

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Educação
Doutorado em Educação



“MALUNGO NGOMA VEM!”

Por uma Pedagogia Malungo

José Everton da Silva Rozzini

Pelotas, 2023

José Everton da Silva Rozzini

“MALUNGO NGOMA VEM!”

Por uma Pedagogia Malungo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Marcos Bussoletti

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

R893m Rozzini, José Everton da Silva

Malungo ngoma vem! : por uma pedagogia malungo / José Everton da Silva Rozzini ; Denise Marcos Bussoletti, orientadora. — Pelotas, 2023.

201 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Ancestralidade. 2. Diálogo. 3. Educação. 4. Experiência. 5. Tambor. I. Bussoletti, Denise Marcos, orient. II. Título.

CDD : 370

Elaborada por Michele Lavadouro da Silva CRB: 10/2502

José Everton da Silva Rozzini

“MALUNGO NGOMA VEM!”

Por uma Pedagogia Malungo

Tese aprovada, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 28/07/2022.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Denise Marcos Bussoletti (Orientadora)
Universidade Federal de Pelotas - PPGE - UFPel.

Profa. Dra. Madalena Klein
Universidade Federal de Pelotas - PPGE - UFPel.

Prof. Dr. Leandro Maia
Universidade Federal de Pelotas - PPGArtes - UFPel.

Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – PPGED - UERGS.

Profa. Dra. Magali de Oliveira Kleber
Universidade Estadual de Londrina – PPGM - UEL.

Dedico,
a quem veio antes:
A meus Avós,
À Professora Hilma (*in memoriam*),
Obrigado Mãe, por me ensinar a amar a docência,
Ao motorista José Élvio (*in memoriam*),
Obrigado por tudo, Pai.
E a quem veio depois:
À minha Filha Nathália e meu Neto Francisco,
obrigado pela inspiração!

Agradecimentos

No percurso sonoro do cortejo da minha vida, muitas pessoas estiveram comigo e para elas começo tocando tambor para agradecer.

Esta tese é resultado de encontros e diálogos de palavras e de sons, que se iniciaram no ventre da minha mãe, a minha primeira professora. Obrigado Mãe e obrigado Pai.

Vou tocar tambor para meus amigos de infância e para a minha família – filha, neto, irmãos, primos, sobrinhos, tios e avós – por terem produzido memórias em mim.

Tocar tambor para meus mestres de todo tempo, da rua, da escola, das rodas e da universidade.

Tocar tambor e ser tocado pela emoção da percussão que aqui vem em forma de gratidão à minha companheira, esposa, parceira e namorada, a minha amada Ana Claudia Linda, pela compreensão, cuidado, carinho e amor demonstrado de todas as formas e atitudes para que chegássemos juntos a este momento.

Tocando quero agradecer aqueles que me motivam diariamente na busca por conhecimento, os estudantes de música das escolas por onde passei, da CUICA e da UFPel – com carinho especial aos PEPEU’(a)s de todas às gerações – inspiração para este estudo.

Vou chamar o grupo, fazer uma roda e agradecer a minha orientadora, Professora Dra. Denise Marcos Bussoletti, inspiradora poética professora, que soube tirar de mim aquilo que nem eu sabia existir, navegou comigo sem medo, me motivou. Obrigado!

Aproveito que estamos em roda para agradecer aos colegas do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Narrativa Arte Linguagem e Subjetividade (GIPNALS), pelo apoio, escuta, leitura e parceria nestes duros anos de doutoramento.

Com toque de responsabilidade e respeito agradeço às pessoas da banca avaliadora desta tese, Professora Dra. Madalena Klein, Professora Dra. Magali Kleber, Professor Dr. Leandro Maia e Professor Dr. Eduardo Pacheco.

Peço licença e atenção para o TOQUE VIGOROSO DE GRATIDÃO, que seja acompanhado e dizer muito obrigado por estes anos de encontros de diálogos e sons. Aos Malungos ADEMIR BELCHIOR, ANDRÉ FARIAS, CLEBER UILSON, DILERMANDO DE FREITAS e EDER AMARAL, por compartilhar suas experiências e saberes. As minhas palavras de agradecimento vêm das profundezas do coração.

Tocando tambor pelos prédios da universidade quero agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPel, aos colegas do Curso de Música Licenciatura, ao Centro de Artes e a Universidade Federal de Pelotas.

Agradecer as árvores da natureza, da minha vida e do conhecimento.

Resumo

ROZZINI, José Everton da Silva. **“MALUNGO NGOMA VEM!”** - Por uma Pedagogia Malungo. Orientadora: Denise Marcos Bussoletti. 2023. 201f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, 2023.

Esta tese objetivou estabelecer pela escrita de pesquisa um diálogo com o universo dos tambores, como instrumentos e como alegoria percussiva da memória da cidade de Pelotas, através do diálogo entre o professor/pesquisador/músico e cinco homens negros que fazem parte da cultura percussiva da cidade através da música, em especial na música de tambor. O trabalho possui a ancestralidade enquanto princípio epistemológico articulado com a perspectiva benjaminiana e a etnografia surrealista como técnica de escrita. Defende, assim, os contornos de formulação daquilo que se reivindica como Pedagogia Malungo forjada na ancestralidade, na oralidade e na musicalidade dos tambores. Uma Pedagogia Malungo como alternativa ao empobrecimento da experiência e como potência na produção de conhecimento que tem na força e no ritmo dos tambores o seu sentido narrativo.

