ledeci Lessa Coutinho, um processo de “patrimonialização [do Sopapo] pelo Estado”, que - acredito - legislaria um decreto semelhante ao de Pelotas, porém, para todo o estado do RS. Se esse processo se concretizar, devemos, enquanto população sul-rio-grandense, nos informar, acompanhar e cobrar o Estado para que o projeto ganhe corpo e não só seja efetivado,

²⁷² Relato de Nelson Coelho de Castro via ligação telefônica no dia 29 de julho de 2022.

mas que outras políticas públicas em prol do tambor também sejam realizadas a partir dele.

Para Pâmela Amaro Fontoura, o tambor “pode e deve alcançar outros Estados” além do Rio Grande do Sul, ganhando “projeção como tambor negro do Sul”. Márcio Kbecinha concorda quando diz que “precisamos romper as fronteiras de nosso Estado, bem como divulgar ele no meio escolar e acadêmico”. Uma das tantas justificativas para isso é o que afirma Cláudia Schreiner: “é fundamental contarmos nossa história local e não apenas a história de centros econômicos/políticos, sejam estes centros a Europa ou o sudeste brasileiro”.

Corroborando essa visão, Mestre Edu declarou, em entrevista, que “numa sociedade escravocrata de caricatura europeia, que baixa o valor de nossa identidade cultural, o tambor e sua diáspora nos conduzem a valores estéticos, seculares e ao seu protagonismo natural. Do seu vasto conhecimento hegemônico” (NASCIMENTO, 2022, p. 3).

Em seu texto *TamboralituRaS: adágios de um Sopapo Griô* (SERRARIA, 2020b), publicado em forma de matéria no *site* da GZH, Richard Serraria questiona a exclusão da cultura negra e indígena na construção do estado:

tambores negros, bem como indígenas, estão associados à tradição de cultura popular, mesclados muitas vezes com elementos europeus, em diferentes lugares do país como Bahia, Rio de Janeiro, Pará, Maranhão, Pernambuco, Espírito Santo, Minas Gerais etc. Quem respira está em dúvida: por qual motivo essa associação de tambores com cultura e folclore local não ocorreu ao longo do século 20 no Rio Grande do Sul? Em que medida se deu a exclusão de negros e indígenas da formação cultural do Estado? Será que não houve esforços deliberados de pertencimento à Europa através do branqueamento do folclore gaúcho? Não se pode pentear uma pessoa quando ela está ausente (SERRARIA, 2020b, n.p.²⁷³).

Se a resposta for sim, outras perguntas precisam ser respondidas: o que podemos fazer para mudar isso? Mais especificamente, o que podemos fazer no campo da educação musical para não perpetuar esse processo de escamoteamento da cultura não europeia? Estampar o tambor no peito e chamá-lo de nosso, destacá-lo em festivais, sustentar eventos continuados para ele, tocá-lo, escutá-lo, contar a sua história parecem ser caminhos. Tornar o Sopapo popular e cotidiano nas escolas

²⁷³ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2020/08/tamboralituras-adagios-de-um-sopapo-griou-ckdt4ncnm00610147zi7pqj5n.html>. Acesso em: 13 mar. 2023.

e escolas de sambas, nas universidades e Pontos de Cultura, nas ruas e praças, nas bibliotecas e museus são algumas sugestões que colhi a partir dos relatos.

*“Quanto mais pessoas tiver falando do CABOBU,
quanto mais pessoas tiver... usando o nome do Giba,
mais o Sopapo se perpetua.
(NASCIMENTO, 2022, p.16)²⁷⁴*

Um dos objetivos específicos do trabalho era entender a quem interessa a cena do Sopapo no Rio Grande do Sul. A partir dos relatos comigo compartilhados, entendo que há uma vasta gama de pessoas interessadas nos conhecimentos ligados ao tambor. Foram citados nas respostas: os professores e professoras (no uso como ferramenta pedagógica, entre tantos outros usos), os educadores e educadoras musicais, os/as percussionistas, os músicos e musicistas em geral, os/as estudantes, os/as pesquisadores/as, a academia, os pontos e pontões de cultura, os coletivos culturais, os grupos musicais (em especial, os grupos percussivos), os movimentos sociais (ligados ou não à negritude), a comunidade (em especial a afrodescendente, por se tratar de um instrumento de origem afro), as universidades e faculdades, os cursos técnicos e profissionalizantes, as escolas de ensino básico, as escolas de música, as instituições culturais e de ensino, os museus e os/as museólogos/as, os/as luthiers, construtores/as e reformadores/as, os/as instrumentistas e os/as produtores/as culturais e de eventos. Enfim, parece interessar a população do estado de maneira ampla, como, por exemplo, na formação de identidades, e a nação brasileira, por se tratar de uma cultura popular do nosso país.

Contudo, ele não está em todos esses lugares de forma homogênea. Na visão de José Everton da Silva Rozzini, os locais onde o Sopapo é mais percebido são descritos desta forma: "atualmente, percebo a presença do Sopapo em diferentes grupos musicais especialmente de percussão, nos movimentos sociais ligados às questões da negritude [e na] universidade". Já Sílvia Mara Abreu diz perceber:

um grande interesse no instrumento por parte de músicos, bem como de professores, pesquisadores, desejosos em conhecer suas características rítmicas/musicais, assim como por sua importância simbólica e histórica (Sílvia Mara Abreu).

²⁷⁴ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022.

Têmis dá um relato parecido quando escreve que percebe, a partir do CABOBU, iniciativas encabeçadas por artistas independentes, bandas, coletivos, instituições culturais e de ensino. Como ela mesma afirma, é um trabalho de “formiguinha [para resgatar] o conhecimento e a cultura do instrumento”. São trabalhos individuais de cada formiga, que, se unidos, formam uma potente correição em prol do Sopapo.

Chamando a atenção para projetos passageiros, Edu do Nascimento (em entrevista) sugere que haja ações contínuas dentro de comunidades, dentro de faculdades, assim como em escolas:

acho que não tem que ser só projeto, né? Pessoas que estão interessadas em falar sobre a história, sabe? Ah... dentro das comunidades, assim, onde possa ter uma visibilidade maior do instrumento, entendeu? Acho que seria bem legal. Dentro das faculdades também. Dentro das faculdades eu acho que seria um caminho bacana. Porque assim, tu tocando tambor, começa a tocar tambor aqui, já chama a polícia. [...] ter um conhecimento, uma troca, e com as palestras [também] nas escolas (NASCIMENTO, 2022, p. 54).

Também durante a entrevista, José Batista cita que poderiam ter interesse no Sopapo, centros de defesa da cultura negra e músicos.

“pesquisas como essa são de fundamental importância para manter viva a cultura do Sopapo e os conhecimentos ligados a ele, além de permitir que esses conhecimentos alcancem cada vez mais pessoas, garantindo que o Sopapo permaneça vivo”
(Bernardo Grohs)

Reuni alguns comentários relacionados à pesquisa²⁷⁵, sua importância e o que mais poderia ser feito. Graça Amaral opina que “a gente deveria se aprofundar mais sobre o aparecimento do Sopapo. Os estudos estavam começando, mas parece que a pesquisa parou”. Nesse mesmo sentido, Cláudia Schreiner pensa que “estes temas demandam mais estudos e pesquisas”.

Nina Fola tem uma visão diferente quando diz que “nos últimos anos, foi o maior conhecimento sobre o tambor que acredito ser por conta do documentário [O Grande Tambor, 2010] e de várias pesquisas como esta que ajudam a divulgar.” Numa mesma

²⁷⁵ Demais pesquisas foram comentadas no capítulo “Revisão de Literatura” deste trabalho (p. 29).

linha, Rafael Marques diz “ver vários movimentos acontecendo e pesquisas como esta são de grande importância para que a cultura do Sopapo não se perca”. Para Isac Costa Soares, “pesquisas como essas fortalecem questões importantes para o fomento do Sopapo”. Bernardo Grohs concorda com Nina, Rafael e Isac ao afirmar que as pesquisas são importantes ferramentas para manter a cultura do Sopapo viva.

E como é que se conhece o instrumento? É tomando justamente essa atitude que tu está tomando (referindo-se ao entrevistador). Não pela tua [dissertação]. Mas pelo interesse de querer contar as coisas sobre a versão correta. É conversar com quem se diz entender, né!? (BATISTA, 2022, p. 31).

Durante a entrevista, José Batista chamou a atenção para a importância de, durante uma pesquisa, escutar os outros e de conversar com “quem se diz entender”, que, a meu ver, seriam os mestres e as mestras griôs, assim como luthiers.

A pesquisa sobre o Sopapo, segundo relatos, sugere ser fundamental para a difusão do tambor e seus saberes, contudo, foi apontado que ainda precisamos de mais estudos na área. Algumas pesquisas concluídas ou em andamento foram citadas nas respostas. Desirée escreveu o que segue: “desenvolvi uma pequena pesquisa para o meu TCC [GONÇALVES, 2022] com o mestre griô Dilermando Freitas”. José Everton da Silva Rozzini relatou que estava a elaborar “uma pesquisa de doutorado sobre a cultura percussiva pelotense onde o Sopapo é parte fundamental do estudo e da cultura deste lugar”.

9.6 MEMÓRIAS, RITMOS, PARTITURAS E RELATOS

*“é por isso que estamos na busca pelo [ritmo],
“cabobu” não para encontrar a batida perfeita, mas
para afirmar a cor local, produzir sentido para
discursos políticos, reconhecer e fortalecer
identidades e liberdades nossas”
(Aleksander Aguilar-Antunes)*

Outros diversos assuntos que não se encaixaram precisamente nas categorias criadas estão neste último subcapítulo. São assuntos como memórias, partituras, ritmos, medos e um relato pessoal bem específico.

Referindo-se ao carnaval de Rio Grande na década de 70, Gilberto Oliveira disse que a escola de samba Mariquitas “se destacava pela ala de Sopapos, que tocando juntos tinha primeiro, segundo e terceiro Sopapo, era lindo de ver. Eu guardei na memória esses toques e passei para a partitura” (Gilberto Oliveira).

Em contato por *WhatsApp* com Gilberto Oliveira²⁷⁶, ele se propôs a recuperar algumas partituras que escreveu a partir da memória que tinha do samba daquela época, quando tocou como ritmista na bateria da escola de samba Mariquitas. Gilberto passou as partituras feitas, nesse período, à mão para um programa de computador que gera um arquivo de texto e outro de áudio, os quais podem ser conferidos no Anexo 1 (p. 352) deste trabalho.

O fato de existirem partituras para Sopapo, com levadas da década de 70, chamou a minha atenção, pois, até onde eu pesquisei, não encontrei registros sonoros dos Sopapos dessa época, tampouco partituras. Encontram-se partituras para Sopapo, como dito antes, em trabalhos mais atuais, como no meu relatório de conclusão de curso (KINOSHITA, 2009, p. 73-76), no qual desenvolvo uma grafia específica para o instrumento e escrevo partituras simplificadas de três distintos ritmos para usar em sala de aula: o samba, o ijexá e o funk. Pode-se encontrar essas partituras no Anexo 2 desta investigação (p. 353).

Em outro contexto, desenvolvi uma partitura do ritmo que considerei, à época e a partir das minhas vivências até então, como sendo algo próximo ao ritmo de cabobu. A partitura e uma observação sobre ela se encontram no Anexo 3.

Cabe ressaltar que é perigoso afirmar que um determinado ritmo é de uma forma ou de outra. Não existe partitura que possa dar conta da complexidade dos ritmos, muito menos de algum gênero. Não só por se tratar de cultura popular, que está viva e, portanto, em constante transformação, mas, principalmente, porque existem variações rítmicas, diversas formas de tocar e diversos/as instrumentistas, cada um/a com seu jeito e características próprias de executar os padrões rítmicos.

Em entrevista com Mestre Edu (2022, p. 15), ele relatou que o ritmo cabobu em si não existe e que a expressão cabobu seria para especificar uma “maneira de tocar” (ibid.), a qual seu pai, o Giba Giba, recriou a partir dos carnavais de Pelotas, que - à

²⁷⁶ Relato de Gilberto Oliveira por mensagem de texto em conversa de *WhatsApp* no dia 13 de fevereiro de 2023.

época - continuam Sopapo. Portanto, seria incorreto afirmar que a partitura que apresento em anexo (Anexo 3) se trata do ritmo em si:

porque não existe essa coisa de ritmo cabobu, nunca existiu. Aí, como os caras estava falando muita... muita coisa [...] o cabobu pode ser a maneira como tu toca com tua banda. Ponto final [...] eu fiquei de cara, da onde os cara tão me tirando esse ritmo cabobu? [...] e isso da minha preocupação com aquela coisa da apropriação cultural. (NASCIMENTO, 2022, p.15).

Serraria (2017a, p.66), ao se referir ao processo de “carioquização” do samba de Pelotas, diz: “desaparece assim parte de certa cor local visível num samba ‘pesado’ e único, a parêlha de Sopapos temperando o molho, o redobre, o suingue negro sul riograndense da levada cabobu registrada oportunamente por Giba Giba”.

Antes, Mario Maia (2008, p. 57) associa a recriação do ritmo cabobu ao evento CABOBU: “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” (MAIA, 2008, p. 116). A intenção de Giba, segundo o autor, era retomar o sotaque que, para ele, caracterizava o samba feito em Pelotas e Rio Grande. Na entrevista de 2005 a Maia (2008), Giba Giba associa o antigo samba de Rio Grande a uma característica mais dolente, enquanto o samba de Pelotas como mais cadenciado (NASCIMENTO apud MAIA, 2008, p. 118).

Portanto, o nome cabobu vem para marcar o sotaque rítmico (ibid.) desse lugar específico ao extremo sul do Brasil. Para Maia (2008, p. 118), o cabobu nada mais é do que um samba, sendo este uma (re)invenção de uma tradição. Para a professora Maritza Freitas, o cabobu “é o jeito de ser da gente dessa terra” (FREITAS apud MAIA, 2008, p. 118). Nas palavras de Giba, “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” (NASCIMENTO apud MAIA, 2008, p. 119).

Ainda antes, em 1996, Giba Giba, em seu texto *A influência do negro na música brasileira* (GIBA GIBA, 1996), define cabobu como sendo:

um ritmo-dança, afro-rio-grandense, que tem como característica a presença do Sopapo, que é um instrumento quase religioso. É a emoção condensada através do toque. Cada música é uma sensação com mesmo ritmo, o mesmo compasso, mas a condução é personalizada, o que o torna um instrumento profundamente identificado com o seu executor (GIBA GIBA, 1996, p. 57).

Em entrevista à esta investigação, José Batista, quando se refere ao cabobu, diz que:

e isso que formou o ritmo cabobu, que necessariamente não queria dizer que era o ritmo dos carnavais antigos, mas tinha uma levada própria do evento [CABOBU] [...] então, o ritmo cabobu, quando as pessoas buscam o ritmo cabobu, elas vão encontrar, sim, algo concreto, mas que não é a levada dos carnavais antigos do Sopapo (BATISTA, 2022, p. 15).

Zé complementa ao chamar a atenção para a dificuldade de encaixar o Sopapo em andamentos mais velozes:

no ano 2000, as baterias já estavam aceleradas. Então, não poderia eclodir ali a batida do Sopapo, porque o aceleração não permitia essa levada, porque ela é bem mais lenta. Ela deve estar aí na faixa, aí, dos 120, 110, por aí, se chegar a isso, e as baterias na época já vinham a 150²⁷⁷ (BATISTA, 2022, p. 16).

Voltando aos respondentes do questionário, na memória de Cristiano Moraes Nunes está a imagem do tio e do pai desfilando no *Bloco Bruxa da Várzea* (bloco de carnaval de Rio Grande e que tinha Sopapos em sua bateria), quando ele era criança na década de 90. No relato de Leo Garbin apareceu algo curioso: ele disse que tinha muito medo de tocar o Sopapo, algo que já havia aparecido em outros relatos, e que me faz, novamente, levantar o seguinte questionamento: por que as pessoas têm medo e/ou receio de tocar o Sopapo? O que poderia ser feito para desmistificar e encorajar essas pessoas? Imagino que, dentre outras formas, a educação musical possa cumprir esse papel, e, como havia constatado, sempre com o devido respeito e os devidos créditos aos mestres e mestras grãos.

