

# **O SOPAPO E O CABOBU: A INVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO PERCUSSIVA NO EXTREMO SUL DO BRASIL**

Mario de Souza Maia  
mariomaia@brturbo.com.br  
Universidade Federal de Pelotas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **Resumo**

O título desta comunicação é também título de um projeto de doutoramento que pretende abordar, pelo método etnográfico, o Sopapo, um gênero de tambor de grandes dimensões existente nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, sua sonoridade e presença nos universos do carnaval e música popular. Este instrumento, produto da reconstrução diaspórica dos escravos trabalhadores nas Charqueadas em Pelotas, no século XIX, foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nestas três cidades. Com a realização do festival de música chamado CABOBU<sup>1</sup>, ocorrido em Pelotas no ano 2000, foi apresentado o ritmo cabobu, num processo de invenção de uma tradição percussiva. Assim, artistas e grupos musicais do universo da música popular se apropriaram do instrumento, ressemantizando sua sonoridade e conferindo status diferenciado ao Sopapo, como elemento identitário e ideológico. Utilizando as categorias e falas dos informantes, esta pesquisa pretende uma descrição da cultura musical que gira em torno do instrumento, etnografando o instrumento em si, seu repertório, os instrumentistas e suas performances.

Palavras-chaves: percussão, diáspora africana, música popular

## **Abstract**

*The subject of this paper is the same of the doctoral project which intends approach, by the ethnographic method, the Sopapo, a kind of drum with big dimensions which exists in the cities of Rio Grande, Pelotas and Porto Alegre, its sonority and presence in the carnival and popular music universes. This instrument, a product of the diasporic reconstruction of the slave workers in the Charqueadas in Pelotas, in the XIX century, was largely*

<sup>1</sup> CABOBU é o nome de um projeto criado pelo compositor e percussionista rio-grandense Giba-Giba. O nome é uma sigla criada para homenagear aqueles que, para ele, foram os principais tocadores de Sopapo e com os quais conviveu em sua infância. Da junção da primeira sílaba dos apelidos de cada um - CAcaio, BOto e BUxa, se originou a sigla. Também é usada como uma palavra, pelo mesmo Giba-Giba, para denominar o ritmo criado para ser executado pelos Sopapos, como elemento simbólico da identidade afro-riograndense (Assunção e Maestri, 1998, p. 57). Adotarei a forma CABOBU (em maiúsculas) para referir ao projeto e cabobu (em minúsculas), para referir ao ritmo.

*used since the 1940s in samba academies in these three cities. With a music festival called Cabobu, which took place in Pelotas in 2000, the rhythm cabobu was introduced, in a process of invention of a percussive tradition. This way, artists and music groups from the universe of popular music assumed the instrument, giving a new meaning to its sonority and giving the sopapo a new status, as an element of identity and ideology. Using the folk evaluation and informers' speech, this research intends to describe the musical culture around the instrument, ethnographing the instrument itself, the players and their performances, the occasions in which the music is performed and the musical performance itself.*

O Sopapo, tambor de grandes dimensões encontrado em Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, é cercado por incertezas quanto as suas origens e circulação. Produto da reconstrução diaspórica dos escravos das Charqueadas em Pelotas, no século XIX, foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nestas cidades. O tempo promoveu uma migração do instrumento para outros contextos. Artistas /grupos musicais se apropriaram do instrumento no final da década de 1990, ressemantizando sua sonoridade e conferindo status diferenciado ao Sopapo, como elemento identitário e ideológico.

O Projeto CABOBU, idealizado pelo músico Giba-Giba e realizado em Pelotas em 2000 e 2001, foi responsável pelo ressurgimento do Sopapo e por esta recontextualização. Através de uma oficina de construção do instrumento, quarenta Sopapos foram doados aos músicos participantes, entre eles Naná Vasconcelos e Djalma Corrêa, culminando com uma bateria composta por Sopapos, num festival de três dias com palestras sobre a cultura musical afro-brasileira e shows onde o Sopapo estava presente em todas as apresentações, numa grande Festa dos Tambores.