Palavras-chave: tambor; ancestralidade; experiência; diálogo; saberes populares; educação.

Abstract

ROZZINI, José Everton da Silva. "**MALUNGO NGOMA COME!**" - Towards a Malungo Pedagogy. Advisor: Denise Marcos Bussoletti. 2023. 201p. Thesis (Doctorate in Education) - Federal University of Pelotas, 2023.

This thesis aimed to establish, through research writing, a dialogue with the universe of drums, both as instruments and as a percussive allegory of the memory of the city of Pelotas. This dialogue unfolded through the interaction between the teacher/researcher/musician and five Black men who are part of the percussive culture of the city, particularly in drum music. The work embraces ancestry as an epistemological principle articulated with a Benjaminian perspective and surrealistic ethnography as a writing technique. It thus advocates the formulation of what is claimed as Malungo Pedagogy, forged in ancestry, orality, and the musicality of drums. Malungo Pedagogy is proposed as an alternative to the impoverishment of experience and as a potency in the production of knowledge, with the strength and rhythm of drums serving as its narrative essence.

Keywords: drum; ancestry; experience; dialogue; popular knowledge; education.

Lista de Figuras

Figura 1 – Primeiras imagens.....	32
Figura 2 – O Barco	54
Figura 3 – Cenário.....	59
Figura 4 – Dilermando de Freitas	79
Figura 5 – Cleber Wilson Vieira.....	100
Figura 6 – Éder Amaral	122
Figura 7 – Ademir Belchior	133
Figura 8 – André Farias.....	144
Figura 9 – O ilú.....	160
Figura 10 – Cubana.....	163
Figura 11 - Sopapo.....	164
Figura 12 – Cuíca.....	166
Figura 13 – Caixa	169
Figura 14 – Repinique	171

Sumário

1 Os tambores das palavras	11
1.1 O Convite	11
1.2 Origens: sons, imagens e a experiência da narração repercutida pela própria história.....	19
1.3 A Tese	29
1.4 Outras imagens em lampejo: as charqueadas, a Princesa do Sul, o Rio de Sangue e os Terreiros	33
1.4.1 As Charqueadas: pelos historiadores.....	34
1.4.2 As Charqueadas: pelo Seu Nelson e pelo Mister Pelé	38
1.4.3 A Princesa do Sul: pelos historiadores	41
1.4.4 A Princesa do Sul: pelo Seu Nelson e pelo Mister Pelé	44
1.4.5 O Rio de Sangue: por Saint-Hilaire e por Daniel Amaro.....	46
1.4.6 Os terreiros: Dizia-se por lá que se viam coisas	49
2 As palavras dos tambores	54
2.1 O cronotopos da pesquisa: a arquitetura imaginada	54
2.2 Do cenário: navegando tendo a cidade como cais.....	59
2.3 Dos Malungos tantos e necessários.....	61
2.4 A poética como carta náutica: Oliveira Silveira e Craveirinha	64
2.5 Os malungos: companheiros da pesquisa/barco.....	66
2.6 Dos movimentos e da navegação	68
2.7 As ilhas de interesse: os tambores e os saberes populares.....	70
2.8 Quero ser Tambor: A perspectiva teórica e metodológica da etnografia surrealista	72
2.9 Os Portos: os encontros e saberes	77
3 Os malungos, suas histórias e seus instrumentos	79
3.1 O Mestre Griô Dilermando de Freitas.....	79
3.2 Cleber Wilson Vieira.....	100
3.3 Éder Amaral	122
3.4 Ademir Belchior	133
3.5 André Farias.....	144
4 A palavra percutida	154
4.1 Os instrumentos na roda	154

4.1.1 O ilú.....	160
4.1.2 A cubana.....	163
4.1.3 O sopapo.....	164
4.1.4 A cuica.....	166
4.1.5 A caixa.....	169
4.1.6 O repinique.....	171
5 A Pedagogia Malungo.....	174
5.1 A Pedagogia Malungo: condições e rotas.....	174
5.2 Rotas: política, sagrado e lúdica.....	180
5.3 Pedagogia Malungo.....	182
6 Considerações de chegada.....	186
Outros Malungos.....	189
Anexo.....	198

1 Os tambores das palavras

1.1 O Convite

Esta tese é um convite à reflexão sobre como o trabalho de pesquisa pode se configurar como uma forma de diálogo entre o professor/pesquisador/músico e a cultura percussiva da cidade de Pelotas. O foco central recai, assim, sobre os diálogos estabelecidos entre as narrativas do professor/pesquisador/músico e cinco tamboreiros, percussionistas que encontram no tambor formas de expressões significativas, tanto de suas vidas quanto de sua comunidade.

Desde o título procuramos evidenciar que este trabalho está intimamente ligado às temáticas abordadas pelo campo de estudos africanos e afro-americanos, os quais englobam a história, a cultura e a experiência social negra¹ tanto no continente africano quanto na diáspora africana.

Entretanto, o convite para a leitura deste texto, de percurso musicado, não segue o mesmo caminho dos trabalhos tradicionais regidos de forma literal pela norma acadêmica². Esta norma, frequentemente, valoriza o pesquisador e a pesquisa, pela habilidade em reproduzir códigos estabelecidos que resultam em uma métrica vazia de parágrafos, recuos e margens ao longo de extensas páginas.