Para finalizar este capítulo, trago um relato na íntegra de Vítinho Manzke, que conta sobre seu primeiro contato com o Sopapo e ajuda a entender alguns medos e receios em relação ao instrumento:

sou filho e neto de umbandistas, nascido e criado no terreiro de meu avô materno. Nos primeiros anos de atividade religiosa do nosso terreiro, a gira era acompanhada apenas por canto e palmas. Um certo dia, veio até nós um irmão espiritual que se apresentou inicialmente como Tamboreiro, que vinha de uma nação muito antiga de África e que precisava do som dos tambores para cumprir sua missão em nosso terreiro. Meu avô então procurou alguém em Pelotas que confeccionasse tambores "personalizados", pois o tambor precisava ser exatamente como o Tamboreiro solicitou. Dias depois, quando eu

²⁷⁷ Acredito que José tenha se referido à Batidas Por Minuto (BPM), unidade que mede a velocidade de pulsação da música.

tinha por volta de 10 anos de idade, meu pai e meu avô me convidaram para ir buscar uma encomenda, o tambor. Chegamos da casa de um senhor que nos mostrou o tambor encomendado. Me lembro como se fosse hoje... eu acho que estava de olhos tão vidrados no tambor que o senhor me disse: "Pode tocar guri, não vai estragar". Até hoje é uma das lembranças mais límpidas que tenho da minha infância. Era um tambor verde claro, sem nenhum tipo de metal em sua construção, pois assim tinha solicitado o Tamboreiro, com afinação e aros de corda, formato cônico e pele de cavalo. Os anos se passaram e me tornei Ogã do terreiro tocando no tambor verde. A partir daí, me torno percussionista e anos depois eu faço a conexão dos fatos. O senhor que me disse "pode tocar guri, não vai estragar" era o Mestre Baptista, e o tambor que ele tinha feito sob encomenda do Tamboreiro, através do meu avô, era um Sopapo, de pequenas dimensões, com afinação e aros de corda, e emenda somente com cola, sem arrebites. Este tambor não é mais utilizado em nosso terreiro e por isso meu avô acabou trocando seus aros e afinação de cordas, por ferro (Vitinho Manzke).

O que pode ajudar a encorajar a todos, todas e todes a tocarem o Sopapo é alguém dizendo, como Mestre Baptista disse, "pode tocar guri, não vai estragar". Em uma frase apenas, autoriza o toque, incentiva a musicalidade e retira o medo. Frases assim, certeiras e no momento preciso, são dignas de mestres griôs, de ensinadores, frases tão precisas quanto necessárias. Inclusive, pode ser que a frase do mestre tenha sido o início da carreira do Vitinho na percussão. Ao menos foi o primeiro contato dele com o instrumento, de forma tão simbólica e marcante.

No próximo e último capítulo deste trabalho, trago algumas considerações sobre o que pude considerar e analisar durante a pesquisa.

“Por que que um branco tem que contar a história do negro? Por que o negro não pode contar sua própria história?”

(Edu do Nascimento²⁷⁸)

²⁷⁸ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022, p. 51.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trago aqui reflexões acerca desta pesquisa sob dois aspectos: a perspectiva interna e a externa. No primeiro momento, faço um breve parêntese sobre algumas transformações que passei como consequência inevitável do processo de realizar este trabalho. Para não parecer cabotino, devo frisar que, além de a investigação não ser sobre a minha pessoa, o que passei tem ligação direta com as reflexões que chamei de perspectiva externa, quando trago algumas conclusões momentâneas e questões ainda em aberto.

A ideia, nesta autorreflexão, não é contabilizar qualidades que desenvolvi por estar nesse processo, pelo contrário, quero fazer uma autocrítica e expor as doloridas e necessárias entranhas que precisei visitar para, depois de olhar para dentro, conseguir olhar para fora.

Olhando para dentro

O fato de eu ser um homem branco pesquisando a cena de um instrumento de origem negra, me fez refletir profundamente sobre o questionamento levantado por Edu durante a entrevista: “por que que um branco tem que contar a história do negro? Por que o negro não pode contar sua própria história? (NASCIMENTO, 2022, p. 51²⁷⁹). Seria demasiado pretencioso da minha parte tentar responder a essa pergunta, entretanto, refletir sobre ela é necessário, por mais que a intenção desta investigação não seja a de contar uma história específica, nem dar conta de relatar todas as histórias, tampouco apresentar a minha versão da(s) história(s).

Foi através de um mergulho profundo para dentro do meu próprio ser que pude perceber que esse convite já estava dado pela cena do Sopapo e seus personagens desde muitos anos, e que só seria possível realizar este trabalho se o mergulho fosse feito... de cabeça! O que reparei, e é isso que venho contar, é que mesmo com 16 anos me relacionando com o instrumento e seus saberes, foi só a partir da necessidade de olhar com maior atenção para a cena do Sopapo, ação que esta pesquisa me impôs, que pude notar coisas que me transformaram e, portanto, mudaram o rumo desta pesquisa, bem como do meu ser.

²⁷⁹ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022.

A partir dessa fala de Edu e de outras diversas falas que ouvi ou li durante a pesquisa, cheguei a questionar a validade desta investigação, pois, quem sou eu nessa história que não é minha? Ao mesmo tempo, sempre pensei: como eu posso contribuir para ela ser contada da maneira mais justa possível? Lembrei do que me trouxe até aqui. Lembrei que ainda vive em mim aquele primeiro ímpeto de quando conheci o grande tambor. Lembro de sentir o que ainda sinto: a urgente necessidade de fazer algo pelo Sopapo, suas histórias e seus personagens. A necessidade de ir em busca de um mundo melhor, mais democrático e sem racismo. O cerne da questão, percebo só agora, não é só sobre o que fazer, mas COMO fazer. A pergunta que ainda não consigo responder, mas, de novo, é importante que reflitamos sobre ela, é: que papel posso eu ocupar nessa trama, nessa cena, nessa luta?

Assumi, portanto, a função de “ponte”²⁸⁰. Uma estrada suspensa, que serve como meio de transporte de uma margem do rio à outra (talvez seja esse um dos papéis do pesquisador). Tentei, neste trabalho, fortificar o percurso da cultura popular até a academia (dicotomia essa que aos poucos vem sendo desconstruída) e, principalmente, tentei alargar a estrada que pode levar histórias dos/das personagens dessa cena para os outros e, quiçá, para o mundo. Revelou-se, dessa forma, práticas pedagógico-musicais que estavam ocultas (SOUZA, 2016, p. 12) ou eram (ao menos por mim) desconhecidas. Práticas que se tornaram conhecidas no momento em que me coloquei em posição de escuta em relação aos participantes desse vasto e complexo universo.

Ouvir histórias e, ao mesmo tempo, praticar o exercício de se colocar no lugar de ponte, exigiu de mim, cuidado, ao mesmo tempo que tracei diálogos entre as pessoas que contribuíram e, a partir deles, tirei as conclusões que pude até o momento. Estive atento para não me apropriar das histórias e contá-las como se fossem minhas, e sim trazer as vozes de quem as conta, as herda, as vive, as faz. A autocrítica é dolorida, e foi, tal como ainda é de extrema necessidade fazê-la, pois, assim, é possível seguir o percurso que os grãos do Sopapo me conduziram até aqui.

Convido os possíveis leitores e leitoras deste trabalho a semelhantes reflexões. Pego de empréstimo as palavras de José e Djamilia: “os cara tão fazendo, pode tá

²⁸⁰ No dia 20 de maio de 2023, em conversa por áudio de *WhatsApp* logo após a banca de defesa desta dissertação, José Batista sugeriu o uso do termo “porta voz”, quando uso o termo “ponte”. Não no sentido de falar por alguém, mas sim de me colocar como escutador dos mestres grãos e poder levar essas informações, deles advindas, para outros lugares. A exemplo desta investigação, onde tento “transportar”, as vozes, as falas, as ideias e os sonhos dos mestres e mestras para a academia.

errado, mas e tu, o que que tu tá fazendo?” (BATISTA, 2022, p. 32), questiona José, quando se refere ao atabaque rei. Acredito que ele quis perguntar: o que você está fazendo pelo Sopapo? Djamila vai ainda mais fundo e questiona: “o que você está fazendo ativamente para combater o racismo?” (RIBEIRO, 2021, p. 14).

Instigado desde 2007, queria fazer algo e este trabalho foi a maneira que encontrei de, quem sabe, contribuir, até mesmo porque “a inação contribui para perpetuar a opressão” (ibid.). Comecei, há 16 anos, uma caminhada que não parou até hoje. Esse foi um caminho que percebi tardiamente, muitas vezes por linhas tortas, pois demorei para entender todo o significado que há por trás do Sopapo. Contudo, tenho a plena certeza de que esta pesquisa não é um ponto de chegada: nem para mim, muito menos para o Sopapo e seus saberes, e muito menos ainda para o povo negro.

Em sua pesquisa, Mario Maia (2008) acompanhou o mestre griô Giba Giba e o luthier Mestre Baptista. Nesta pesquisa, entrevistei os filhos desses mestres, o griô Edu do Nascimento e o luthier José Batista. Foi durante esta investigação, ouvindo os mestres griôs e lendo os/as 112 respondentes do questionário, que eu percebi muito do que ainda não havia percebido. Dentre tantas coisas que me dei conta, quero sublinhar uma delas: é necessário respeitar, incentivar, proteger e ajudar a (re)construir o protagonismo negro. No que tange ao Sopapo e aos que fazem sua história, essa questão parece muito cara.

Essa, talvez, tenha sido a parte mais profunda das diversas transformações que este processo causou em mim. Repensei minha relação com o Sopapo e seus/suas personagens, assumi meus erros, pude pedir desculpas... mudei! O grande tambor me transformou em dois momentos, pois foi através dele que, pela primeira vez, comecei a atentar para as discussões sobre desigualdade racial. Agora, através deste estudo, aprofundo-me ainda mais nessas questões e, inevitavelmente, mudo minha relação com o mundo. O segundo convite (caso já não o tenha feito) é para que os possíveis leitores e leitoras desta dissertação, assim como eu: entrem em contato com o Sopapo e seus personagens, deixem-se levar pelo universo mágico, enigmático, potente e transformador que os envolvem. Por isso, cito mais uma vez Djamila Ribeiro (2021, p. 15): “o antirracismo é uma luta de todas e todos”, bem como o Sopapo e seus saberes são de responsabilidade de todos, todas e todes.

É inevitável, e tanto quanto necessário, que eu traga a minha opinião neste trabalho. O artesanato costurado entre a literatura consultada e os saberes dos/das

participantes desta pesquisa, também foram por mim traçados. Aqui está minha marca, a minha interpretação através do que li, vi, escutei e senti. Portanto, torna-se impossível ficar isento, mas não necessariamente me faz protagonista. Para assumir o que entendi pelo meu lugar de fala nessa história, ou melhor, lugar de ponte, foi necessário sair da cena do Sopapo e abrir mão do protagonismo como personagem dessa trama. Foi necessário usar este texto não como palco para promover a minha própria história, e sim contar a história dos/das personagens dessa cena.

Retirei-me para o posto de observador e o que observei venho compartilhar deixando também minhas reflexões fruto desse artesanato intelectual que procurei traçar entre as pessoas que tive contato e a literatura que consultei.

Olhando para fora

Mesmo não se tratando de uma etnografia ou historiografia, instigou-me com curiosidade as distintas visões que pairam sobre a história do Sopapo. De fato, seria desonesto aferir uma máxima sobre o assunto, correndo risco de cometer uma simplificação de algo que é extremamente complexo. Portanto, torna-se indispensável olhar a temática sob diversos ângulos, assunto que - talvez - ainda mereça muitos olhares. Não há uma extensa literatura sobre a temática, o que faz da pesquisa um processo de escavação artesanal, quase que arqueológico, levando-me a crer que o assunto merece mais produções nesse sentido.

Para entender as práticas pedagógico-musicais dos/das personagens, recorri a uma visão mais ampla de educação, focando nos processos educativos pelas lentes da antropologia da educação e da sociologia da educação musical. Outro pilar de sustentação foi relativizar a importância do texto e considerar centrais os aspectos da oralidade, corporalidade e ancestralidade, tal como a importância hierárquica da figura do mestre, da mestra, dos griôs e das griôs.

Foi preciso fundamentar-se no conceito de cena para, assim, ter uma visão do que representa o Sopapo e o seu entorno. Depois de desembaçadas as lentes, olhou-se com maior clareza para o macro, para o todo, e só assim pôde-se focar no micro, ou seja, olhar para as diversas relações de transmissão e apropriação de conhecimento em torno do Sopapo.

A ferramenta da sociografia, como uma maneira de olhar para como um grupo específico se comporta, fez com que, através do questionário, pudesse se chegar a um maior número de pessoas. Então, coletou-se, além de dados sociodemográficos

e numéricos, depoimentos escritos dos/das 112 respondentes. Já com as duas entrevistas, foi possível adentrar ainda mais nos meandros de suas práticas pedagógico-musicais cotidianas, tal como em suas histórias de vida, dando maior profundidade à pesquisa.

A análise de dados se deu de maneira qualitativa e com o cruzamento dos dados sociodemográficos, alguns números e com os depoimentos escritos e das entrevistas. Esse emaranhado oportunizou enxergar, parafraseando Bozon (2000, p. 147), o Sopapo como um “fenômeno transversal que perpassa todo o espaço de uma sociedade”, principalmente se olharmos para toda a cena que as pessoas ao redor do instrumento criam. Talvez seja impossível, ou no mínimo injusto, falar da sociedade sul-rio-grandense sem citar o Sopapo. O conceito de cena, portanto, parece se organizar, curiosamente, em torno de um instrumento musical, diferentemente de outras cenas, que se organizam no entorno de gêneros musicais, estilos de vida, de um festival ou de uma faixa etária. O Sopapo mostra, dessa forma, ter um forte poder agregador, poder este citado por Simas (2023) anteriormente, que cumpre a função de organizar pessoas à sua volta, como se estivessem ao redor de uma fogueira.

É arriscado precisar se um tambor é de um lugar ou de outro, assim como são um tanto imprecisos seus percursos e caminhos. Pode-se dizer, com as ressalvas anteriormente descritas, que ele foi reinventado aqui no Rio Grande do Sul, inspirado em uma versão inventada na África, e/ou foi resultado de uma união de tambores - também afrodiaspóricos - que por aqui estiveram. Com o passar dos anos e com as transformações que foram ocorrendo em sua forma de tocar e as necessidades, possibilidades e processo de construção que se constituíram, tornou-se o que hoje entende-se por Sopapo.

Contudo, também não deixa de ser legítimo dizer que ele é um tambor afro-sul-rio-grandense, ou, ainda, negro sul-rio-grandense. Igualmente, são legítimas as reivindicações de Pelotas para que esta seja reconhecida como a cidade do Tambor de Sopapo (RABASSA, 2018) e que o instrumento seja tombado como patrimônio cultural pelotense (COGOY, 2021). Talvez não fosse legítimo se a cidade de Rio Grande reivindicasse o mesmo?

Mestre Edu chama a atenção para o risco de não afirmar a territorialidade do Sopapo como sendo de um lugar, como sendo de Pelotas:

Pelotas, é o berço do Sopapo, não é outro lugar. É Pelotas [...] Quando querem tirar também ali, querem tirar o protagonismo, porque se tu

começa a dizer “Tá, vem cá e vem de lá, vem de tudo que é lugar”, tu tira mais uma vez o protagonismo, aí tu pode dar 500 mil explicações. (NASCIMENTO, 2022, p. 20²⁸¹).

Portanto, sabendo que a cidade de Pelotas pertence ao estado do Rio Grande do Sul, não seria no mínimo honesto tomar o tambor como patrimônio histórico estadual, além de uma das maneiras de reconhecer a contribuição negra, dentre tantas contribuições, para a construção cultural do estado?