Assim, o Sopapo e o Projeto CABOBU, a música dos tambores, os aspectos relacionais entre a rede de agentes sociais envolvidos no evento e os desdobramentos que ocorreram, constitui-se no tema desta pesquisa, numa perspectiva centrada na representação de uma identidade simbólica conferida pelo instrumento a estes agentes sociais.

Sendo uma pesquisa em andamento, aqui apresento uma parte do trabalho.

A diáspora africana proporcionou um espalhamento de tambores pela América Latina, ligados às mais variadas tradições das diversas culturas africanas que se recriaram, em diferentes tempos e espaços (Pinho, 2004:27). Quando se fala nestas reconstruções no Brasil,

a Bahia é sempre o lugar mais visível (*Id. Ibid.* p.27). Entretanto, no meridião brasileiro, em princípios do século XIX, em Pelotas, “*a impressionante população escravizada – que superou habitualmente os moradores livres – devido à dinâmica produção de couros e carne salgada que se organizara na margem do arroio Pelotas, antes mesmo da fundação oficial da aglomeração*” (Maestri, 2004:XXXIV) também se recriou. No século XXI, o Sopapo ainda soa nas baterias das escolas de samba de Pelotas e aterrissou na música popular através do CABOBU. O relato de C. Seidler (1976) em sua passagem por Pelotas em 1827, associado ao registro iconográfico em aquarela feita por H. Wendroth em 1851, demonstram uma herança africana resultante do dinâmico processo de (re)criação da cultura (Pinho, 2004:28). No carnaval de 2005 em Pelotas, em todas as escolas de samba o Sopapo estava presente. No 5º Fórum Social Mundial, em janeiro/2005, com tambores de várias partes do mundo, o Sopapo soou pela paz numa grande celebração assistida por milhares de pessoas, chamada de Tambores pela Paz. Para a maioria dos músicos que o utilizam, a associação com a “mãe” África é imediata. Tocar o tambor é um ritual que além de satisfazer necessidades sociais, periodicamente, renova a identidade cultural e o sentimento de pertencimento ao grupo. (Ferreira, 2000:94).

Em “Nós, os afro-gaúchos” o cabobu é apresentado por Giba-Giba como um ritmo brasileiro: “*é um ritmo-dança, afro-rio-grandense, que tem como característica a presença do Sopapo, que é um instrumento quase religioso*” (Assunção e Maestri, 1998:57).

Que ritmo é esse, como é o toque do Sopapo, existe uma identificação das comunidades afro-rio-grandenses, ou pelo menos em Pelotas e Rio Grande, com este ritmo? Possui este instrumento, aspecto identitário? Que contextos e agentes sociais protagonizam este processo e o que dizem suas narrativas? Exerceu o projeto CABOBU um papel mediador neste processo? Estas questões inter-relacionadas constituem o objeto desta pesquisa.

Para tentar responder estas questões venho acompanhando o carnaval de Pelotas (2003, 2004, 2005), e dois construtores do instrumento em suas oficinas. Em minhas buscas, encontrei João Jorge de Quadros, 85 anos, morador da cidade de Rio Grande e criador da primeira escola de samba no Rio Grande do Sul. Revelou-me ter sido o responsável pela introdução de Sopapo no primeiro desfile da primeira escola de samba – a General Vitorino, em 1941. Em 1942, convidado a se apresentar no carnaval de Pelotas, apresentou o Sopapo ao público pelotense que o incorporou.

Considerado pela comunidade musical rio-grandense e reconhecido pela comunidade negra como um ícone da cultura negra musical no Rio Grande do Sul, Giba-Giba nasceu

em Pelotas e teve sua infância e adolescência ligada ao meio carnavalesco da cidade. Quando transferiu-se para Porto Alegre, criou a escola de samba Praiana, a primeira na capital gaúcha, trazendo também o Sopapo. Difundiu o instrumento onde andou e criou o Projeto CABOBU em 1999, que por sua vez foi o agente de transporte do Sopapo, das baterias para a música popular. Tem sido importante interlocutor, proporcionando informações e auxiliado na expansão da rede de informantes. Foram acrescentados a esta rede os grupos de música popular Tribuwudu, Serrote Preto e Bataclã F. C., com estética musical *pop*, ligados ao circuito musical portoalegrense de música popular e formados por jovens universitários e ou trabalhadores, multi-étnicos. Os grupos de música e dança afro Odomodê (Porto Alegre) e Odara (Pelotas), também utilizam o Sopapo e fazem parte do universo da pesquisa. O Odara, venho acompanhado desde a primeira edição do CABOBU, quando apresentou a coreografia criada para o evento, acompanhado pela bateria de Sopapos.