Convido você a ler este texto sem esperar apenas uma negação pura e simples das regras impostas pelo mundo acadêmico. Como autor deste trabalho, movimento-me por entre o pesquisador, o professor e o músico e seguindo o aprendizado da perspectiva defendida, sigo aprendendo que forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados e se manifestam juntos nos processos de produção do conhecimento. A forma

¹ Achille Mbembe discute que o nome negro assinala “uma série de experiências históricas desoladoras, a realidade de uma vida vazia; o assombramento, para milhões de pessoas apanhadas nas redes da dominação de raça, de verem funcionar os seus corpos e pensamentos a partir de fora, e de terem sido transformadas em espectadores de qualquer coisa que era e não era a sua própria vida” (MBEMBE, Achille. **Critique de la raison nègre**. Lisboa: Antígona, 2014, p. 20-21).

² Refiro-me às normas brasileiras para produções de textos acadêmicos e científicos elaboradas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Disponível em: <https://www.abnt.org.br/institucional/sobre>. Acessado em: 12 jan. 2022.

escrita revela os entendimentos de vida (ou que conferem vida), tanto quanto o conteúdo em si.

Desde as primeiras linhas deste texto, alerta, assim, que prefiro (e utilizarei) outras marcas. Marcas como a da palavra que verga, pela poética e pelo recurso digital do itálico e do parágrafo alinhado à direita, indicando a referência da autoria pela nota de rodapé, para talvez melhor dizer coisas como:

*Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm, música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.³*

Busco esta licença poética porque procuro tornar presente a musicalidade implícita das palavras em diálogo, consciente dos limites impostos ao tentar traduzir o processo de coesão teórica e metodológica neste trabalho. Como base teórica e metodológica, conto com as contribuições de Walter Benjamin, na perspectiva de fazer da escrita de pesquisa⁴ e de sua flexibilidade, também, um fundamento crítico, ético, estético e político. Um trabalho que pela tese é apresentado como um humilde e possível exercício.

Compreendo, ainda, que o trabalho de escrita de uma tese é, antes de mais nada, um trabalho de desconstruções, inúmeras, entre essas a desconstrução do caminho fácil, daquilo que muitas vezes já anuncia o seu fim, sem mesmo ter em algum momento começado.

Dizendo isso, talvez seja agora o momento para um recomeço, onde talvez seja oportuno revelar minha crença no trabalho de escrita de pesquisa, como sendo...

*Este jeito
de contar nossas coisas
a maneira simples das profecias
-karingana ua karingana
É que faz o poeta sentir-se gente
E nem
de outra forma se inventa*

³ CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua Karingana**. Moçambique: Alcance Editores, 2008a, p. 140.

⁴ A escrita de pesquisa é um conceito central para este trabalho e que será tratada posteriormente.

*o que é propriedade dos poetas
nem em plena vida se transforma
a visão do que parece impossível
em sonho do que vai ser.
- Karingana!⁵*

Compreendo, também, que o trabalho de leitura deva procurar encontrar com este incessante jeito de contar histórias, cuja escrita expressa sonhos e elos. Um árduo e complexo trabalho que possui como base, como já dito, as contribuições de Walter Benjamin e que explora as dimensões política, poética e filosófica da escrita de pesquisa, que por sua vez implica numa concepção de apresentação (*darstellung*) como dimensão constitutiva do exercício do pensamento crítico que se dá através da linguagem.

A citação, pois, como um dos elementos deste trabalho, pretende não ser somente uma reprodução de palavras, mas um exercício de aprendizado do método benjaminiano de associações de palavras em constelação. *Por “constelação”, Benjamin designava a relação entre os componentes – as estrelas – de um conjunto – as linhas imaginárias que desenhavam um agrupamento constelar –, relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído⁶.*

Método que aos poucos irá se revelando e que através de Benjamin pode ser assim pontuado: *Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os⁷.*

⁵ *Karingana wa Karingana* é a expressão que os rongas utilizam para iniciar as histórias tradicionais (xihitane) e que corresponde ao ‘era uma vez’ das narrativas luso-ocidentais. O narrador começa a história dirigindo-se ao grupo ouvinte dizendo precisamente ‘Karingana wa Karingana!’ e o público responde em uníssono, ‘Karingana! No final da narrativa, o contador de histórias tradicionais diz ‘Phu Karingana’ (CRAVEIRINHA, 2008a, p. 3).

⁶ *Ibid.*

⁷ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006 (N1 a, 8, 502).

A citação sem aspas, portanto, faz parte do método, como montagem: *Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem*⁸.

Afinal, é necessário, também, inicialmente dizer que sou mais um dos que acredita e defende que também outras histórias devam ser contadas, histórias que possam denunciar outros princípios, tais como:

*Uma vez era um lobo
disfarçado nas pupilas de um homem
com música de rins palpitando harpas.*⁹

Além disso, há outras histórias e produções epistêmicas e ontológicas que não se limitam à racionalidade instrumental eurocêntrica¹⁰ que tem influenciado amplamente nossas produções acadêmicas. Essas narrativas buscam, por meio de práticas transgressoras, promover reflexões transformadoras no campo da educação e criar espaços para que intelectuais negros e negras possam analisar e discutir as questões que afetam sua comunidade.