No dia 14 de março de 2023, durante a abertura do *Ciclo de Conferências Áfricas*, da *Academia Brasileira de Letras (ABL)*, o conferencista Luiz Antonio Simas apresentou a palestra *Raízes Africanas da MPB* (SIMAS, 2023). Em sua fala, Simas lembra que, para os Bakongos, o pai da criação é o tambor, e que, para a cultura Banto, a criação está ligada à música, portanto não há um momento sequer da vida de alguém que não seja acompanhado pelo ritmo. Essa colocação localiza a importância do tambor nas culturas africanas, o que justifica a força e o significado do Sopapo.

Trago agora um breve trecho da sua fala por mim transcrito, que dá sentido ao que foi dito até aqui e que tem ligação com o que será dito depois:

toda diáspora é fundamentalmente um fenômeno que quebra as identidades, as sociabilidades, as redes de proteção social, o sentido de pertencimento coletivo. E para as culturas africanas isso é uma catástrofe absoluta. Porque para essas culturas africanas, o indivíduo só faz sentido se estiver vivendo em coletividade. Porque para as culturas africanas (esse é um detalhe que eu acho fundamental), o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o esquecimento. Então, a rigor, você é aniquilado, aniquilada, quando é esquecido. Nesse sentido, você precisa sempre da coletividade para que alguém conte a sua história, e assim você permanece. Então a vida sem a dimensão coletiva não faz sentido nenhum [...] a diáspora joga aquela pessoa na aventura solitária do esquecimento. Mas se toda diáspora é um fenômeno que desestrutura, é um fenômeno que quebra, é um fenômeno que fragmenta identidades, toda a cultura de diáspora faz o inverso. Toda cultura diaspórica se fundamenta na reconstrução daquilo que foi fragmentado, daquilo que foi perdido, daquilo que foi aniquilado. Não há [...] cultura diaspórica que não seja coletiva. Toda cultura diaspórica se fundamenta na construção de um sentido coletivo para a vida (SIMAS, 2023, transcrição nossa²⁸²).

Durante a análise de dados deste trabalho, no subcapítulo “Pertencimento, identidade, simbolismo e protagonismo” (p. 263), o sentido de pertencimento, de

²⁸¹ Edu do Nascimento em entrevista concedida ao autor no dia 20 de junho de 2022.

²⁸² Fala de Luiz Antonio Simas durante a palestra *Raízes Africanas da MPB*, dos 13:55 até 16:08. Trecho exato disponível em: <https://youtu.be/l-kVSp8VBAo?t=833>. Acesso em: 20 mar. 2023.

reconstrução de identidades e de laços sociais, ao qual Simas se refere, aparece como um dos movimentos em torno do Sopapo. Ao longo deste trabalho, a preocupação em relação ao esquecimento de um instrumento, de uma cultura, e de seus mestres e suas mestras foi assunto recorrente. O sentido de coletividade que o grande tambor traz consigo é perceptível. Esta dissertação pretende contribuir, justamente, para o não esquecimento do tambor, seus saberes, seus mestres e mestras, suas identidades, sociabilidades e coletividades.

Tendo em vista a maneira como a coleta de dados foi realizada, torna-se imprudente análises quantitativas que tragam generalizações acerca do universo em que este recorte se insere. Os dados, portanto, foram analisados pelo seu carácter qualitativo, mesmo que contendo dados de quantificação. Feita ressalva, relembro alguns números para instigar futuras reflexões.

Há uma disparidade de gênero entre os/as 112 participantes da pesquisa, em que quase 70% são homens, enquanto os outros 30% são mulheres. Quando se trata de tocar, a diferença é ainda maior: 60 são homens (67, 2%) e 12 são mulheres (13,44%). Desigualdade que cresce quando se trata de construir o instrumento, aparecendo 10 homens (11,2%) e nenhuma mulher. Trago, novamente, o seguinte questionamento: o que é possível fazer em prol de uma maior equidade de gênero nessa cena? Alguns exemplos de ações foram trazidos como grupos de mulheres e oficinas com foco para esse público. Contudo, acredito que, para se conseguir uma igualdade de gênero nessa ou em qualquer outra cena, é preciso combater algo muito maior e que vem antes: um sistema patriarcal e machista que vem se perpetuando durante anos.

Quando o assunto é raça/etnia, parece haver uma suposta equidade, com 59 pessoas autodeclaradas negras e 48 autodeclaradas brancas. Digo suposta, pois, se considerarmos a reivindicação do protagonismo negro, os números (pelo menos aqui) mostram uma igualdade de representatividade. Ainda sobre raça/etnia, acredito que a luta também seja muito maior, como relatado na análise de dados deste trabalho: todos, todas e todes temos que combater o racismo estrutural que ainda existe em solo brasileiro, com especial atenção para o estado do Rio Grande do Sul.

Em relação às regiões de atual moradia dos/das colaboradores/as (à época), Porto Alegre aparece com 46 pessoas e Pelotas com 28, o que sugere que a cena se dá, especialmente, nessas duas cidades. Por outro lado, colaboraram para a pesquisa pessoas de 26 diferentes cidades, o que indica uma cena espraiada pelo estado. A

cidade de Rio Grande, com reconhecida importância para a manutenção do instrumento, principalmente em sua fase carnavalesca, apresentou, contraditoriamente, três colaboradores/as. Por ora, ocorrem-me duas possibilidades para tal fato: a de que a cena atual é pequena na cidade, ou que não consegui, por algum motivo, chegar aos/às seus/suas personagens. Talvez, a cena rio-grandina mereça maior atenção e estudos sobre ela.

Com conclusões não precisas sobre faixa etária dos/das participantes, arrisco dizer que pode ser preocupante o fato de que o maior número de participantes presente entre 40 a 69 anos (85 pessoas), pois o público mais jovem, entre 20 a 39 anos (20 pessoas), parece não estar tão conectado ao grande tambor. Tal fato sugere que, num futuro distante, pode-se ter um número menor de pessoas em contato com o Sopapo e seu universo, portanto, sugiro que haja ações que garantam o acesso da população mais jovens aos conhecimentos ligados ao Sopapo.

Observando o nível de escolaridade, chama a atenção alguns dados relativos ao ensino superior: há um baixo número de pessoas com ênfase em percussão em cursos de bacharelado em Música, um total de 4, e não há nenhuma pessoa com ênfase em percussão que tenha cursado licenciatura em Música. Arrisco a dizer que, ou os/as personagens dessa cena não buscam esse conhecimento específico em instituições de ensino superior - talvez porque as instituições não estejam preparadas para receber pessoas buscando esse conhecimento -, ou eles/elas não têm acesso a essa etapa, ou, ainda, há pouca oferta desse tipo de formação. São reflexões que também merecem maior investigação.

Sobre a dimensão socioprofissional dos/das colaboradores/as (todos/as com alguma ligação com Sopapo), especificamente das profissões ligadas à música, cabe ressaltar que, da totalidade de respondentes, 26,7% declararam dar aula de música, o equivalente a 30 pessoas. Do total, 22 pessoas declararam trabalhar como músico ou musicista, o que representa 19,6% em relação ao total de respondentes. O cruzamento de dados entre as dimensões socioeducativas e a socioprofissional, comparando o nível de escolaridade com quem declara ser músico/musicista e professor/a de música, apontou duas possibilidades: alguém que frequentou um curso de Música em uma instituição de ensino não necessariamente exerce uma profissão ligada a ela; e o contrário também parece ser verdadeiro, já que quem exerce uma profissão no campo da Música, não necessariamente estudou Música em uma instituição de ensino.

O dado é curioso, pois sugere que os saberes ligados ao Sopapo não estão nas instituições de ensino, portanto, seu conhecimento não é buscado lá, e, talvez, quem está nas instituições não conheça/estude o Sopapo. Ademais, quem tem acesso ao conhecimento ligado ao Sopapo, não o teve por meio de instituições de ensino, e pode ser, inclusive, que não tenha acesso a essas instituições. Quem frequenta/tem acesso às instituições de ensino são pessoas diferentes das que têm acesso ao conhecimento do Sopapo. Talvez, outros cruzamentos de dados e outras pesquisas fossem interessantes para se chegar a conclusões mais precisas.

Quando se trata do local onde se aprende música e relacionando-a com as grandes instituições, temos a seguinte ordem: em primeiro lugar, a escola²⁸³ (81 pessoas); em segundo lugar, a família (69 pessoas); em terceiro, a religião (44 pessoas); e, por último, as mídias (24 pessoas). Tal dado revela a importância de se ter uma educação musical de qualidade nas escolas e destaca a responsabilidade dessa instituição no ensino da música.

Já quando se trata do local onde se aprende Sopapo, os dados são bem diferentes, mostrando que o local onde se aprende música não necessariamente aprende-se sobre o grande tambor, ideia que se aproxima de uma das possibilidades levantadas anteriormente quando cruzados dados sobre profissão com dados sobre escolaridade. Os Pontos de Cultura são os lugares mais apontados pelos/pelas participantes como responsáveis pelas principais vivências com o Tambor de Sopapo, representados por 47 pessoas. Essa informação reforça a importância de espaços como este, frutos de políticas públicas para a manutenção do instrumento.

Olhando para as grandes instituições, a escola segue em primeiro lugar, ainda que muito atrás dos Pontos de Cultura, com 17 pessoas; seguido da família, com 14 pessoas; em terceiro estão as mídias, com nove pessoas; e, por último, a religião, com oito pessoas. Se compararmos a aprendizagem de música com a de Sopapo, temos 81 pessoas aprendendo música na escola, enquanto 17 declararam aprender Sopapo na mesma instituição. Tal conclusão me leva a concordar com a frase de Kako Xavier: “um instrumento que fez parte da base da construção da cidade de Pelotas e do Estado do RS, que é a prova viva da presença negra no RS, deveria estar com sua história espalhada por todas as escolas” (Kako Xavier²⁸⁴).

²⁸³ Entendo a escola aqui no sentido mais amplo, englobando ensino básico, ensino superior, ensino técnico e EJA.

²⁸⁴ Relato de Kako Xavier em resposta à pergunta nº 18 do questionário.

Entre os/as 112 respondentes, 72 é o número de pessoas que disseram tocar, de alguma forma, o Sopapo. Número que cai para dez quando se trata de construir Sopapo. Quando perguntados sobre ensinar Sopapo, 82 pessoas declararam ter transmitido, pelo menos alguma vez, conhecimentos ligados a ele. Se o número de pessoas que ensinam Sopapo é maior do que as que tocam Sopapo, fica evidente que, quando se trata de transmitir conhecimentos ligados ao Sopapo, não estamos falando somente de sua prática musical. Novamente, os Pontos de Cultura aparecem como o principal local onde se ensina Sopapo, com 46 pessoas declarando essa prática. Na sequência, temos projetos sociais (39 pessoas), cursos e/ou oficinas (31 pessoas), palestras e/ou workshops (29 pessoas). Em quinto lugar, com 27 pessoas, aparecem as escolas de ensino básico. Dessa forma, fica claro que os conhecimentos relativos ao Sopapo estão muito mais fora da escola do que dentro dela.

O que seria, afinal, aprender e ensinar Sopapo? O que consegui perceber com este trabalho é que não há um jeito de aprender ou ensinar Sopapo. Não existe um método específico e, talvez, nem seja a intenção tê-lo (tampouco me parece que seria possível). Para alguns colaboradores, inclusive, não se ensina Sopapo (da maneira como entendem o verbo ensinar), pois as aprendizagens acontecem muito mais no campo da observação, vivência e imitação.

Para começar a responder melhor como acontecem as transmissões no universo do Sopapo, outras investigações na área de educação musical seriam necessárias, já que envolve uma complexa relação de saberes ancestrais, ritualísticos, orais e corpóreos. Além disso, há o escamoteamento histórico desses saberes e o movimento contrário da reconstrução dessa cultura afrodiaspórica relativa ao Sopapo é relativamente atual, em particular se entendermos como marco o CABOBU nos anos 1999 e 2000. Parece, portanto, que os processos de transmissão e a apropriação do Sopapo se colocam como um desafio à educação musical, dado o complexo contexto histórico do instrumento e a vasta trama de relações ao seu redor, além de seus percalços, dúvidas e incertezas.

No subcapítulo “Os contextos em que o Sopapo é ensinado” (p. 196) são citados alguns contextos, ou seja, lugares e situações em que o Sopapo é ensinado. Dentre eles, estão a escola de ensino básico, universidades e faculdades, cursos técnicos, cursos de formação, pontos de cultura, projetos sociais e dentro da família. São citadas diversas maneiras de inserir o Sopapo nos mais diversos contextos e das mais variadas formas, o que demonstra que o assunto é pertinente em muitos espaços

e de interesse de muitos e muitas. Pude notar, através dos diferentes relatos sobre práticas de ensino, que não só é possível como fértil o encontro entre o Sopapo e a educação.

Entretanto, também encontrei diversos relatos de que ele poderia ser mais inserido em contextos variados nos quais ele já se encontra, e começar a se inserir em outros. Os/as colaboradores/as apresentaram algumas sugestões para isso, como, por exemplo, a aplicabilidade da Lei nº 10.639 através do Sopapo; a necessidade de um trabalho de base desde o início da escolarização; a difusão do Sopapo pelas escolas, tendo um Sopapo em cada uma; a inserção do ensino do Sopapo nos currículos escolares; a (re)tomada das ruas com o tambor; a criação de outros espaços (que não escolares) de multiplicação dos saberes que envolvem o Sopapo; a criação de projetos de transmissão de saberes relativos ao seu tocar e à sua construção; o retorno para as escolas de samba; e a responsabilização pelos/as educadores/as no processo de transmissão desse conhecimento ancestral, no sentido de assumir o compromisso com essa prática.

A educação musical na cena do tambor de Sopapo parece estar, principalmente, em espaços não escolares, como Pontos e Pontões de Cultura, tal como parece estar em espaços escolares, como na educação básica e no ensino superior. Outra possibilidade de aprofundamento desta pesquisa, seria entender de que forma ele, o Sopapo, dialoga ou poderia dialogar com as grades curriculares das instituições, com o Referencial Curricular Gaúcho²⁸⁵, com a Base Nacional Comum Curricular²⁸⁶ e com a organização de conteúdos e práticas em espaços não escolares.

A partir disso, algumas questões, ainda sem respostas definitivas, surgiram: como fazer esses conhecimentos chegarem à população? Não seria função do Estado (prefeituras, governos estaduais e governo federal) garantir acesso a esse conhecimento, assim como trabalhar para preservá-lo? Talvez, o estado do RS pudesse adquirir, para cada escola pública estadual, um Tambor de Sopapo, proporcionando, também, cursos de formação para professores e professoras da rede estadual sobre como usá-lo em sala de aula. O mesmo poderia ser feito pelos municípios do RS com suas escolas, além de outras medidas, como doar Sopapos para projetos sociais e escolas de samba, promovendo eventos nesses espaços com

²⁸⁵ Disponível em <https://curriculo.educacao.rs.gov.br/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

²⁸⁶ Disponível em <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

propósito de ressaltar a cultura afro-sul-rio-grandense. Além disso, o governo federal tem as ferramentas necessárias para incentivar os espaços que já trabalham com Sopapo, como Pontos e Pontões de Cultura, a promoverem oficinas, palestras, seminários e *workshops* sobre como tocar e construir Sopapos. Essa ideia poderia ser realizada, por exemplo, através do programa Cultura Viva.

Algumas visões dos possíveis motivos para que os saberes ancestrais não ocupem massivamente os espaços escolares, bem como sugestões para mudar essa realidade, foram trazidas ao longo desta dissertação. Pode ser que uma maior produção textual sobre o assunto facilite esse encontro, já que o texto é valorizado nessa instituição. Contudo, parece-me de igual importância que haja um movimento de transporte da cultura popular para dentro da instituição escola, com todos seus saberes orais, corpóreos, ancestrais, ritualísticos e calcados na memória. Mestres e mestras griôs também devem ocupar e se sentirem convidados a participar de todos os processos escolares e em todos os seus âmbitos. A questão é: como fazer a aproximação entre a escola, o Sopapo e seus saberes? Como fazer os mestres e mestras griôs ocuparem as instituições de ensino? Como podemos trazer esses conhecimentos para dentro da academia e como podemos levar a academia para conhecer, valorizar e ocupar os espaços onde outros saberes, que não os acadêmicos, são cultivados? Como podemos quebrar essa dicotomia entre academia e saberes populares, valorizando igualmente todo e qualquer processo educativo?