Deixarei de lado outros aspectos da pesquisa, para tratar aqui do aspecto identidade, a partir da hipótese de ser o CABOBU, uma tentativa de fundação de uma identidade afro-rio-grandense, tendo o Sopapo como elemento simbólico.

Encontramos referências históricas sobre a presença do Sopapo na região de Pelotas, deixadas por viajantes no século XIX e em documentos oficiais da prefeitura relativos aos escravos e seus comportamentos (E. Gutierrez, 1993 e 2004; E. Arriada 1994; I. B. Leite, 2004). A circulação de escravos tanto no Brasil, como na América Latina, permite encontrar paralelos nos aportes culturais promovidos nestes destinos para os quais foram levados. Mukuna (1997) comenta que nem todos os materiais culturais reconstruídos pelos escravos continuam em uso nos dias atuais. Alguns só são encontrados em museus, enquanto outros sobreviveram porque foram reinterpretados e ganharam novas funções. Cita a cuíca e o berimbau como exemplos dessa reinterpretação, a qual acrescento o Sopapo, reinterpretado não só no seu aspecto físico, mas também ressemantizado musicalmente. Na mesma linha, Rodríguez (2002) afirma que “*alguns instrumentos desapareceram ou se acham quase extintos [...] outros, também sujeitos a dinâmica da sociedade, alcançaram o presente através de um processo histórico de criação, recriação, transmissão e consumo*”.

De que modo o Sopapo se relaciona com a identidade da população negra em Pelotas (ou no Rio Grande do Sul) e que papel representa dentro de grupos como escolas de samba, ou nos grupos de dança afro-brasileiros, ou no palco com bandas/artistas que de alguma maneira se utilizam da sonoridade percussiva de origem africana como forma de demarcar e ocupar

espaço social? Para esta longa pergunta K. Woodward (2000), T. da Silva (2000) e S. Hall (2000) nos oferecem parte do suporte necessário para a abordagem relacionada à identidade sob a perspectiva dos Estudos Culturais, em um cenário pós-moderno. Woodward (2000:15), afirma que movimentos étnicos ou religiosos ou nacionalistas frequentemente reivindicam uma cultura ou uma história comum como fundamento de sua identidade. Em observações realizadas com instrumentistas de escolas de samba e músicos populares no Rio Grande do Sul, pude constatar a presença do Sopapo com função que vai além da musical, ocupando um lugar simbólico que pretende conferir um caráter de identidade racial, de resistência da cultura negra, como indica o discurso destes informantes.

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

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

Visto desta maneira o CABOBU foi uma tentativa de construção para a população negra de uma identidade que promova para os descendentes de escravos em Pelotas (e até mesmo para o estado do Rio Grande do Sul), uma posição de respeito e reconhecimento cultural, semelhante ao que foi um dia feito para construir e promover uma identidade gaúcha, inventando uma tradição através da criação do movimento tradicionalista gaúcho. Passados cerca de cinqüenta anos, pode-se dizer que o M.T.G. obteve sucesso em sua empreitada. Quanto ao CABOBU, apenas uma pequena parcela respondeu a este apelo. Apesar de terem se passado apenas cinco anos deste evento, cabe averiguar que outros fatores podem interferir nestes processos. Comparando ao M.T.G., pode-se, por exemplo, associar-se à questão de que um mo-

vimento está relacionado à população branca, detentora do poder, enquanto o outro é ação do movimento negro organizado, historicamente subjugado. Sabe-se que o Rio Grande do Sul foi escolhido para as políticas de branqueamento nacional. “*Ninguém desconhece os propósitos da política imigranista iniciada no século XIX no Brasil, em que a Região Sul foi escolhida para a implantação do projeto oficial de ‘embranquecimento’ do país através da imigração européia*”. (I. B. Leite, 2004:26). R. Oliven aborda o escamoteamento da cultura negra na formação da identidade rio-grandense: “*se a construção dessa identidade tende a exaltar a figura do gaúcho em detrimento dos descendentes dos colonos alemães e italianos, ela o faz de modo mais excludente ainda em relação ao negro e ao índio que comparecem no nível das representações de uma forma extremamente pálida*” (1992:100).