Os tempos em que não tínhamos acesso a autores e autoras negras que refletem sobre a negritude já se foram. Agora, podemos contar com vozes como Fanon, Fred Moten, Norman Ajari, José Carlos dos Anjos, Patrícia Hill Collins e muitos outros. Destaco, também, a contribuição significativa de Oyeronke Oyewumi, bell hooks e Lélia Gonzalez, entre tantas outras personalidades. Essas vozes são fundamentais para pensar a música negra como uma forma de resistência às

⁸ BENJAMIN, 2006(N1, 10, 500).

⁹ CRAVEIRINHA, 2008a, p. 48.

¹⁰ Tomo o conceito de Eurocentrismo de Quijano (2005, p. 128) como *uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. Não se trata, em consequência, de uma categoria que implica toda a história cognoscitiva em toda a Europa, nem na Europa Ocidental em particular. Em outras palavras, não se refere a todos os modos de conhecer de todos os europeus e em todas as épocas, mas a uma específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo.* (QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina.** In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 2 fev. 2022).

violências sofridas por pessoas negras. Neste trabalho, vejo a academia como um espaço que busca amplificar as vozes dos tambores que já ecoam, engajados na luta pela construção de um mundo livre de violência e discriminação. O toque da mão na pele do tambor é um gesto de luta!

Retornando ao título desta seção, necessito ainda dizer que o termo origem é um conceito cuja significação dá vida ao inaudito. Entretanto, origem não significa gênese, começo, nascimento de algo, mas sim um processo dialético entre o devir e o desaparecer em constante movimento. *“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado... A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós- história. Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica o registro das suas linhas-mestras*¹¹.

O resultado desta pesquisa é, por fim, um esforço teórico e prático que se dá na luta constante contra a *atrofia da experiência*, tal como postula Benjamin, *liberando as forças gigantescas da história que ficam presas no ‘era uma vez’ da narrativa clássica*¹².

A intenção é mostrar que *a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”*¹³. É no presente que o passado se constrói e reconstrói não necessariamente *como ele de fato foi*, mas sim tal como uma lembrança, *tal como ela que relampeja no momento de um perigo*¹⁴.

Momento de perigo, tal como este em que apresento esta tese e onde o mundo inteiro assiste assustado a mais uma *guerra da colonização, que tem como cerne*

¹¹ BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 34.

¹² BENJAMIN, 2006 (N3, 4, 505).

¹³ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229.

¹⁴ *Ibid.*, p. 224.

*principal ser uma guerra territorial, de disputa de territorialidades*¹⁵ envolvendo colonizadores imperialistas que demonstram total desprezo pela vida humana. Entretanto, neste momento, outras guerras estão acontecendo nos diferentes continentes, desumanidades e diferentes formas violência estão acontecendo diariamente. A desigualdade social, a concentração de renda e o racismo estrutural que massacram pessoas de pele preta são violências do mundo do capital que não tem o mesmo destaque na grande mídia internacional.

*Se compreendermos, terra, ou território, no mesmo sentido que indígenas, quilombolas e povos e comunidades tradicionais, ou seja, como universos existenciais vinculados, não somente a produção econômica, mas aos corpos e aos espíritos desses povos, passamos a reconhecer que se trata de uma guerra de mundos*¹⁶.

Uma guerra de mundos, está, pois, em curso. As cenas horrorosas de disputa de poder entre potências hegemônicas, que temos acompanhado ao vivo diariamente pelas mídias, têm mostrado ações militares e armas de alto poder de destruição, mortes de centenas de vidas humanas, famílias sendo desestruturadas, cidades bombardeadas, guerra cibernética, guerra de informações. As sanções econômicas, que visam atingir governos e governantes, inevitavelmente acabam afetando sociedades inteiras, empobrecendo populações e dificultando a sobrevivência de vulneráveis já fragilizados pela exclusão social, principalmente nos países pobres ao redor do mundo, que nos últimos anos foram os mais afetados pela pandemia. Parece ser urgente e necessário que a atenção dedicada aos povos europeus seja emprestada aos povos não brancos.

É do nosso conhecimento quantas vidas são perdidas nos conflitos que acontecem diariamente fora da Europa? Quais são os números que apresentam as mortes por falta de saneamento básico, ou por falta de acesso à saúde quantas mortes são registradas nas periferias da América Latina ou da África?

*Aos que ficam
resta o recurso
de se vestirem de luto....*

¹⁵ SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015, p. 97.

¹⁶ SILVA, Breno Trindade da. Colonização, quilombos, modos e significações. **Argumentos** - Revista do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Montes Claros, v. 15, n. 2, 2018, p. 6.

*Ah, cidades!
favos de pedra
macios amortecedores de bombas.¹⁷*

Como muitas vezes na história, pouco se vê de solidariedade com os países em crise, pobres, sobretudo com os países do continente africano. A exemplo da mais recente crise de saúde pública mundial da pandemia da Covid-19. Quando já se sabia que a principal arma contra o vírus são vacinas e que existe a necessidade de imunizar todas populações do mundo, os mesmos governantes que viabilizam e dispõem de recursos estratosféricos para a compra de armas e equipamentos de guerra – para matar pessoas – não conseguem viabilizar estratégias e recursos financeiros para lutar contra a pandemia e salvar milhões de vidas, minimizando sofrimentos.