Para tentar responder, Iturra (1994, p. 18) propõe que haja disciplinas obrigatórias de Processos Educativos e Culturas Comparadas nas universidades. Nise Franklin (2021, p. 201) sugere que pratiquemos abordagens pedagógicas que explorem a experimentação, valorizem o processo e criem tempos de observação e contemplação, permitindo a desconstrução de uma prática docente já introjetada. Um exemplo nesse sentido é a disciplina *Encontro de Saberes*, que parece colocar em prática o que está sendo aqui trazido.

Em contraponto, Edu do Nascimento (2022, p. 51-52) chama a atenção para a questão racial, pela qual o negro não se sente confortável na instituição escola, como a faculdade, e onde temos um ensino voltado para perpetuar o poder do branco. Tal visão me levou à conclusão de que a solução para essas e outras questões deve ser fruto de uma discussão profunda sobre a nossa sociedade, o nosso modo de vida e a nossa relação com a educação; sobre a desigualdade econômica, racial e de gênero; e sobre políticas públicas e suas aplicabilidades. Só assim será possível, acredito,

construir uma educação antirracista, democrática, horizontal e de acesso a todos, todas e todes.

Abib (2006, p. 87) põe luz à confusão das instituições de ensino em relação ao significado do saber social, definindo-o como saber cientificamente produzido e, portanto, não valorizando outros modelos de saber. Esse ponto distancia as camadas menos favorecidas das instituições de ensino, pois, muitas vezes, são as responsáveis por experiências ricas em conhecimento e que, por sua vez, não são reconhecidas nestas instituições (ibid.).

Para mudar essa realidade, Silva e Serraria (2019) apresentam uma narrativa em que o tambor pode ser ferramenta para práticas decoloniais, a exemplo do Sopapo como um dos representantes da cultura e do pensamento não europeu. O texto alerta para que o pensamento não seja apenas um discurso, mas que se transforme em práticas diárias, questionadoras e desafiadoras (ibid., p. 280).

Outra proposta é que os cursos superiores de música adotem mais as práticas percussivas, comumente afrodiaspóricas, tal como tê-las mais presentes em sua grade curricular, já que Leite e Velasques (2018) constataram que a percussão está presente na grade curricular de menos da metade dos cursos por eles pesquisados. No mesmo sentido, Rosa (2020) sugere que se adote uma educação mais afrocentrada, com espaço para linhas de estudo ligadas ao radicalismo negro. Ele advoga por maior participação de negros e negras nos quadros acadêmicos.

Ao olhar para a relação dos saberes do Sopapo e a instituição escola, pude notar que esta, apesar de abraçar algumas ações em prol do tambor, sustenta ações pontuais e esparsas, e não ações fixas e cotidianas. O Sopapo não aparece, por exemplo, nos currículos escolares das escolas do Rio Grande do Sul e de seus municípios, mesmo depois de 20 anos da Lei nº 10.639, que obriga o ensino da cultura afro nas escolas de ensino básico. Outras pesquisas e reflexões poderiam ser feitas para entender como se pode aproximar o Sopapo e seus saberes da escola, assim como capacitar profissionais de todas as áreas de educação para levarem esses conhecimentos às suas respectivas instituições, sendo em ambiente escolar ou não.

Há, também, a possibilidade de se estudar as discussões e reflexões geradas a partir da terceira edição do Projeto CABOBU, assim como suas consequências na sociedade e reflexos na educação musical. Uma outra possibilidade de prosseguimento desta pesquisa seria investigar profundamente os processos de

transmissão do Sopapo, como, por exemplo, as aulas, oficinas e outros diversos contextos citados pelos/pelas respondentes.

Os desdobramentos desta pesquisa refletiram na minha atuação profissional. A partir das reflexões anteriormente colocadas, tinha usado o Sopapo em minhas aulas de música no *Colégio João XXIII*²⁸⁷, quando também utilizei um tambor construído pelo Mestre Zé. Nessa escola, tem-se o hábito de fazer apostilas ou semestrais ou anuais. Por conta desta pesquisa, incluí na apostila anual de música para estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental, nos anos de 2022 e 2023, a história do Sopapo, trechos do documentário *O Grande Tambor* (2010), uma foto de Giba Giba e um pouco da sua história, a música *Sopapo*, de Giba Giba, assim como a letra e uma partitura de percussão para a música.

No capítulo “Ações e Projetos” (p. 227), compilei, por meio de um quadro, 169 diferentes ações ligadas ao Sopapo, através do relato escrito dos/das 112 participantes da etapa questionário. No quadro, que ocupa 22 páginas horizontais do trabalho, é possível identificar o evento, ação ou projeto; o local de realização; os convidados ou os participantes; a cargo de quem ficou a produção, promoção ou coordenação; bem como observações diversas. Notei que o Sopapo e seus saberes estão espalhados nos mais variados âmbitos: Pontos de Cultura, organizações, associações, escolas, escolas de carnaval, faculdades, peças de teatro, cursos técnicos, CDs, filmes, documentários, *podcasts*, shows, livros, trabalhos acadêmicos e muito mais. A partir dos dados, pode-se se construir uma espécie de mapeamento da cena do Sopapo no RS. Uma ideia seria dialogar com o diagrama de Maia (2008, p. 76) e a linha do tempo do *Projeto O Grande Tambor* (2010), em que são localizados, geograficamente e temporalmente, os principais acontecimentos relacionados ao tambor, completando-os com ações, projetos e personagens desses últimos 15 anos. Outra ideia é que se investigue com maior profundidade essas iniciativas listadas.

O ritmo cabobu foi uma das questões levantadas por Maia (2008). Em sua pesquisa, o autor concluiu que havia um reconhecimento do instrumento Sopapo e do evento CABOBU, porém, não percebeu o mesmo em relação ao ritmo. Com esta pesquisa, observei que, mesmo 15 anos depois da constatação de Maia, ainda não há um reconhecimento do ritmo, ou melhor dizendo, da maneira de tocar que Giba

²⁸⁷ O *Colégio João XXIII* é uma escola comunitária de Porto Alegre fundada em 1964, que se “propõe uma obra pedagógica progressista, humanitária e democrática, embasada na liberdade de pensamento”. Disponível em: <https://joaoxxiii.com/apresentacao/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

Giba chamou de cabobu. Tampouco há uma exploração de todo o potencial que essa maneira de tocar representa. Creio que ainda há muito a ser feito nesse sentido, como por exemplo, a difusão dos ritmos e conceitos que a palavra cabobu traz consigo, assim como respectivas partituras de possíveis variações.

As reflexões que trago no oitavo capítulo, “Mais do que um tambor” (p. 259), orbitam em torno dos diversos significados que o Sopapo traz para além do fato de ser um tambor. O instrumento parece ser capaz de gerar uma sensação de pertencimento cultural, pertencimento local e pertencimento identitário, assim como sugere Simas (2023), quando exemplifica o movimento das recriações afrodiáspóricas. O Sopapo instiga a ancestralidade e o sagrado, ajudando a reforçar, desconstruir, construir e reconstruir a identidade cultural, social e histórica do povo negro do RS. O grande tambor também tem o potencial de transformar vidas, histórias, carreiras, relações e rumos, como puderam relatar diversos/as colaboradores/as.

O atabaque rei representa algo muito mais profundo do que um simples tambor. Como Giba Giba dizia e Mestre Zé reafirma: “não é o tambor” é muito além do tambor, é o que está por trás do tambor (O GRANDE, 2010; BATISTA, 2022, p.16). E o que está por trás do tambor? Uma das possíveis respostas, é que o que está por trás é a história do negro no estado do Rio Grande do Sul. História essa que, segundo Mario Maia (2008), foi escamoteada, apagada, aculturada, inviabilizada, escanteada dos livros, dos saberes, e da cultura dita como “gaúcha”. Mesmo assim, o Sopapo sobrevive pelo conhecimento transmitido através das memórias dos negros e negras, passado pela oralidade, de pai para filha, de mãe para filho, e de todos que se identificam por essa causa e por ela militam. Cabe refletir sobre que ações são necessárias para que o Sopapo não tome, novamente, o caminho do esquecimento, do desuso, de sua quase extinção.

Reuni, no subcapítulo “Pontos positivos e pontos para refletir” (p. 273), alguns relatos sobre o que está incômodo, o que está obsoleto e o que poderia ser diferente na cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul. A partir de um relato, que questiona o porquê do pouco uso do instrumento por percussionistas, indaguei: o que falta para esses/essas percussionistas se aproximem do instrumento? Falta interesse, falta conhecer o instrumento, falta ter o instrumento fisicamente disponível, falta que sejam capacitados para tocar o tambor, falta coragem de tocá-lo ou falta incentivo, desmistificação e encorajamento? Sugiro que, ao contrário desta investigação, surjam pesquisas com pessoas que não tocam ou sequer conhecem o Sopapo, com o intuito

de entender por que existe esse distanciamento, como se instalou, e o que poderia ser feito para mudar isso, aproximando percussionistas e a população em geral do grande tambor gaúcho. Talvez assim seja possível responder aos questionamentos antes levantados.

Como sugestão para o futuro do instrumento e seu conhecimento (subcapítulo “O futuro do Sopapo, o interesse e a pesquisa”, p. 279), foi levantada a possibilidade de que haja uma maior organização sociopolítica e efetivas políticas públicas voltadas para o instrumento, de maneira que possam democratizar o acesso ao Sopapo, pois ele é merecedor de maior projeção, atenção, visibilidade e conhecimento. Foi sugerido que instrumentistas e pesquisadores/as se articulem, podendo considerar, por exemplo, outras confluências musicais, levando o tambor para outros gêneros e ritmos, como a capoeira e o maculelê, além do retorno para a música sacra afro-brasileira e, quem sabe, uma maior inserção na música tradicionalista gaúcha. O Sopapo também carece que outros estudos e outras investigações sobre a cena dele sejam realizadas. Também foi sugerido que se possa estampar o tambor no peito e chamá-lo de “nosso”, destacá-lo em festivais, sustentar eventos continuados em prol do Sopapo e da cultura afro, tocá-lo, escutá-lo, contar a sua história pela voz do povo negro, tornar o Sopapo popular e cotidiano, nas escolas e escolas de sambas, nas universidades e Pontos de Cultura, nas ruas e praças, nas bibliotecas e museus.

Segundo relato de Ledeci Lessa Coutinho, um processo de patrimonialização do Sopapo pelo Estado, está em andamento, e esse é um ponto crucial para que possam surgir as citadas políticas públicas em prol do grande tambor. Nesse ponto, cabe à comunidade se articular para viabilizar, cobrar e fiscalizar a execução desses projetos. Alguns relatos apontaram no potencial que o instrumento tem para alcançar outros estados e ser reconhecido em todo o território nacional. Notou-se que dentro de instituições de ensino, as articulações relacionadas ao instrumento se dão, diversas das vezes, através de núcleos (a exemplo dos NEABIs), departamentos (a exemplo do DEDs) e grupos de trabalho (a exemplo do GT ERER). Propõe-se, então, que as instituições de ensino criem e/ou incentivem a abertura e a permanência de grupos nessa linha, que docentes e discentes das instituições de ensino possam fazer parte desses grupos e que os grupos, por sua vez, possam refletir sobre as possibilidades de difundir as práticas pedagógicas ligadas ao Sopapo e seus saberes.

Entendo, a partir desta pesquisa, que há uma diversa gama de pessoas interessadas nos conhecimentos do Sopapo. Algumas delas foram citadas pelos/as

participantes: professores e professoras, educadores e educadoras musicais, percussionistas, músicos e musicistas, estudantes, pesquisadores/as, a academia, Pontos e Pontões de Cultura, coletivos culturais, grupos musicais, grupos percussivos, movimentos sociais, a comunidade em geral, universidades e faculdades, cursos técnicos e profissionalizantes, escolas de ensino básico, escolas de música, instituições culturais, instituições de ensino, museus e museólogos/as, luthiers, construtores/as e reformadores/as de instrumentos, instrumentistas, produtores/as culturais e produtores/as de eventos.

Outro questionamento que ainda carece de muita reflexão é: quais são os motivos que fizeram o Sopapo sair do carnaval, quais são as razões de ele não retornar ao carnaval e o que poderia ser feito nesse sentido? A respeito do processo de construção do tambor e das transformações que o tambor vem sofrendo ao longo dos, principalmente, últimos 23 anos, algumas sugestões foram postas. Uma delas é sobre as possíveis alterações que o tambor possa vir a passar, para, novamente, integrar as baterias das escolas de samba e blocos de carnavais. O contrário também foi levantado: como seria possível pensar em instrumentações musicais plausíveis para dar espaço para o Sopapo soar? Ou seja, formações e arranjos que destaquem o tambor, tanto em blocos de carnaval (tal qual o bloco do *Areal da Baronesa* e do *Areal do Futuro*, ambos com Sopapos em seus sets) quanto em produções musicais. Este último, inclui a reflexão sobre execução, timbres, afinação, captação sonora, microfonação, mixagem e masterização. Nesse mesmo sentido, relatos acerca de seu tamanho, peso, altura e maneira de tocar, surgiram para que o acesso a crianças e pessoas de menor estatura seja facilitado, tal como acessórios que possam ajudar nesse processo.

O pequeno número de pessoas que se entendem como luthier do instrumento, e um menor número ainda de pessoas ativas nessa profissão, faz com que uma preocupação óbvia surja: o que poderia ser feito para que um maior número de pessoas possa vir a construir Sopapo? O primeiro ponto e mais lógico de todos, é que precisa ter demanda do tambor para que haja a fabricação deste. Portanto, parece fazer sentido, antes de mais nada, criar a demanda de construção de Sopapos.

José Batista, diz que um de seus sonhos é poder passar seus conhecimentos adiante, ensinando a projetar e construir Sopapos para muitas pessoas. Que essa pesquisa possa instigar ajudas para José realizar seu sonho, pois, repito, se não há o instrumento, não há como ter nada no entorno dele, ou seja, a lutheria também é

parte fundamental e potencializadora da propagação dos conhecimentos ligados ao Sopapo, assim como também é parte de sua preservação.

Determinados aspectos deste trabalho, penso agora, poderiam ter seguido um caminho diferente. Como apontado, algumas respostas me fizeram refletir sobre a operacionalidade de algumas perguntas. Talvez, pudesse ter feito uma quantidade menor de perguntas, tanto no questionário quanto nas entrevistas, bem como modificaria alguns questionamentos, tiraria alguns e acrescentaria outros. Em um primeiro momento, a ideia era fazer um maior número de entrevistas depois de aplicado o questionário. Contudo, preferiu-se pegar um outro caminho, entrevistando os guardiões antes do questionário, o que, reforço, acredito ter sido uma escolha acertada. Ainda aventamos, minha orientadora e eu, a realizar outras entrevistas depois dos questionários, com um carácter mais direto e, depois de respondido o questionário, focado nas práticas pedagógico-musicais dos respondentes. Devido ao grande número de respostas ao questionário, optou-se por não realizar essa etapa, que constituiria uma terceira fase da coleta de dados. O que não impede, que isso seja feita em uma próxima pesquisa. Outra reflexão é que o mestre Griô Dilermando, também teria muito para acrescentar a este trabalho, caso fosse entrevistado, pois é um personagem importante para a história atual do instrumento, e que merece ser ouvido com atenção.

Em relação aos entrevistados, sinto que me aproximei deles e que, juntos, criamos um espaço de respeito, onde foi possível confiar e ser confiado. Com Zé, estamos pensando em outros projetos, com Edu, temos data para tocar juntos e temos planos de realizar algumas gravações. Essas relações, que vinham de antes, mas se consolidam e fortificam com esta pesquisa, acredito que vão se estender e aprofundar para além deste trabalho. A perpetuação das amizades é uma das maiores recompensas desta pesquisa: relações que não acabam aqui, pois não aconteceram em prol deste trabalho, nem tampouco findarão ao término deste.