Considerando estes movimentos como rituais que visam à transformação da sociedade, Da Matta observa:

...parece-me, neste jogo de transformação que uma sociedade se revela enquanto coletividade diferenciada; enquanto um grupo que se pode reconhecer como único e diferente dos outros. Daí porque, penso, o ritual é um dos elementos mais importantes não só para transmitir e reproduzir valores, mas como instrumento de parto e acabamento desses valores, do que é prova a tremenda associação – ainda não devidamente estudada – entre ritual e poder”. (1981:26)

Por outro lado, os estudos sobre performance sugerem que as identidades são construídas dia-a-dia, ou seja, nunca se cristalizam ou passam por um processo de acabamento. A repetição dos rituais, por mais que se procure não alterá-los, é sempre diferente uma da outra. G. Weisz (2002) com sua abordagem ao que chama de eventos etnodramáticos demonstra que cada cultura tem suas técnicas e particularidades, e é em cima destes aspectos que se deve construir o espaço teórico. Assim, evoca Husserl e seu conceito de “recorrido noemático”: “é o aspecto objetivo da vivência, ou seja, os diferentes modos de ser dado: o percebido, o imaginado, o recordado, etc.”(p.7).

Através do método etnográfico, a pesquisa vem sendo realizada a partir da inserção nos ambientes já referidos: experiência prática de trabalho junto aos construtores de Sopapo; observação do carnaval de Pelotas; coleta de depoimentos e memórias pessoais; produção de documentos (banco de imagens fotográficas, videográficas e gravações de campo).

A associação destes métodos e técnicas permitirá a elaboração de uma etnografia que revele como se deu o processo de reelaboração cultural musical da diáspora negra no extremo

sul do Brasil e da consequente construção de uma tradição percussiva, no sentido de estabelecer uma identidade afro-riograndense.

## Referências bibliográficas

- ASSUMPÇÃO, Euzébio e MAESTRI, Mario. (coords) [et al.] Nós, os afro-gaúchos. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- FERREIRA, Luis. Las llamadas de tambores: comunidad e identidad de los Afro-Montevideanos. 1999. 148 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.
- GUTIERREZ, Ester J. B. Barro e sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas. (1777-1888). Pelotas : Universitária UFPel, 2004.
- \_\_\_\_\_. Negros, charqueadas & olarias: um estudo sobre o espaço pelotense. Pelotas : Universitária UFPel, 2001.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. (org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis : Vozes, 2000. p.103-133.
- MAESTRI FILHO, Mario. Prefácio. In: GUTIERREZ, Ester J. B. Barro e sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas. (1777-1888). Pelotas : Universitária UFPel, 2004. p. XXXIV-XXXIX.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1981.
- MELLO, Marco Antonio Lírio de. Reviras, batuques e carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas. Pelotas : Editora Universitária UFPel, 1994.
- MUKUNA, Kazadi wa. Creative practices in african music: new perspectives in the scrutiny of africanism in diaspora. Black Music Research Journal. Vol. 17, n. 2, p. 239-250, Autumn, 1997.
- OLIVEN, Ruben G. A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis : Vozes, 1992.
- PINHO, Patrícia de Santana. Reinvenções da África na Bahia. São Paulo : Annablume, 2004.
- RODRIGUEZ, Victoria E. Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá. Revista Transcultural de Música, Madrid, Jun. 2002. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/eli.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2005.
- SEIDLER, Carl. Dez anos no Brasil. São Paulo : Martins; Brasília : INL, 1976.
- SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis : Vozes, 2000. p.73-102.
- WEISZ, Gabriel. Corpos del fuego. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Performance, cultura, espetacularidade. Brasília : UNB / Transe, 2000. p. 62-74.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis : Vozes, 2000. p. 7-72.