Diante de cenas como essa, em mais um instante de perigo na história da humanidade, parece mais do que nunca importante reencontrar perguntas como as que motivaram as origens deste trabalho, perguntas tais como: quais são ainda as histórias que precisam ser contadas? Ou...

*Em quantas partes se divide um grito
em quantos corações se parte uma terra
em quantos olhos se come o sol
e em quantos pães se mata um sonho?¹⁸*

Por entre histórias, questões e suas necessidades, a poesia de Craveirinha mais uma vez aponta um possível sentido narrativo...

*Havia o vento sobre as cabeças dos milhos
havia a chuva sobre a água dos rios
[...]
E na longa noite da África
havia
Almas perdidas em desejos de vida
Canções surrumbadas de sofrimento
[...].¹⁹*

¹⁷ CRAVEIRINHA, 2008a, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

Da longa noite da África e das longas noites deste momento, busco manter a pulsação de músico, professor e pesquisador para tematizar a cultura percussiva da cidade de Pelotas, **objetivando estabelecer pela escrita de pesquisa um diálogo com o universo dos tambores, como instrumentos e como alegoria²⁰ percussiva da memória da cidade através de alguns de cinco de seus protagonistas.** Por entre questões, a proposta é explorar as seguintes indagações interligadas: **Que tambores são esses? Que histórias contam?**

Parto da ideia de que a cultura percussiva²¹ da cidade de Pelotas é um espaço de produção de saberes, refletindo sobre as imagens históricas e dialéticas²² dos tambores (como alegoria). Considero que a imagem é o que *possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisiognomia²³ das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância das “grandes ideias” e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens “dialéticas” coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história²⁴.*

Neste sentido, mais uma vez, em conexão com o pensamento de Walter Benjamin, reafirmo que *não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que*

²⁰ O conceito de alegoria deverá ser tratado no corpo da tese, por enquanto é importante saber que *etimologicamente, alegoria deriva de allos, outro, e agoreuein, falar no agora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra* (ROUANET, Sergio. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 37).

²¹ Este conceito será desenvolvido no decorrer do trabalho de tese. Neste momento, parece importante dizer que fazem parte da cultura percussiva os movimentos que estejam relacionados à música de percussão, como escolas de samba, terreiros, blocos de carnaval, grupos de samba, grupos de percussão de diferentes tambores.

²² BUSSOLETTI, Denise. Fisiognomias: Walter Benjamin e a escrita da história através de imagens. **Estudios Historicos – CDHRP**, Ano II, n. 5, p. 1-11, nov. 2010. Disponível em: <https://estudioshistoricos.org/edicion5/0509Fisiognomias.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2022.

²³ Fisiognomia “*é a arte de escrever a história através de imagens*”. Para Walter Benjamin (2006, p. 518), ‘*escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia*’. A fisiognomia pode ser compreendida assim, como uma representação da história, ou ainda a possibilidade de conferir-lhe um determinado rosto, pois, seguindo a perspectiva benjaminiana: ‘*A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não numa caveira*’ (BENJAMIN, 1984, p. 188 *apud* BUSSOLETTI, 2010).

²⁴ BOLLE, Willi. **Fisionomia da Metrópole Moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 43.

o presente lança sua luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Desperta²⁵.

*A foto
Que é a foto da pessoa morta
Para quem a conheceu em vida?
Em geral coisa opaca e estática
E pouco diz de quem foi.
Mas quando menos se espera
Pode mudar-se em cor, em movimento,
sorriso, voz, braços, que vêm e cingem
e nós ressuscitamos.²⁶*

Doudou N'Diaye Rose Orchestra – Diabote
<https://www.youtube.com/watch?v=voqgr3JFYD4&t=2s>²⁷

1.2 Origens: sons, imagens e a experiência da narração repercutida pela própria história

*(Tuque, Tuque!)
Batuque, tuque, tuque!
todo o muque no tambor.
Puxaram o corpo cá prá longe
mas a alma espichou,
e as raízes crispam-se lá
e o caule é este tambor,
e a seiva, este som de cratera,
que a gente vai fundo buscar.*

²⁵ BENJAMIN, 2006 [N 2 a,3], p. 504.

²⁶ SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Oliveira Silveira**: Obra Reunida. Organizado por Ronald Augusto. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; CORAG, 2012, p. 88.

²⁷ DOUDOU N'DIAYE ROSE ORCHESTRA – DIABOTE. Youtube drummy dave duMonde, 10 fev. 2013, 7min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=voqgr3JFYD4&t=2s>. Acesso em: 16 jun. 2023.

*Batuque, tuque, tuque!
 todo o muque no tambor.
 Esses negros loucos batendo,
 já com a cor de Exú-Bará nos dedos,
 couro contra couro.
 Mas o couro da Iyà é mais forte,
 lá vai o seu ronco de trovoadas,
 e a terra vai rachar em fendas - toque de Xangô.
 Batuque, tuque, tuque! todo o muque no tambor.²⁸*

Contar histórias sempre foi a arte de conta-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente aquilo que se escuta se imprime nele²⁹.