Em relação aos/às colaboradores/as da etapa do questionário, pretendo elaborar outras formas de retorno. Estamos, minha orientadora e eu, refletindo sobre possíveis adaptações e maneiras para fazer com que o trabalho chegue ao maior número de pessoas possível, e, principalmente, possa ser entendido por todos, todas e todes, retornando assim, à sociedade (como por exemplo, um livro). Por ser uma etapa essencial a este trabalho, acredito que ela faça parte dele, impreterivelmente. E por mais que se trate de algo aproximado de uma pós-produção, ou seja, uma etapa

realizada após - teoricamente - o término deste trabalho, na prática, entendo que esta pesquisa só estará concluída quando houver os devidos retornos aos/às colaboradores e à sociedade. Para os entrevistados, por exemplo, pretendo imprimir uma cópia física e entregar em mãos, assim como para Dona Maria, mestra griô e guardiã do Sopapo.

Por legítimo desconhecimento, subestimei o tamanho da cena do atabaque rei e, em levantamento prévio, estimei a participação de 72 pessoas. Fui, porém, surpreendido com a participação de 112 pessoas, o que tornou a pesquisa, principalmente a análise de dados, mais duradoura do que o previsto. Refletindo sobre os dados desta pesquisa, pode ser que a grande quantidade de informações geradas pelo questionário merecesse maior atenção, inclusive em suas diversas possibilidades de cruzamento de dados, pouco exploradas aqui, por uma questão de tempo. As entrevistas também contêm um material riquíssimo, com potencial de gerar outras e diferentes análises e consequentes textos e discussões. Neste trabalho, usei os dados da entrevista que encontravam respaldo ou geravam diálogo com o material que analisei dos questionários. Estou ciente de que esse é um recorte temporal, e um breve resultado do que foi possível fazer em um ano de projeção (março de 2021 a março de 2022) e um ano de pesquisa e análise (março de 2022 a março de 2023), tudo isso em meio à pandemia de COVID-19 e consequente isolamento.

Importante dizer também, que toda e qualquer conclusão a que este trabalho tenha chegado, não é pretendendo determinar o que é a realidade. Quando reflito sobre a cena do Sopapo e suas aprendizagens, levo em conta que esta investigação foi realizada em um determinado tempo e sob certa condição, e que a realidade não é como a percebi, ela estava como a percebi, sendo essa percepção, produto da minha construção a partir de como interpretei os fatos que relatei.

Mesmo sabendo que muitos e muitas não estão aqui representados/as, tentei contribuir para possíveis respostas sobre a educação musical na cena do sopapo no Rio Grande do Sul. Com certeza, mais pesquisas deverão ser feitas para que as respostas sejam ainda mais completas e esclarecedoras, e para que surjam outras perguntas. Lembrando sempre, que essa é uma cultura popular, viva, em constante transformação e resignificação, cujo legado pertence à humanidade, sobretudo ao povo preto do Rio Grande Sul. Faz-se necessário, portanto, ouvir o que os detentores dessa cultura têm a falar sobre o assunto.

Essa é uma fotografia de agora, até onde minhas "lentes" puderam alcançar. Não é um retrato da realidade, mas sim, da minha percepção sobre ela, onde tento, ao máximo, trazer a voz dos/as participantes para colocá-las em diálogo, cruzar informação, aproximar ideias e trazer sugestões. A análise de dados deste trabalho me leva a concluir que, apesar da cena do tambor de Sopapo ser vasta, maior inclusive do que este pesquisador acreditava ser, ela ainda carece de muito. Poderia haver mais pessoas tocando, construindo e espalhando os saberes do Sopapo. É preciso formação e preparação dos profissionais da educação, a fim de capacitá-los a difundir esse patrimônio imaterial, tal como conscientização de toda a população sobre a existência e importância do capital simbólico que o atabaque rei carrega consigo.

Espero, com este trabalho, ajudar a desvendar esse emaranhado de tramas e contribuir para a reflexão acerca desses processos educativos. Parece-me, portanto, que o desafio é conseguir encontrar a medida respeitosa com a cultura do Sopapo (e com a cultura popular, de um modo geral) de maneira que se possa servir de ponte entre os conhecimentos ancestrais e quem quer conhecê-los ou não sabe que eles existem. A reflexão deve ser constante e com muito cuidado para não cair na armadilha da apropriação cultural, lembrando de dar nome, aos/às protagonistas dessas histórias. E não apenas nome, pois o espaço pode não ser suficiente, temos que dar emprego, trabalho e oportunidade de transmissão desses saberes. Espero, com isso, incentivar que educadores e educadoras se aproximem da cultura do instrumento e possam assim transmiti-la, espalhá-la e perpetuá-la; assim como espero contribuir para a reflexão sobre a prática-pedagógica de professores e professoras, ensinadores e ensinadoras, facilitadores e facilitadoras,icineiros e icineiras, palestrantes e todas outras nomenclaturas que possam significar o ato de transmitir conhecimento.

Espero ter estimulado os/as possíveis leitores/as deste trabalho a se aproximarem do Sopapo, seus saberes e seus personagens, tal como a espalhar a cultura do instrumento, ajudando, assim, a perpetuá-la. Espero ter contribuído para desvendar a cena do tambor e colocado os/as personagens dessa trama em evidência. Se o trabalho causou alguma reflexão sobre as práticas pedagógico-musicais, então cumpriu o seu objetivo. Vale ainda questionar: que outras ações não citadas aqui, podem ser feitas para que o Sopapo e seus conhecimentos se mantenham ativos e sejam revisitados permanentemente? Que outras perguntas

merecem ser feitas que ainda não foram? Quais pesquisas poderiam ser feitas a partir dessa?

Esta é, até onde consegui pesquisar, uma primeira aproximação do objeto Sopapo com o intuito de analisar o entorno dele calcado no conceito de cena. Por conta disso, o trabalho poderia, acredito, gerar a escrita de artigos, virar um *site* com complementos visuais, audiovisuais e arquivos de áudio, ser o ponto de partida para a escrita de um livro com intuito de atingir outros públicos, ou ainda, ponto de partida para um documentário sobre a cena do Sopapo. Pretendo refletir sobre tais aspectos para dar seguimento a este trabalho. Quem sabe eu (ou outra pessoa) possa seguir a investigação da temática e desenvolvê-la ainda mais durante, por exemplo, em um processo de doutorado. Outra ideia seria colocar em contato os/as 112 participantes deste trabalho, a fim de criar uma rede que se una para pensar ações conjuntas em prol do instrumento e do seu legado. Se essa pesquisa servir como ponto de partida, literatura de apoio ou um motivador para que práticas com o Tambor de sejam realizadas, o seu papel no mundo estará cumprido.

Se não há a cena e se não há pessoas para estar nela, não há tambor, pois ele é fruto das relações sociais. Acredito, a partir deste estudo, que precisamos nos unir amplamente e sem restrições para manter o legado do instrumento e seus saberes, da sua cena e de seus/suas personagens.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. *Caderno Cedes*, Campinas, v. 26, n. 68, p. 86-98, jan./abr. 2006.

ADÃO, Jorge Manoel; SANTOS, Franco Adriano dos. Educação escolar, tradição e oralidade Negro-Brasileira. *Revista de Educação, Ciência e Cultura*, Canoas, v. 24, n. 3, p. 243-252, 2019. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Educacao/article/view/5370/0>. Acesso em: 18 mar. 2023.

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento de. *Ensino/aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Ocumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó*. 2009. 279 f. Tese (Doutorado em Música - Educação Musical) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ALVARENGA, Claudia Helena; MAZZOTTI, Tarso Bonilha. Educação musical e legislação: reflexões acerca do veto à formação específica na Lei 11.769/2008. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 51-72, jun. 2011.

AMARO, Ana; PÓVOA, Andreia; MACEDO, Lúcia. *A arte de fazer questionários*. 2004/2005. Relatório - Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Porto, 2004/2005.

AYESTARÁN, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideu: Sodr , 1953.

BARBOSA, Leopoldo de Macedo. A cena musical “blues” de Fortaleza 1989-1992: os primeiros momentos do *Blues Pai d’ gua*. *Caminhos da História*, v. 26, n. 1, p. 185-205, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/3700>. Acesso em: 20 nov. 2022.

BARLETT, Lesley; TRIANA, Claudia. Antropologia da Educa o: introdu o. *Educa o & Realidade*, Porto Alegre, v. 45, n. 2, 2020.

BATISTA, José. *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade*. Porto Alegre: MS2 Editora, 2021.

BATISTA, José. *Entrevista*. [Entrevista concedida a] Lucas Kinoshita. Porto Alegre, 9 jul. 2022. 3h09m.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A constru o social da realidade – Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho. *Ma ambique de Osório - Entre a Devo o e o Espetáculo: não se cala na batida do tambor de Ma aquaia*. 2006. 449f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-

Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12758>. Acesso em: 27 mar. 2022.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revistas Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan./jul. 2005.

BOZON, Michel. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. Trad. Maria Elizabeth Lucas. *Em Pauta*, v. 11, n. 16/17, p. 146-174, abr./nov. 2000.

BOZZETTO, Adriana. *O professor particular de piano em Porto Alegre: Uma investigação sobre processos identitários na atuação profissional*. 1999. 195f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) - Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/141556>. Acesso em: 12 out. 2021.

CARAMÃO, Carolinne. *Pontos, Rezas e Milongas*. Porto Alegre, 2016. 1 CD.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/TJMLC74qwb37tnWV9JknbkK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 maio 2023.

CASEMAJOR, Nathalie; STRAW, Will. The Visuality of Scenes: Urban Cultures And Visual Scenescapes. *Imaginations*, v. 7, n. 2, 2017. Disponível em: <https://imaginationjournal.ca/index.php/imaginations/article/view/29349/21378>. Acesso em: 21 maio 2023.

CATARSE, Coletivo de Comunicação. *Cartilha Tambor de Sopapo: método Baptista*. Parte do projeto O Tambor de Sopapo. Produção: Coletivo Catarse. Patrocínio: IPHAN, Ministério da Cultura, Governo Federal. Porto Alegre: Coletivo Catarse, 2010a. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1A4P2oceT3bIM9Mt_lypm8x4PRz4Pqm6w/view?pli=1. Acesso em: 27 maio 2023.

CATARSE, Coletivo de Comunicação. *Trilha sonora do O Grande Tambor*. Parte do projeto O Tambor de Sopapo. Produção: Marcelo Cougo, Richard Serraria e Lucas Kinoshita. Patrocínio: IPHAN, Ministério da Cultura, Governo Federal. Porto Alegre: Coletivo Catarse, 2010b. 1 CD Disponível (parte) em: <https://soundcloud.com/coletivocatarse/sets/o-grande-tambor>. Acesso em: 1 mar. 2023. Disponível (íntegra) em: https://drive.google.com/drive/folders/1t6ldyiwNaOUeZ0G44HWg2_ibkUHUnQZ. Acesso em: 27 maio 2023.

CAVALCANTI, Bruno César. A entrevista compreensiva ou o elogio à pequena teoria. In: KAUFMANN, Jean-Claude. *A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo*. 3 Ed. Trad. Thiago de Abreu e Lima Florencio. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013.

COGOY, Carlos. Sopapo: tambor é patrimônio da cultura pelotense. *Diário da Manhã*, Pelotas, 12 maio 2021. Disponível em:

<https://diariodamanhapelotas.com.br/site/sopapo-tambor-e-patrimonio-da-cultura-pelotense/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

COSTA, Pedro; GUERRA, Paula; OLIVEIRA, Ana. Território(s) e territorialidade(s) das cenas musicais alternativas lisboetas: uma aproximação através de alguns lugares de referência. In: GUERRA, Paula (org.). *More than loud: Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

CUTI. Quem tem medo da palavra negro. *Revista Matriz: uma revista de arte negra*. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, nov. de 2010.

DÖRING, Katharina. Estética e filosofia das artes musicais africanas na perspectiva da educação musical na América Latina. *ORFEU*, v. 3, n. 2, p. 136-163, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530403022018136>. Acesso em: 23 mar. 2023.

GIBA GIBA. A influência do negro na música brasileira. In: ASSUMPÇÃO, Euzébio; MAESTRI, Mario (org.). *Nós, os afro-gaúchos*. Porto Alegre: UFRGS, 1996, p. 51-58.

GREZELI, Estevão; WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Legislação do ensino de Música no Brasil: Um Mapeamento Histórico. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 7, n. 4, p.35349-35365, abr. 2021. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/27762/21967>. Acesso em: 7 jun. 2023.

DE MARI, Eric Carlos. Antropologia da educação: apontamentos entre Malinowski e Paulo Freire. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM CIÊNCIAS HUMANAS, 7., 2008, Londrina. *Anais [...]*. Londrina: UEL, 2008.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. *Educar em Revista*, n. 24, p. 213-225, 2004.

FERREIRA, Dessa. Primeira orelha. In: BATISTA, José. *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade*. Porto Alegre: MS2 Editora, 2021.

FRANKLIN, Nisiane. Depoimento de Nise Franklin. In: BATISTA, José. *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade*. Porto Alegre: MS2 Editora, 2021.

GARSON, Marcelo. Bourdieu e as cenas musicais - limites e barreiras. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba (PR). *Anais eletrônicos [...]*. Curitiba: Universidade Positivo, 2009.

GIBA GIBA. *Outro Um*. Porto Alegre, RS: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Administração Popular, Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 1 LP (ca. 51min.)

GIBBS, Graham. *Análise de dados qualitativos*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONÇALVES, Desirée Salles da C. *Estudo qualitativo sobre ensino musical: "Um lugar prá ultrapassar a barreira de reconhecimento do tambor negro gaúcho"*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>. Acesso em: 21 maio 2023.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 193-217, jan./jun. 2016.

GUMES, Nadja Vladi. Minha língua é minha pátria? A circulação de artistas multiculturais na cena dos festivais na cidade de Montreal (Canadá). *Contracampo*, Niterói (RJ), v. 38, n. 1, p. 66-79, abr./jul. 2019.

GUSMÃO, Neusa. Antropologia, processo educativo e oralidade: um ensaio reflexivo. *Pro-posições*, v. 14, n. 1 (40), jan./abr., 2003.

GUSMÃO, Neusa. Antropologia e educação: um campo e muitos caminhos. *Linhas Críticas*, Brasília, DF, v. 21, n. 44, p. 19-37, 2015.

HAMPÂTE BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZEBRO, Joseph (editor). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ITURRA, Raúl. O processo educativo: ensino ou aprendizagem. *Educação, Sociedade & Culturas*, Porto, n. 1, p. 29-50, 1994.

KAUFMANN, Jean-Claude. *A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo*. 3. ed. Trad. Thiago de Abreu e Lima Florencio. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013.

KINOSHITA, Lucas. *Relatório de estágio supervisionado III*. 2009. Relatório de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Centro Universitário Metodista do Instituto Porto Alegre, Porto Alegre, 2009. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1wO1WYqBZ_z-Lb7IcVv8Ugr3nsKIt_kn/view. Acesso em: 4 mar. 2023.

KINOSHITA, Lucas; FRANKLIN, Nisiane (Orientadora). O ensino de ritmos afro-sul-riograndenses no projeto social Ouviravida: o sopapo e o maçambique como ferramentas no ensino da percussão. *Ciência em Movimento*, XIII Salão de Iniciação Científica e de Extensão, VII Mostra da Pós-Graduação e V salão de Iniciação

Tecnológica, Porto Alegre, v. 20, p. 93, 2018. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ipa/index.php/cienciaemmovimento/article/view/764/846>. Acesso em: 8 mar. 2023.

KINOSHITA, Lucas. Depoimento de Lucas Kinoshita: gravação de Sopapo e o respeito à percussão. In: BATISTA, José. *O Sopapo Contemporâneo: um elo com a ancestralidade*. Porto Alegre: MS2 Editora, 2021. p. 151-152.

KLEBER, Magali Oliveira. *A prática de educação musical em ONGS: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. 2006. 355f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Tradução Jusamara Souza. *Revista Em Pauta*, v. 11, n. 16-17, p. 49-73, abr./nov. 2000. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9378/5550>. Acesso em: 15 maio 2021.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artes Médicas, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEITE, Matheus de Carvalho; VELASQUES, Lucas Martins. Brasil Percussivo: um estudo exploratório nos sites de instituições de ensino superior. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 18., 2018, Santa Maria/RS. *Anais [...]*. Santa Maria: ABEM, 2018.