Pelos caminhos de recuperação da experiência narrativa, a tese que aqui se apresenta é de que o tambor, na cultura percussiva pelotense, se faz e se apresenta em diálogo. Diálogo, que por sua vez, implica na existência de tambores e tamboreiros, na sua mais ampla pluralidade de sentidos. Para alcançar esse diálogo e não perder as histórias e nem a si mesmo, o pesquisador/professor/músico se coloca diante do desafio constante de procurar repercutir os sons que se apresentam pelo trabalho de pesquisa com os sons da sua memória, enquanto lembranças, que ao mesmo tempo que recuperam imagens do passado, atualizam os sentidos do presente e permitem o aguçar dos sentidos para uma escuta mais profunda daquilo que através da escuta e da escrita, como diálogo, se imprime nele.

Em tons benjaminianos, é o procedimento de “investigação” e “recuperação” do passado que se dá na atenção/espontaneidade do vivido em acolher o outrora esquecido que relampeja na ordem do agora e interrompe o fluxo natural da consciência com a presentificação de uma imagem do passado³⁰.

Obviamente que a tarefa de aprender a escutar e repercutir essas imagens do passado como diálogos e seus complexos movimentos não é uma tarefa fácil, visto que *não se trata apenas de um esforço de recuperação que traz de volta a infância perdida ou qualquer outro tesouro escondido; antes disso, é uma imagem antiga que ao se colocar como novidade estremece de tal modo a ordem do sujeito (em uma*

²⁸ SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Roteiro dos Tantãs**. Porto Alegre: Ed. do Autor, 1981, p. 16.

²⁹ BENJAMIM, Walter. **A Arte de Contar Histórias**. São Paulo: Editora Hedra, 2018, p. 32.

³⁰ FREITAS, José. Esquecimento e Memória: “A Imagem De Proust”, de Walter Benjamin. **Artefilosofia**, n. 27, dez. 2019, p. 128-129.

*postura atenta de receptividade e acolhimento) que seu poder de interrupção e reordenação do presente assemelha-se, poderíamos dizer, a uma reordenação epistemológica do real e, conseqüentemente, do sujeito*³¹.

Seguindo a inspiração benjaminiana, lanço-me na tarefa de reencontrar com algo perdido na minha experiência individual e que através do frescor da infância aliado a embriaguez do onírico sonoro me permita compor diálogos marcados pela ruptura e pelo desejo de uma não linearidade do sentido narrativo

Embragado pelas dificuldades e pelas responsabilidades do processo e buscando repercutir em diálogos a memória pela lembrança, prossigo. Dizem que os *Contadores têm sempre a tendência a começar suas histórias com uma apresentação das circunstâncias em que tomaram conhecimento do que irão em seguida contar, isso quando não preferem dizer que o vivenciaram pessoalmente*³². Prossigo, assim, através da apresentação de algumas imagens/circunstâncias.

Nasci no interior do estado mais ao sul do Brasil, uma criança branca de uma família de origem humilde. Minha mãe, professora das séries iniciais, tocou caixa clara em uma banda marcial formada por mulheres nos anos 1960, durante seu período de formação no magistério. Meu pai, um motorista de táxi, sempre sonhou em tocar acordeom.

Tive minhas primeiras descobertas e conhecimentos percussivos nas relações construídas com a coletividade. Despertei para o universo musical através de diferentes tipos de relacionamentos com instrumentos e pessoas, permeado por percussionistas, tamboreiros, ritmistas e batuqueiros.

Na ausência de acesso direto a instrumentos musicais e desprovido de recursos tecnológicos, as relações com os mesmos só se tornaram possíveis por meio da imaginação.

Recordo que foi num cortejo juvenil, embalado pelo som de um pequeno tambor grave, um pandeiro e um tamborim, que eu fui profundamente tocado pelas sensações e significados que a música é capaz de evocar. E se *ser tocado pelo toque da percussão é deixar-se tocar pela própria percussão. Este toque é o que impulsiona*

³¹ FREITAS, 2019, p. 130.

³² FREITAS, 2019.

*este percurso de reflexão*³³. Mas não foi uma música qualquer. Foi uma música, cujos elementos e sonoridades possuem suas raízes no fértil solo da cultura africana.

Uma noite, quando dois adolescentes negros³⁴ e um não negro, três corpos, cantavam e tocavam, dançando, numa longa estrada escura, de pouca circulação. Uma noite em que a preocupação com a segurança se dava apenas no aspecto musical. Uma noite em que os diferentes andamentos e movimentos corporais e suas alterações de dinâmicas favoreciam os fraseados rítmicos e indicavam intenções. Uma noite em que a cada passo, as melodias das vozes e o balanço polifônico do som dos tambores escavavam, sem eu mesmo ter a consciência disso, profundos espaços em mim.

Pela imagem dos três meninos fico me interrogando: Qual a importância daquela batucada repercutindo em um bairro pobre do Brasil, no início da década de 1980? O que aqueles meninos buscavam? O que eu buscava? Qual o significado daqueles três instrumentos de percussão batucando numa longa estrada escura numa noite de carnaval?

Retorno através da lembrança e revivo o tempo, pois *um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois*³⁵.

É necessário mergulhar nas profundezas da memória para escutar as sonoridades e os diferentes registros deixados pela música de percussão. *Esse mergulho é um caminho que se faz seguindo os rumores dos toques da percussão, que se espalham em todas as direções*³⁶.

*Pelo litoral
Ficou
de Norte a Sul nagô.
Ficou no Recife xangô.*

³³ ABRAHÃO, Paraguassú Tavares Pereira. **Percussão: toque e sentido**. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, p. 18.

³⁴ Paulo de Tarso dos Santos, atualmente com 60 anos, trabalha na lavanderia de um hospital local, é morador na cidade de Santa Maria; e Giovani Gloria, profissional de tele moto, faleceu com 42 anos em 2017.

³⁵ BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política** - Ensaio sobre literatura e história da cultura - Obras Reunidas Volume 1. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 37.

³⁶ ABRAHÃO, 2015, p. 16.

*Na Bahia ficou
 candomblé.
 No Rio Grande é o quê?
 – Batuque, tchê.
 Filho de santo de bombacha,
 Ogum comendo churrasco:
 Jeito gaúcho do negro batuque.³⁷*

Por entre outras várias indagações, permito-me retornar à fase anterior e adentrar àquela época em que a busca pelo conhecimento musical se dava unicamente pela imaginação. Será que já existiam dentro de mim questionamentos como: Como seria o som? Como seria tocar e utilizar as mãos diretamente no instrumento? Com qual mão eu começaria a tocar? Seria necessário o uso de baquetas? E se sim, que tipo de baqueta seria adequado? Seria possível alternar a ordem das mãos durante a execução? Seria viável tocar com as mãos em alguns momentos e com as baquetas em outros? Como os dedos se posicionariam ao tocar a pele? Ficariam firmes ou relaxados? Qual o ângulo adequado do pulso? E do antebraço? Em qual região da pele eu obteria determinados sons, mais na borda ou no centro do tambor? A tensão do meu corpo influenciaria a tensão ou o relaxamento ao tocar? Que outras sensações eu poderia experimentar ao tocar?

Percebo que se trata, a partir do toque e da experiência que se tem com ele, de colocar-se em alerta, de recolher-se em uma reflexão meditativa de sentir uma experiência que possibilita a escuta dos desdobramentos integrados de toques na música, na arte e na vida³⁸.

Refletindo sobre isso, percebo que outras perguntas podem ainda surgir, tais como: Quais são as sensações e os sentimentos que seriam provocados naqueles que ouvem? Todos escutam a mesma música? Que símbolos e significados são gerados com a música que nasce com o toque na pele de um tambor?

Enfim, tantas foram, e são, as questões, como tanto foi, e é, o caminho imaginado, onde mesmo sem instrumentos, somente com o próprio corpo, eu pude em diferentes experiências aprender a reconhecer a potência que o som dos tambores

³⁷ SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **No Mapa** - Antologia Poética de Oliveira Silveira. Porto Alegre: Evangraf, 2010, p. 10.

³⁸ ABRAHÃO, 2015, p. 16.

gerava em mim, nas minhas tomadas de decisões e nos caminhos que percorri e que deveria percorrer. *Uma experiência de ser na e com a percussão*³⁹.

Os tambores e as vozes daquela noite deixaram pegadas realmente muito profundas na minha memória. Memória que vou acessando através de pequenos fragmentos e que assim sigo refletindo e buscando compreender, ou seja, através da minha própria experiência ou da percussão como experiência em mim. Mais uma vez Benjamim pontua o sentido dizendo que o *contador de histórias tira o que ele conta de sua própria experiência ou da que lhe foi relatada por outros. E ele, por sua vez, o transforma em experiência para aqueles que escutam, sua história*⁴⁰.

Seguindo, acesso outro fragmento da memória, anterior ao cortejo. Surge a imagem do meu avô, o músico da família, um homem descendente de italianos, ferreiro por profissão e que, além de música e histórias, criava ferramentas de utilidade diversas. Um ferreiro que através da sua bigorna transformava o ferro em instrumentos para as atividades rurais da época. Um ferro que vinha do fogo incandescente garantido pelo sopro de um grande fole bombeado pela enorme habilidade daquele homem.

O “Ferreiro Artesão”, que morreu cego, desfrutava também da capacidade de contar histórias. Contava histórias através da música, através da suavidade do sopro do fole de uma gaita de botão, no delirante calor da ferraria, entre uma e outra marretada da vida. Das lembranças, a imagem de meu avô, repercutindo em marteladas pela memória.

Aos 12 anos comecei a trabalhar como auxiliar em uma oficina mecânica. Foi esse emprego que me permitiu construir minha primeira bateria artesanal, utilizando sobras de ferro e tonéis. Esse instrumento despertou em mim o interesse em estudar música e aprender a tocar, abrindo caminho para meu primeiro emprego com carteira assinada, o que possibilitou ter o meu primeiro professor particular de música.

Essas experiências me proporcionaram a possibilidade de me preparar para ingressar em um curso superior de música em uma universidade pública, além de me permitir vivenciar performances como baterista em bandas e conjuntos musicais de diferentes formações e estilos musicais no contexto profissional.

³⁹ ABRAHÃO, 2015, p. 18.

⁴⁰ BENJAMIN, 2018, p. 26.

Após anos de convivência diária com instrumentos e músicos nos laboratórios de percussão das universidades públicas do Rio Grande do Sul – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Universidade Federal de Pelotas (UFPel) –, transitei entre os diferentes papéis de estudante e professor, atuando na regência de grupos de percussionistas em formação.

Durante meu percurso acadêmico como aluno e docente, adquiri desenvolvimento intelectual e técnico-musical, intercalando com uma década de dedicação a um projeto social que se estendeu por ruas, salas de aula em escolas públicas e privadas, teatros e salas de concerto em diferentes cidades e estados, através de diversos projetos.