LONER et al. (org.). *Dicionário de História de Pelotas* [recurso eletrônico]. 3. ed. Pelotas: Editora UFPel, 2017. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/handle/prefix/3735/Dicion%20de%20Hist%20de%20Pelotas.pdf;jsessionid=5F35ADF462DAA76A0FF35B5057A5F96E?sequence=1>. Acesso em: 23 mar. 2023.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. *Aprender e ensinar música na igreja católica: um estudo de caso em Porto Alegre/RS*. 2015. 167f. Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical) - Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114671>. Acesso em: 9 set. 2021.

LUCAS, Maria Elizabeth. Prefácio. In: BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. Trad. Maria Elizabeth Lucas. *Em Pauta*, v. 11, n. 16-17, p. 146-174, abr./nov. 2000.

MAIA, Mario de Souza. *O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. 2008. 278f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) - Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Olaria Projetos de Arte e Educação, 2002.

MARTINS, Clélia Aparecida; MORAIS, Carlos Willians Jaques. Antropologia e educação: breve nota acerca de uma relação necessária. *Educação em Revista*, n. 6, p. 83-94, 2005.

MATTOS, Frederico Medeiros. *A Cena do Rock Carioca Atual: De Straw a Strausz, uma análise sobre o cenário no Rio de Janeiro*. 2013. 59f. Monografia (Graduação em Comunicação Social / Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2013.

MELLO, Jessica. Centros de Tradições Gaúchas mantêm cultura no RS pelo mundo. *G1 RS*, Porto Alegre, 5 set. 2012. Disponível <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/semana-farroupilha/2012/noticia/2012/09/centros-de-tradicoes-gauchas-mantem-cultura-do-rs-pelo-mundo.html#:~:text=Al%C3%A9m%20da%20quantidade%20de%20CTGs,entre%20os%20associados%20do%20MTG>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MENDRAS, Henri. *O que é sociologia?* Trad. de Albert Stuckenbruck. Barueri: Manole, 2004.

MILLS, Charles Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MONTEIRO, César Augusto. *Campo musical Cabo-Verdiano na área metropolitana de Lisboa: protagonistas, identidades e música migrante*. 2009. 397f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2009. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2787>. Acesso em: 10 out. 2021.

MONTEIRO, César Augusto. *Música migrante em Lisboa*. Trajectos e Práticas de Músicos Cabo-Verdianos. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011.

MOURA, Lisandro Lucas de Lima. *Aprender com tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação*. 2012. 453f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

MÜLLER, Vânia. Historicizando o conceito de gênero: da antropologia feminista à educação musical. *Revista da Abem*, v. 29, p. 199-213, 2021.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia (palestra). In: SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO, 3., 2003, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos* [...]. Rio de Janeiro: PENESB, 2003. Palestra de 05 de novembro de 2003. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 21 maio 2023.

NASCIMENTO, Eduardo do. *Entrevista*. [Entrevista concedida a] Lucas Kinoshita. Porto Alegre, 20 jun. 2022. 3h11m.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. (Série Pesquisa em Música no Brasil, Volume 3).

O GRANDE tambor - das charqueadas ao carnaval: a trajetória do tambor afrogaúcho. Direção: Gustavo Türck, Sérgio Valentim. Parte do projeto O Tambor de Sopapo. Produção: Coletivo Catarse. Patrocínio: IPHAN, Ministério da Cultura, Governo Federal. Porto Alegre: Coletivo Catarse, 2010. 1 DVD (124 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIL6Hfq4ZTw>. Acesso em: 15 jul. 2021.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

PACHECO, Lillian. *Ação griô nacional*. Salvador/BA: Grãos Luz e Griô, Ponto Cultura, Cultura Viva, BRASIL. Ministério da Cultura. Lençóis, 2006.

PINTO, Carlos Renato Lucio. *A memória, a cultura e a identidade musical da Garra Xavante*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

PRASS, Luciana. Tem que vir aqui prá saber: sobre o fazer de uma etnografia musical em três comunidades quilombolas gaúchas. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. 1. Ed. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

RABASSA, Adriana. Pelotas é declarada a cidade do Tambor de Sopapo. *Prefeitura de Pelotas*, Pelotas, 19 nov. 2018. Disponível em: <https://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/pelotas-e-declarada-a-cidade-do-tambor-de-sopapo>. Acesso em: 23 nov. 2021.

RAUBER, Gustavo Luís. *Percursos de aprendizagem de multi-instrumentistas: Uma abordagem a partir da história oral*. 2017. 230f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/158972>. Acesso em: 14 out. 2021.

RAYMUNDO, Jackson. *A poética do samba-enredo: a canção das escolas de samba de Porto Alegre*. 2015. 380f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/117563>. Acesso em: 25 mar. 2023.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. 13ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RIBEIRO, Ricardo Soares; SILVA, Luceni Caetano da. Educação musical e diversidade. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 23., 2017, Manaus. *Anais [...]*. Manaus, AM: ABEM, 2017.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Sopapo poético e etnomusicologia negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre*. 2020. 346f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/213597>. Acesso em: 7 jan. 2021.

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. Resenha do livro O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência de Paul Gilroy. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, 2002.

SANTOS, Marcos dos Santos. Diáspora sonora na América Latina: a ancestralidade como elo. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 13., 2017, Salvador. *Anais [...]*. Salvador, BA: CULT, 2017.

SANTOS, Marcos dos Santos. *Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificação em diáspora*. 2020. 272f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33272>. Acesso em: 12 dez. 2022.

SANTOS, Valnei Souza. Música, cultura negra e arte da diáspora: os desafios de uma educação musical afrocentrada tendo como perspectiva o pensamento decolonial. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24., 2019, Campo Grande. *Anais [...]*. Campo Grande, MS: ABEM, 2019.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e a Cidade. In: GOMES, Itânia; JANOTTI JR, Jeder. (orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011. p.147-161.

SERRARIA, Richard. *Vila Brasil*. Porto Alegre, RS: Setesóis, c2009. 1 CD (ca. 51min.)

SERRARIA, Richard. *Bate forte o tambor: por uma pedagogia do sopapo*. Porto Alegre, 9 fev. 2013. Disponível <http://richardserraria.blogspot.com/2013/02/bate-forte-o-tambor-por-uma-pedagogia.html?m=0>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SERRARIA, Richard. *Mais Tambor Menos Motor e a criação de canções*. 2017. 292f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017a.

SERRARIA, Richard. *Mais Tambor Menos Motor*. Porto Alegre, RS: Setesóis, c2017b. 1 CD (ca. 45min.)

SERRARIA, Richard. *Sopaporiki*. Porto Alegre: Après Coup - Escola de Poesia, 2020a.

SERRARIA, Richard. TamboralituRaS: adágios de um Sopapo Griô. *Site GZH*. Porto Alegre, 14 ago. 2020b. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2020/08/tamboralituras-adagios-de-um-sopapo-griou-ckdt4ncnm00610147zj7pqj5n.html>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Família, escola e mídia: um campo com novas configurações. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 107-116, jan./jun., 2002.

SIBA. Cultura popular x Criação artística. In: MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto (orgs.). *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Olaria Projetos de Arte e Educação, 2002.

SILVA, Liliam Ramos da; SERRARIA, Richard. As narrativas do tambor como práticas decoloniais. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 279-297, jul. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/94755>. Acesso em: 23 nov. 2020.

SILVA, Nisiane Franklin da; FÜLBER, Daiana; SOARES, Isac Costa; MACHADO, Lucas Jum Kinoshita. Aulas de canto, flauta doce e percussão virtuais no projeto OUVIRAVIDA: um relato de experiência. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2020, Londrina. *Anais eletrônicos* [...]. Londrina: ABEM, 2020. Disponível em: <https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/RegSul2020/sul/paper/viewFile/590/346>. Acesso em: 5 mar. 2023.

SILVA, Rosália de Fátima. Compreender a “entrevista compreensiva”. *Revista Educação em Questão*, Natal, v. 26, n. 12, p. 31-50, maio/ago. 2006.

SIMAS, Luiz Antonio. Raízes Africanas da MPB (Palestra). *Ciclo de Conferências Áfricas*. Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro (RJ). 14 mar. de 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l-kVSp8VBAo>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SOUZA, Jusamara (Org.). *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

SOUZA, Jusamara. Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical. *Revista Educar*, Curitiba, n. 53, p. 91-111, jul./set. 2014.

SOUZA, Jusamara (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SOUZA, Jusamara et al. Música na escola e formação de professores: análise de uma experiência. In: CONFERÊNCIA REGIONAL LATINO-AMERICANA DE EDUCAÇÃO MUSICAL DA INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION, 11., 2017, Natal. *Anais* [...]. Natal, RN: ISME, 2017.

SOUZA, Jusamara et al. *O cotidiano no cotidiano da pandemia: reflexões e experiências com a educação musical*. Porto Alegre: Scientific, 2021.

SOUZA, Jusamara. Music, everyday life and music education: dimensions of a local musical field in Brazil. In: FRIERSON-CAMPBELL, Carol; HALL, Clare; POWELL, Sean Robert; ROSBAL-COTO, Guillermo (Org.). *Sociological thinking in Music Education*. Oxford: Oxford University Press (OUP), 2022. Cap. 4.

SOUZA, Luan Sodrê de et al. Experiências educacionais africanas na diáspora e experiências afrodiáspóricas na educação: diálogo de saberes desde as práticas culturais. *Revista Brasileira de Educação do Campo*, Tocantinópolis, v. 6, 2021.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music [1991]. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (ed.). *The Subcultures Reader*. Londres: Routledge, 1997. p.494-505.

STRAW, Will. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. [Entrevista concedida a] Jeder Janotti Júnior. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, E-compós, Brasília, v. 15, n. 2, maio/ago. 2012.

SUERTEGARAY, Maíra. *Dandara e a Princesa Perdida*. Ilustrado por Carla Pilla. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2012.

TORRES, Luiz Henrique. A cidade de Rio Grande: escravidão e presença negra. *Biblios*. Rio Grande, v. 22, n. 1, p. 101-117, 2008. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/56195>. Acesso em: 28 fev. 2023.

TÜRCK, Gustavo; VALENTIM, Sergio (org.). *O grande tambor*. entrevistas dos Mestres Griôs. Porto Alegre: Catarse, 2010. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1fNm4pRF1stY0L7C5eKDI9gqMPcNnSEoU/view>. Acesso em: 10 maio 2023.

VASCONCELLOS, Liliana; GUEDES, Luis Fernando. *E-surveys: Vantagens e Limitações do Questionários Eletrônicos via Internet no Contexto da Pesquisa Científica*. *Conferência: SemeAd - Seminário em Administração FEA/USP*. São Paulo. 2007.

VALENTIM, Sergio. Contracapa. In: TÜRCK, Gustavo; VALENTIM, Sergio (orgs.). *O grande tambor*. entrevistas dos Mestres Griôs. Porto Alegre: Catarse, 2010.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. *Temáticas*, Campinas, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 203-220, 2014. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>. Acesso em: 26 abr. 2023.

WEISS, Douglas Rodrigo Bonfante. *A escola gaúcha de acordeon: identidade, formação e legado de acordeonistas em narrativas (auto) biográficas*. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós- Graduação em Educação, Linha de Pesquisa Educação e Artes da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 - GUIA PARA ENTREVISTA - EDU DO NASCIMENTO

PARTE 1

I – DADOS SOBRE VOCÊ (perfil sociodemográfico-educacional) =

1. Nome pelo qual você quer ser identificado na pesquisa:
2. E-mail:
3. Data de nascimento: --/--/----
4. Idade:
5. Onde nasceu (estado/cidade)
6. Onde mora (estado/cidade)
7. Gênero pelo qual se entende
8. Raça/etnia pelo qual se entende (*se fosse...*)
9. Formação escolar:
10. Profissão:

PARTE 2

II – SUA HISTÓRIA COM O SOPAPO

Aprender:

1. Onde aconteceram as suas principais experiências com a música?
2. Onde aconteceram as suas principais vivências com o Tambor de Sopapo?
3. Como foi o seu primeiro contato com o Sopapo? (*Quando, onde, com que pessoas*)

Família:

4. Existe alguma relação da sua família com o Sopapo?

- a. Se sim, qual?
- b. Tem algo em relação ao Sopapo e à sua família que você carrega até os dias de hoje?

5. Você toca Sopapo?

Se sim, fale-me como você fez para começar a tocar Sopapo? ...

- a. Quando começou?...
- b. Que pessoas estavam envolvidas? ...
- c. Onde foi?...
- d. Como foi?

Tocar/Trabalhar:

6. Nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), você tem tocado Sopapo?

- a. Se sim, qual é ou quais são as principais situações em que você toca o Sopapo? (*exemplos*)
- b. Qual é a frequência dessa(s) situação(ções)?

7. Você constrói Sopapo?

- a. Quantos Sopapos construiu?
- b. Qual a frequência?

8. Quantos Sopapos você tem?

- a. Quem construiu o(s) seu(s) Sopapo(s)?

9. Você já participou como convidado de alguma ação ou projeto ligado ao Sopapo?

(*exemplos*)

10. Você já promoveu ou coordenou alguma ação ou projeto ligado ao Sopapo?

11. (Se sim) relate qual a ação ou projeto e onde aconteceu:

***Ensinar:**

12. Você já realizou encontros onde transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo, algum tipo de formação, passagem de conhecimento, aula ou ensinamento?

(exemplos: na família, na religião, no carnaval, em projetos sociais, em pontos de cultura, em coletivos de rua, na escola, em escolas de música, curso, oficina, palestra, workshop, internet, lives, videoaulas, videochamada, aula particular, banda ou grupo, outros)

13. Fale-me sobre os encontros onde você transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo:

- a. Onde foram? *(lugar preciso)*
- b. O encontro tinha algum nome, ou fazia parte de algum evento maior?
- c. Quais pessoas estavam envolvidas? *(público alvo)*

14. Qual a quantidade total de encontros (onde você transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo)?

15. Nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), você tem realizado ações (onde transmite conhecimentos ligado ao Sopapo)?

16. Nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), qual a frequência aproximada de encontros (onde você transmite conhecimentos ligado ao Sopapo)?

***Método/Metodologia**

17. Você tem um passo-a-passo, forma, organização pré-estabelecida ou alguma metodologia quando transmite conhecimentos ligados ao Sopapo?

***Técnicas:**

18. E nesses encontros, você, explica que existem jeitos, formas ou técnicas específicas para tocar o Sopapo?

- a. Se sim, você poderia me contar como são?

***Ritmos:**

19. E nesses encontros, existem ritmos, toques, levadas ou *grooves* que são usualmente tocados no Sopapo?

a. Se sim, você poderia me contar quais são e como são?

***Músicas:**

20. Existem músicas que normalmente se toca no Sopapo?

a. Quais são as músicas que você normalmente toca no Sopapo?

~~Instrumentos e funções percussivas²⁸⁸:~~

~~21. Existem outros instrumentos que acompanham os toques de Sopapo?~~

~~a. Se sim, quais são, qual a função deles, e qual é a função do Sopapo em relação a eles?~~

*22. O que você acha que não pode faltar para alguém tocar Sopapo? Ou seja, quais são as coisas mais importantes de saber para poder tocar o Sopapo?

~~23. Como conversamos (*citar exemplos*), tu acredita que é possível transmitir conhecimentos ligado ao Sopapo? (*Se não, porquê*)~~

~~24. O que significa essa transmissão de conhecimento para você?~~

***Lacunas:**

25. Você enxerga lacunas no aspecto de transmissão desse conhecimento?

a. Se sim, quais?

b. E porquê?

***A quem interessa a cena:**

26. Você acha que existem pessoas interessadas nos conhecimentos ligados ao Sopapo? Se sim, quais pessoas?

~~27. Como você enxerga a situação do Tambor de Sopapo e os conhecimentos ligados a ele nos dias de hoje?~~

²⁸⁸ As perguntas que estão taxadas com um risco, são perguntas que estavam no planejamento, mas por algum motivo não foram feitas aos participantes desta investigação. Muitas vezes porque a pergunta já tinha sido respondida em outro momento, porque não julguei necessária, ou ainda porque a entrevista já estava longa e tornando-se cansativa. Após cada encontro, retomei o arquivo marcando as perguntas que havia feito e as que não.

***Manutenção:**

28. Que ações você indicaria para que esse conhecimento possa ser cada vez mais difundido?

Finalizando...**Extra**

29. Você tem algum sonho, alguma vontade ou algum desejo em relação ao Sopapo e os conhecimentos ligados a ele?

30. Você quer dizer mais alguma coisa sobre o Sopapo ou sobre a sua relação com ele?

a. Tem mais alguma história sobre o Sopapo que você queira contar?

III – AJUDE-ME A ENCONTRAR OUTRAS PESSOAS!

1. Você indicaria alguém para essa pesquisa que têm relação com o Tambor de Sopapo? Se sim, fale-me quem:

2. Se possível, indique algum contato dessa(s) pessoas(s) (pode ser posterior):

APÊNDICE 2 - GUIA PARA ENTREVISTA - JOSÉ BATISTA**PARTE 1****I – DADOS SOBRE VOCÊ (perfil sociodemográfico-educacional) =**

11. Nome pelo qual você quer ser identificado na pesquisa:
12. E-mail:
13. Data de nascimento: --/--/----
14. Idade:
15. Onde nasceu (estado/cidade)
16. Onde mora (estado/cidade)
17. Gênero pelo qual se entende
18. Raça/etnia pelo qual se entende (*se fosse...*)
19. Formação escolar:
20. Profissão:

PARTE 2**II – SUA HISTÓRIA COM O SOPAPO****Aprender:**

1. Onde aconteceram as suas principais experiências com a música?
2. Onde aconteceram as suas principais vivências com o Tambor de Sopapo?
3. Como foi o seu primeiro contato com o Sopapo? (*Quando, onde, com que pessoas*)

Família:

4. Existe alguma relação da sua família com o Sopapo?
 - c. Se sim, qual?

- d. Tem algo em relação ao Sopapo com a sua família que você carrega até os dias de hoje?

5. Você toca Sopapo?

Se sim, fale-me como você fez para começar a tocar Sopapo? ...

- e. Quando começou?...
- f. Que pessoas estavam envolvidas? ...
- g. Onde foi?...
- h. Como foi?

Tocar/Trabalhar:

6. Nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), você tem tocado Sopapo?

a. Se sim, qual é ou quais são as principais situações em que você toca o Sopapo? (*exemplos*)

b. Qual é a frequência dessa(s) situação(ões)?

7. Você constrói Sopapo?

c. Quantos Sopapos construiu?

d. Qual a frequência?

8. Quantos Sopapos você tem?

a. Quem construiu o(s) seu(s) Sopapo(s)?

9. Você já participou como convidado de alguma ação ou projeto ligado ao Sopapo?

(*exemplos*)

10. Você já promoveu ou coordenou alguma ação ou projeto ligado ao Sopapo?

11. (Se sim) relate qual a ação ou projeto e onde aconteceu:

***Ensinar:**

12. Você já realizou encontros onde transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo, algum tipo de formação, passagem de conhecimento, aula ou ensinamento?

(exemplos: na família, na religião, no carnaval, em projetos sociais, em pontos de cultura, em coletivos de rua, na escola, em escolas de música, curso, oficina, palestra, workshop, internet, lives, videoaulas, videochamada, aula particular, banda ou grupo, outros)

13. Fale-me sobre os encontros onde você transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo:

- a. Onde foram? (*lugar preciso*)
- b. O encontro tinha algum nome, ou fazia parte de algum evento maior?
- c. Quais pessoas estavam envolvidas? (*público alvo*)

14. Qual a quantidade total de encontros (onde você transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo)?

15. Nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), você tem realizado ações (onde transmite conhecimentos ligado ao Sopapo)?

16. Nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), qual a frequência aproximada de encontros (onde você transmite conhecimentos ligado ao Sopapo)?

***Método/Metodologia**

17. Você tem um passo-a-passo, forma, organização pré-estabelecida ou alguma metodologia quando transmite conhecimentos ligados ao Sopapo?

***Técnicas:**

18. E nesses encontros, você, explica que existem jeitos, formas ou técnicas específicas para tocar o Sopapo?

- a. Se sim, você poderia me contar como são?

***Ritmos:**

19. E nesses encontros, existem ritmos, toques, levadas ou *grooves* que são usualmente tocados no Sopapo?

- a. Se sim, você poderia me contar quais são e como são?

***Músicas:**

20. Existem músicas que normalmente se toca no Sopapo?

a. Quais são as músicas que você normalmente toca no Sopapo?

~~Instrumentos e funções percussivas:~~

~~21. Existem outros instrumentos que acompanham os toques de Sopapo?~~

~~a. Se sim, quais são, qual a função deles, e qual é a função do Sopapo em relação a eles?~~

*22. O que você acha que não pode faltar para alguém tocar Sopapo?

Ou seja, quais são as coisas mais importantes de saber para poder tocar o Sopapo?

23. Como conversamos (*citar exemplos*), tu acredita que é possível transmitir conhecimentos ligado ao Sopapo? (*Se não, porquê*)

~~24. O que significa essa transmissão de conhecimento para você?~~

***Lacunas:**

25. Você enxerga lacunas no aspecto de transmissão desse conhecimento?

a. Se sim, quais?

b. E porquê?

***A quem interessa a cena:**

26. Você acha que existem pessoas interessadas nos conhecimentos ligados ao Sopapo? Se sim, quais pessoas?

~~27. Como você enxerga a situação do Tambor de Sopapo e os conhecimentos ligados a ele nos dias de hoje?~~

***Manutenção:**

28. Que ações você indicaria para que esse conhecimento possa ser cada vez mais difundido?

ESPECÍFICAS

31. Perguntas específicas:

I. Durante a *live* de lançamento do seu livro, em março de 2021 (a 1h e 28min de transmissão) o artista Álvaro Rosa Costa perguntou se há projetos de formação para novos luthiers e ritmistas e você respondeu que sim, e que começará a ser desenvolvido muito em breve. Você poderia me falar que projetos são esses?

II. No seu livro, no capítulo 29, pág. 197, o que você quis dizer com “Sopapo sem metodologia”? É sobre ainda não ter uma metodologia ou não ser possível ter uma metodologia de construção?

III. No prefácio do seu livro, a jornalista Silva Abreu cita as seguintes palavras suas: “faltam pesquisas específicas, talvez envolvendo, até mesmo, métodos científicos de datação”, se referindo a metodologia de construção do instrumento. Você poderia explicar que tipo de estudo você acha necessário em relação à construção do Sopapo?

IV. E para aprender a tocar ou passar o conhecimento, você acha que é seria necessário algum tipo de estudo do gênero, como você disse, método científico ou pesquisas específicas? Se sim, de que tipo?

VI. E para aprender a tocar ou passar o conhecimento, você acha que é possível ter uma metodologia?

Finalizando...

Extra

29. Você tem algum sonho, alguma vontade ou algum desejo em relação ao Sopapo e os conhecimentos ligados a ele?

30. Você quer dizer mais alguma coisa sobre o Sopapo ou sobre a sua relação com ele?

a. Tem mais alguma história sobre o Sopapo que você queira contar?

III – AJUDE-ME A ENCONTRAR OUTRAS PESSOAS!

1. Você indicaria alguém para essa pesquisa que têm relação com o Tambor de Sopapo? Se sim, fale-me quem:

2. Se possível, indique algum contato dessa(s) pessoas(s) (pode ser posterior):

APÊNDICE 3 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (ENTREVISTA)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Pesquisa:

A educação musical na cena do tambor Sopapo no Rio Grande do Sul: personagens e suas práticas pedagógico-musicais.

Apresentação:

Olá! Meu nome é Lucas Kinoshita e estou realizando meu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com ênfase em Educação Musical e sob orientação da professora Dra. Jusamara Souza.

O objetivo deste estudo é conhecer um pouco mais sobre as diversas relações, vivências e experiências com o Sopapo. A pesquisa pretende analisar a presença da educação musical na cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul. O estudo tem cunho estritamente científico e suas respostas serão usadas para fins acadêmicos.

O motivo que me leva a fazer esse estudo é “dar visibilidade a práticas pedagógico-musicais ainda ocultas e/ou marginalizadas” (SOUZA, 2016, p. 12), como é o caso das práticas relacionadas ao Sopapo, ainda sem estudos na área de educação musical. Participar da pesquisa, pode ajudar a revelar quem são os personagens que atuam na cena do Sopapo.

Termo de consentimento livre e esclarecido:

Após ter sido esclarecido sobre o questionário, concordo em participar da pesquisa “A educação musical na cena do tambor Sopapo no Rio Grande do Sul: personagens e suas práticas pedagógico-musicais” autorizo a divulgação das informações para fins didáticos e científicos, assim como a gravação do áudio desta entrevista.

Se você não se sentir confortável ou surgir algum questionamento durante a entrevista, você poderá não responder ou optar por não participar da pesquisa.

Caso você não queira ser identificado, apresentamos a opção de adotar um codinome qualquer a sua escolha ou ainda a opção de não aparecer nenhum nome ligado ao seu relato (anonimato).

Se depois de consentir sua participação, você desistir de continuar participando, mesmo antes, durante ou depois de responder a entrevista, você tem o direito de retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa.

Você não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração por participar desta entrevista.

Orientação:

Prof^a. Dra. Jusamara Souza

Assinatura do pesquisador responsável:

Lucas Kinoshita - pesquisasopapo@gmail.com

Concordo participar da pesquisa.

Nome:

Assinatura do(da) entrevistado(da):

Data: ____/____/_____.

APÊNDICE 4 – QUESTIONÁRIO



PESQUISA SOPAPO

 pesquisasopapo@gmail.com (não compartilhado) 

[Alternar conta](#)

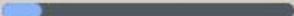


Questionário

Esse questionário faz parte da pesquisa "A educação musical na cena do tambor Sopapo no Rio Grande do Sul: personagens e suas práticas pedagógico-musicais".

Obs1.: Caso prefira, você pode fazer seu login em alguma conta da Google para salvar suas respostas enquanto preenche o formulário (item não obrigatório).

Obs2.: Clique em "Próxima" para prosseguir.

[Próxima](#)  Página 1 de 7 [Limpar formulário](#)

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários 



PESQUISA SOPAPO

 pesquisasopapo@gmail.com (não compartilhado)

[Alternar conta](#)



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (1/2)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Pesquisa:

A educação musical na cena do tambor Sopapo no Rio Grande do Sul: personagens e suas práticas pedagógico-musicais.

Apresentação:

Olá! Meu nome é Lucas Kinoshita e estou realizando os estudos de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na área de concentração Educação Musical e sob orientação da professora Dra. Jusamara Souza.

O objetivo desse estudo é conhecer um pouco mais sobre as diversas relações, vivências e experiências com o Sopapo. A pesquisa pretende mapear e analisar a presença da educação musical na cena do Tambor de Sopapo no Rio Grande do Sul. O estudo tem cunho estritamente científico e suas respostas serão usadas para fins acadêmicos.

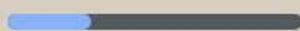
O motivo que me leva a fazer esse estudo é "dar visibilidade a práticas pedagógico-musicais ainda ocultas e/ou marginalizadas" (SOUZA, 2016, p. 12), como é o caso das práticas relacionadas ao Sopapo, ainda sem estudos na área de educação musical.

Participar da pesquisa, pode ajudar a revelar quem são os personagens que atuam na cena do Sopapo.



Voltar

Próxima



Página 2 de 7 Limpar formulário



PESQUISA SOPAPO

 pesquisasopapo@gmail.com (não compartilhado)

[Alternar conta](#)



*Obrigatório

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (2/2)

Se você não se sentir confortável ou surgir algum questionamento ao preencher o formulário, você poderá não responder ou entrar em contato com o pesquisador responsável para esclarecer suas dúvidas.

Caso você não queira ser identificado, apresentamos a opção de adotar um codinome qualquer a sua escolha ou ainda a opção de não aparecer nenhum nome ligado ao seu preenchimento (anonimato).

Mesmo depois de consentir sua participação, se você desistir de continuar participando, você tem o direito de retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa.

Você não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração por participar desta pesquisa.

Contato do pesquisador responsável:

Lucas Kinoshita - pesquisasopapo@gmail.com

Orientação:

Profª. Dra. Jusamara Souza

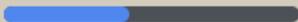
Após ter sido esclarecido sobre o questionário, concordo em participar da pesquisa "A educação musical na cena do tambor Sopapo no Rio Grande do Sul: personagens e suas práticas pedagógico-musicais" e autorizo a divulgação das informações para fins didáticos e científicos: *

- Concordo participar da pesquisa
- Não concordo participar da pesquisa



[Voltar](#)

[Próxima](#)

 Página 3 de 7 [Limpar formulário](#)



6. Idade:

Sua resposta _____

7. Estado onde nasceu: *

Escolher ▼

8. Cidade onde nasceu: *

Sua resposta _____

9. Estado onde reside atualmente: *

Escolher ▼

10. Cidade onde reside atualmente: *

Sua resposta _____

11. Gênero pelo qual se identifica:

- Feminino
- Masculino
- Prefiro não declarar
- Outro: _____

12. Raça/etnia pela qual se identifica:

- Preta
- Parda
- Branca
- Indígena
- Amarela
- Prefiro não declarar
- Outro: _____

13. Marque a(s) alternativa(s) que representa(m) sua formação escolar (marque **todas** as opções que representam a sua formação):

	Parcial	Completo
Frequentei o Ensino Fundamental	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Frequentei o Ensino Médio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Frequentei um Curso Técnico	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Frequentei o Proeja	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Frequentei o Ensino Superior	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

14. Se você frequentou (ou frequenta) o Ensino Superior, especifique qual curso ou quais os cursos você frequentou e em qual instituição:

Sua resposta _____

15. Qual a sua profissão?

Sua resposta _____

Voltar

Próxima

Página 4 de 7 Limpar formulário

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)



II – SUA HISTÓRIA COM O SOPAPO

1. Onde aconteceram as suas principais experiências com música em geral? *
(marque mais de uma opção, se necessário)

- Com a família
- Na religião
- No carnaval
- Em projetos sociais
- Em pontos de cultura
- Em coletivos de rua
- Quando estudei música na escola
- Em um curso profissionalizante
- Durante a graduação
- Durante a pós-graduação
- Quando participei de alguns cursos e/ou oficinas
- Quando participei de algumas palestras e/ou workshops
- Na internet, através de lives e/ou videoaulas
- Quando fiz aula particular de música
- Quando tive uma banda ou grupo musical
- Sou autodidata
- Não tive experiências significativas com música
- Outro: _____

2. Onde aconteceram as suas principais vivências com o Tambor de Sopapo? *
(marque mais de uma opção, se necessário)

- Com a família
- Na religião
- No carnaval
- Em projetos sociais
- Em pontos de cultura
- Em coletivos de rua
- Quando estudei música na escola
- Em um curso profissionalizante
- Durante a graduação
- Durante a pós-graduação
- Quando participei de alguns cursos e/ou oficinas
- Quando participei de algumas palestras e/ou workshops
- Na internet, através de lives e/ou videoaulas
- Quando fiz aula particular de música
- Quando tive uma banda ou grupo musical
- Sou autodidata
- Não tive experiências significativas com música
- No Cabobu
- Outro: _____

3. Você toca Sopapo? *

- Sim
- Não
- Outro: _____

4. Você constrói Sopapo? *

- Sim
- Não
- Outro: _____

5. Quantos Sopapos você tem? *

- Nenhum
- 1
- 2
- 3
- 4 ou mais

6. Se você respondeu que tem ao menos um Sopapo, escreva o nome de quem construiu o(s) seu(s) Sopapo(s)?

Sua resposta _____



7. Algum dos Sopapos que você tem, foi construído no Cabobu?

- Sim
- Não
- Não sei dizer

8. Você já participou como convidado de alguma ação ou projeto ligado ao Sopapo? *

- Sim
- Não

9. Se você respondeu sim na pergunta anterior, relate qual a ação ou projeto e onde aconteceu:

Sua resposta _____

10. Você já promoveu ou coordenou alguma ação ou projeto ligado ao Sopapo? *

- Sim
- Não

11. Se você respondeu sim na pergunta anterior, relate qual a ação ou projeto e onde aconteceu:

Sua resposta _____



12. Você já realizou encontros onde transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo? *
(qualquer tipo de passagem de conhecimento, ou algum tipo de formação,
palestra, oficina, curso, workshop, aula ou semelhante)

- Sim
- Não

13. Se você respondeu sim na pergunta anterior, marque onde esses encontros
aconteceram (marque mais de uma opção, se necessário):

- Na família
- Na religião
- No carnaval
- Em projetos sociais
- Em pontos de cultura
- Em coletivos de rua
- Em uma escola de ensino básico
- Em um curso profissionalizante
- Em um curso de graduação
- Em um curso de pós-graduação
- Em uma escola de música
- Em cursos e/ou oficinas
- Em palestras e/ou workshops
- Na internet, através de lives e/ou videoaulas
- Em aula particular de música
- Em bandas ou grupos musicais
- No Cabobu
- Outro: _____



14. Se você já realizou encontros onde transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo, fale um pouco sobre esses encontros (nome do encontro, projeto ao qual pertencia, como aconteceu, que pessoas envolveu, etc):

Sua resposta

15. Qual a quantidade total de encontros onde você transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo?

- apenas 1 encontro
- de 2 a 5 encontros
- de 6 a 10 encontros
- de 11 a 20 encontros
- mais de 20 encontros
- não sei dizer
- Outro: _____

16. Nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), você tem realizado ações onde transmite conhecimentos ligado ao Sopapo? *

- Sim
- Não

17. Nos últimos 4 anos (de 2018 até 2021), qual a frequência aproximada de encontros onde você transmitiu conhecimentos ligado ao Sopapo?

- Não tenho realizado esse tipo de encontro
- Diariamente
- 1 a 2 vezes por ano
- 3 a 4 vezes por ano
- 5 a 6 vezes por ano
- 7 ou mais vezes por ano
- Não sei dizer
- Outro: _____

Voltar

Próxima

Página 5 de 7 Limpar formulário

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários





PESQUISA SOPAPO

 pesquisasopapo@gmail.com (não compartilhado)
[Alternar conta](#)



*Obrigatório

Finalizando o questionário...

18. Como você enxerga a situação do Tambor de Sopapo e os conhecimentos ligados a ele nos dias de hoje? *

Sua resposta

19. Você quer dizer mais alguma coisa sobre o Sopapo e/ou sobre a sua relação com ele?

Sua resposta

[Voltar](#)

[Próxima](#)



Página 6 de 7 [Limpar formulário](#)

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)



Google Formulários





PESQUISA SOPAPO

 pesquisasopapo@gmail.com (não compartilhado)
[Alternar conta](#)



Ah! Só mais uma coisinha...você pode me ajudar?

III – AJUDE-ME A ENCONTRAR OUTRAS PESSOAS

1. Você indicaria alguém para essa pesquisa que tenha relação com o Tambor de Sopapo? Se sim, fale-me quem:

Sua resposta

2. Se possível, indique algum contato dessa(s) pessoas(s) (email, telefone, rede social, etc):

Sua resposta

[Voltar](#)

[Enviar](#)

 Página 7 de 7

[Limpar formulário](#)

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)



APÊNDICE 5 – E-MAIL DE RETORNO AOS PARTICIPANTES DO QUESTIONÁRIO

RETORNO PESQUISA (questionários)

Caixa de entrada x



Pesquisa Sopapo <pesquisasopapo@gmail.com>

qui., 20 de out. de 2022, 23:30



para Cco:

Olá queridos e queridas colaboradores e colaboradoras!

É com muita alegria, que venho informar que a fase de coleta de dados relativa aos questionários foi encerrada com sucesso, totalizando incríveis **112** participações.

Vim agradecer a ajuda de todos e todas vocês, que além de contribuírem com seu tempo e ideias, indicaram outras tantas pessoas.

Nesse momento, os dados estão em processo de análise, e assim que o trabalho estiver pronto, vocês serão os/as primeiros/as a receber!

Mando esse e-mail em cópia oculta para vocês e aproveito para lançar também uma ideia:

Durante o preenchimento do questionário, a todos e todas que autorizaram a divulgação de seus e-mails na pesquisa, vou enviar um e-mail "aberto", para que, dessa forma, possamos nos conhecer, nos conectar e formar uma espécie de "**rede de apoio ao Sopapo, sopapeiros/as, luthiers, mestres e mestras griôs**" e toda a cultura envolvida nisso.

Que acham?

Se alguém autorizou, mas não deseja constar nesse *mail list* / grupo / egrégora, é só me avisar respondendo a esse e-mail.

Se alguém não autorizou, mas deseja constar nesse e-mail, mesma coisa: é só responder a esse email avisando que deseja ser incluído.

Pelas dúvida, aguardo um "ok" (ou um não ok) de todos e todas.

Vou esperar um tempo para que vocês possam ler, pensar e responder da maneira e no momento em que se sentirem mais à vontade.

Fortíssimo abraço!

Kino

Lucas Kinoshita

Mestrando em Educação Musical

Programa de Pós-Graduação em Música

Instituto de Artes

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

pesquisasopapo@gmail.com

APÊNDICE 6 - VÍDEO DURANTE A APRESENTAÇÃO DO *AREAL DO FUTURO*

Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1Ke5RYAYNvRQmqpgM1TEFYIUx09px6AKH/view>

Nota: vídeo gravado pelo autor no dia 31 de julho de 2022, no *Afro-Sul Odomode*. Na frente, à direita e de branco, Jefe Mendes. Ao fundo e de boné vermelho, Vado.

ANEXOS

ANEXO 1 – PARTITURA PARA SOPAPO INSPIRADA NA MARIQUITAS (POR GILBERTO OLIVEIRA)

Legenda:

1. Tamborim
2. Chocalho
3. Prato
4. Caixa
5. Agogô
6. Cuíca
7. Surdo cortador
8. Surdo
9. Sopapo

Figura 44 - Partitura Mariquitas (por Gilberto Oliveira).

MARIQUITAS
Bateria da Escola de Samba Mariquitas - Rio Grande - RS

Por: Gilberto Oliveira
♩ = 120

The musical score is written for a 4/4 time signature with a tempo of 120 beats per minute. It consists of eight measures. The parts are arranged vertically from top to bottom: Tamborim, Chocalho, Prato, Caixa, Agogô, Cuíca, Surdo cortador, Surdo, and Sopapo. The Tamborim part is divided into four numbered sections (1, 2, 3, 4) and is repeated 8 times. The Chocalho part has a consistent rhythmic pattern. The Prato part has a simple pattern. The Caixa part has a consistent rhythmic pattern. The Agogô part has a consistent rhythmic pattern. The Cuíca part has a consistent rhythmic pattern. The Surdo cortador part has a consistent rhythmic pattern. The Surdo part has a consistent rhythmic pattern. The Sopapo part has a consistent rhythmic pattern.

Fonte: Gilberto Oliveira, 2023.

Confira o áudio da partitura no link:
<https://drive.google.com/file/d/1kjFiDO6HRWZJD2laEaReuUF-sMKJEYxF/view>.

Obs.: é necessário baixar o arquivo para poder ouvir, clicando no botão azul escrito "download".

ANEXO 2 – GRAFIA PARA SOPAPO E RITMOS DE SAMBA, IJEXÁ E FUNK²⁸⁹

- **A (necessidade de) invenção de uma grafia específica para Sopapo:**

Conversando com Mestre Baptista em 27 de novembro de 2009, fui orientado a tocar o Sopapo sempre com os dedos juntos. Ele disse que há duas maneiras de usar a mão: usando simultaneamente as pontas dos dedos e a palma da mão podendo obter sons mais graves próximo do centro do tambor e som mais agudos próximo à borda, e usando somente as pontas dos dedos podendo obter sons mais agudos com bastante harmônicos tocando apenas na borda do tambor. As duas maneiras de tocar podem ser abafadas ou não pela mesma ou pela outra mão.

Quesada (2005) chama de palma da mão o movimento de tocar com as pontas dos dedos e a palma da mão simultaneamente (como o movimento de Baptista), mas que é atacado em um sentido lateral e com ajuda do pulso. O movimento de Baptista é diferente, pois é atacado no sentido vertical e sem quebra de pulso, ou seja, antebraço e mão em um mesmo movimento. Contudo, vou usar aqui a denominação de Quesada (2005) para esse movimento, a saber, a letra “U”. Para identificar o movimento de tocar com as pontas dos dedos que Baptista se refere, também vou usar uma denominação de Quesada (2005). Ele chama, no entanto, tal movimento de som aberto e eu vou chamar aqui de ponta dos dedos, grafando como ele com a letra “A”.

O ato de abafar que Baptista se refere será indicado com um símbolo “+”, para representar sons mais curtos, e os sons mais longos serão indicados com o símbolo “°”, sempre colocado acima da figura musical. Como nos traz Rocca (1986, p. 6) ao definir as convenções escritas de seu livro: “+ indica o som abafado do instrumento (som preso) [e] ° indica o som aberto do instrumento (som solto)”. Usarei apenas a simbologia para representar sons presos ou soltos com a mesma mão que se toca e nunca com a outra. Desse modo, poderemos grafar quatro maneiras de obter som, como veremos na figura a seguir:

²⁸⁹ Trechos retirados e adaptados do meu trabalho: *Relatório de estágio supervisionado III* (KINOSHITA, 2009, p. 73-76).

Figura 45 - Grafia para Sopapo 1.



Fonte: o autor (KINOSHITA, 2009).

Legenda: U = palma da mão; A = ponta dos dedos; + = abafado; o = aberto

Além dessas quatro maneiras, pode-se - como diz Baptista (entrevista em 27 de novembro de 2009) – obter sons mais graves e sons mais agudos, dependendo da distância em relação ao centro (local mais grave) que tocamos. Escolhi aqui dois locais extremos, um bem próximo à borda e outro bem ao centro. O quarto espaço do pentagrama representará o toque próximo à borda e o terceiro espaço o toque ao centro. Como o toque com as pontas dos dedos é relacionado somente à borda do instrumento, temos mais três combinações possíveis:

Figura 46 - Grafia para Sopapo 2.



Fonte: o autor (KINOSHITA, 2009).

Se juntarmos as maneiras de obter som do Sopapo, chegaremos ao total de seis combinações possíveis. Com certeza, outras inúmeras combinações a partir de outras maneiras de obter som podem existir, mas, para a oficina, restringi-me a essas seis para ser sucinto, visto a idade do público com que trabalhei naquelas oficinas no *Ponto de Cultura e Saúde Ventre Livre*. Outra forma de conseguir sonoridades diferentes é a partir de diferentes afinações, como o couro do tambor mais esticado ou mais solto, resultando em timbres variados. Além disso, outros tocadores devem ter desenvolvido outras técnicas que não essa passada a mim pelo Mestre Baptista.

A seguir, toques de alguns ritmos que usei a partir das músicas sugeridas pelos estudantes:

- **Alguns ritmos:** o samba, o *funk* e o ijexá:

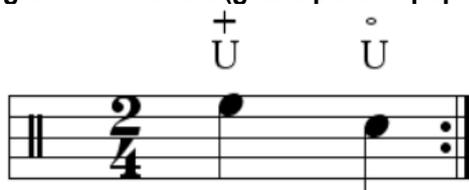
Aproximando os conhecimentos acerca do instrumento da realidade dos alunos, pedi que eles trouxessem para aula CDs de bandas e artistas que gostassem

de ouvir para tocarmos juntos. Escolhemos dois ritmos que apareceram predominantemente entre o gosto musical dos alunos, o samba e o *funk*. Trabalhamos, além desses dois ritmos, o ijexá, proposto por mim.

- Samba:

Usei a variação rítmica 1 para surdo proposta por Marcelo Salazar (1991, p.35) em seu livro *Batucadas de samba*. Encarávamos o Sopapo, nesse momento, como um instrumento de marcação, usando o recurso de notas graves e longas junto de notas abafadas e curtas. Ao reescrever o ritmo para o Sopapo, temos:

Figura 47 – Samba (grafia para Sopapo).



Fonte: o autor (KINOSHITA, 2009).

- Funk:

Escutando o CD de um outro aluno, reescrevi o ritmo do *funk* numa interpretação minha do que seria um toque no Sopapo, capaz de acompanhar o ritmo que eu estava ouvindo. O *funk* ao qual me refiro é a vertente muito popular no Rio de Janeiro e, agora, em todo o Brasil. Cheguei à seguinte conclusão:

Figura 48 – Funk (grafia para Sopapo).



Fonte: o autor (KINOSHITA, 2009).

- Ijexá:

Acredita-se que o ritmo do afoxé tenha origem no oeste da África, local onde o dialeto falado é o lorubá. No Brasil, o afoxé é uma denominação para os blocos ou grupos que desfilam pelas ruas durante o carnaval tocando o ritmo ijexá. Essa tradição é muito cultivada no estado da Bahia (GUEDES, 2008).

Escolhi o ritmo ijexá por 5 motivos. Primeiro, porque ele é um ritmo simples e de fácil execução. Segundo, porque como o Sopapo, ele tem origem negra. Terceiro, porque o ritmo normalmente é tocado sem instrumentos harmônicos, apenas com vozes e percussão. Quarto, porque ele é o ritmo escolhido para servir de base às músicas “Giba gigante negão”, de Richard Serraria e “Tassy”, de Giba Giba. Por quinto e último, porque ele tem origem em uma etnia que falava o dialeto lorubá, usado em alguns trechos da música de Richard. Como iríamos trabalhar ambas as músicas, nada mais apropriado que começar tocando o ritmo delas.

Abaixo, uma adaptação que fiz do ritmo a partir das referências sonoras citadas do livro de Guedes (2008) e da minha maneira de grafar ritmos para o Sopapo:

Figura 49 - Ijexá (grafia para Sopapo).



Fonte: o autor (KINOSHITA, 2009).

REFERÊNCIAS (usadas neste anexo 2)

GUEDES, Eduardo. *Ritmos do Brasil para bateria*. Vol. 1, Nordeste. 2008.

HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana. *Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

QUESADA, Edson. *Ritmos para Tumbadora*. DVD. São Paulo: Aprenda Música, 2005.

ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

SALAZAR, Marcelo. *Batucadas de Samba: como tocar samba*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1991.

ANEXO 3 - PARTITURA PARA SOPAPO: RITMO CABOBU

Observação: o que eu havia criado aqui, é apenas uma adaptação simplificada para usar no contexto de uma oficina específica que ministrei em 2018. Versão que devia ser simples e direta, por se tratar de um ambiente de transmissão de conhecimento, com curto espaço de tempo (apenas 2h) e com pessoas que, em sua maioria, não tinham vivência em percussão. Resgatei o que entendia pela levada cabobu da minha própria memória de algumas vivências com Edu e Giba, e adicionei alguns instrumentos que achei pertinente para acompanhar o Sopapo, frutos da minha própria criação. Ressalto também, que as células rítmicas dos outros instrumentos foram escolhas aleatórias minhas, e não fazem parte da complexa ideia que se entende sendo o ritmo/maneira de tocar cabobu.

Figura 50 - Ritmo cabobu (adaptado por Lucas Kinoshita).

SOPAPO

D D E D E D D E D E D D E D E D E D E

Fonte: o autor (KINOSHITA, 2018); material para oficina.

Figura 51 - Ritmo cabobu e outros instrumentos (adaptados por Lucas Kinoshita).

Surdo de 1ª

Surdo de 2ª

Sopapo

Shake

Caixa

Tamborim

Fonte: o autor (KINOSHITA, 2018); material para oficina.

Áudio da partitura disponível no link a seguir:
https://drive.google.com/file/d/1Rd_X33pT5LpsBdWagHgbTSScfGn5GQmN/view.