Nessa época, como pesquisador eu acreditava que a CUICA (Cultura, Inclusão, Cidadania e Artes) era uma proposta de intervenção social, utilizando a música de percussão como ferramenta para oferecer oportunidades às crianças e jovens de origens semelhantes à minha. O objetivo era proporcionar a eles uma perspectiva de vida diferente daquela enfrentada pela grande maioria dos jovens nas periferias brasileiras.

Era a experiência de tocar percussão em grupo. O diálogo com mestres, artistas e professores e o reconhecimento, como na visita de Ney Rosauro numa oportunidade, quando relata: *A musicalidade destes meninos e meninas é surpreendente e os arranjos musicais criados são de alta qualidade. O grupo tem nível para se apresentar com sucesso em qualquer auditório ou festival nacional e internacional, levando uma música original, baseada na percussão junto com a mensagem social.* Ney Rosauro é percussionista de reconhecimento internacional, professor, compositor, com passagens nos diferentes continentes, solicitou conhecer de onde vinham aqueles jovens. Após percorrer aquele contexto urbano, relatou a experiência: *o que mais me comoveu foi quando o Zé Everton levou-me para conhecer a comunidade onde a maioria dos integrantes da Oficina de Percussão mora. Conheci a casa e as condições reais daquela meninada, isso tocou meu coração. Uma coisa era conviver com aqueles meninos e meninas bonitos que tocavam na CUICA, outra era ver as condições em que viviam e entender o quanto a CUICA fazia diferença naquelas pequenas vidas.*

Assim como Rosauero, Pauline Gualberto⁴¹, jornalista da cidade de Brasília que estava na plateia durante uma apresentação da CUICA, no ano de 2010 naquela cidade, conta que *quando ouvimos os solos nos tambores e pandeiros, quando percebemos o vigor das mãos e vemos os sorrisos desse pessoal, entendemos o quão poderosa é a arte e ficamos admirados com as virtudes do ser humano. Triste é pensar nos talentos que estão minguando, neste exato momento, por não terem encontrado uma CUICA pelo caminho, por serem reféns da exclusão e do preconceito.*

Foi inspirado nessas experiências com crianças e adolescentes que circulavam em diferentes contextos sociais que surgiu o interesse sobre a importância de compreender o funcionamento do pensamento hegemônico histórico e social e das ferramentas de enfrentamento ao colonialismo que entende que *a melhor maneira de controlar um povo é controlar o que ele pensa sobre si mesmo*⁴².

E tudo parecia tão...

*Desafiador como atravessar nadando um rio de sangue
Carregando numa pelota o seu tambor.*⁴³

Como desafiador era o exercício da regência de diferentes turmas em determinada época, momento em que percebi a necessidade de refletir sobre a minha prática como educador, e acabei deparando-me com a primeira experiência de pesquisa acadêmica através da escrita da dissertação de mestrado intitulada “Educação Musical na CUICA – Percussões e Repercussões de um Projeto Social”⁴⁴. Nesse trabalho, por meio de uma metodologia pensada especificamente para a situação, foi possível começar a aprender a escutar, através do movimento de pesquisa, as vozes de jovens participantes das atividades musicais percussivas realizadas na Associação CUICA.

⁴¹ *A Força da Música como Fator Social* de Ney Rosauero, publicado na Revista Chiligidum nº 2, e o artigo *Uma tarde com CUICA* de Paulline Guabeto estão anexos na Dissertação de ROZZINI, José E. da S. **Educação Musical na Cuica: Percussões e repercussões de um Projeto Social**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/7035>. Acesso em: 15 fev. 2022.

⁴² NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidades: Uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 60.

⁴³ ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2015.

⁴⁴ ROZZINI, 2012.

Este estudo demandou da necessidade de entender sobre as repercussões sociais e sobre o processo de educação musical que se desenvolvia numa Organização não governamental (ONG) que atendia alunos e alunas de escolas públicas, vindos de famílias acometidas pelas desigualdades sociais, que ali se encontravam mobilizados pela música de tambor. *Ensino musical que pode ser caracterizado informal, ou não formal, as atividades pedagógicas – realizadas por meio de uma prática musical coletiva e efetiva – possibilitam aos participantes o contato com o aprendizado de diversos instrumentos, em meio a práticas próprias a ritmos desenvolvidos e/ou criados no Brasil*⁴⁵.

A coordenação de parcela significativa das atividades musicais da CUICA e a realização da pesquisa de mestrado tem minha assinatura e autoria, tiveram o protagonismo e a coautoria de várias pessoas, características que estão presentes desde as práticas pedagógicas e musicais desenvolvidas no projeto social, como nas escolas de ensino formal por onde coordenei e desenvolvi projetos, e também nas atividades docentes e musicais que realizo até hoje.

Lembrando que o Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), implementado pelo Ministério da Educação, possibilitou a criação de uma vaga específica para Professor de Percussão e Educação Musical. Foi nesse contexto que ingressei, em julho de 2013, como o primeiro professor efetivo nessa área. O processo de implantação foi caracterizado por diálogos constantes pela construção de parcerias, buscando providenciar as condições necessárias para o desenvolvimento da área de percussão na universidade. Isso envolveu a criação de disciplinas, a busca por instrumentos adequados, a obtenção de espaços físicos para as práticas curriculares e os projetos de extensão.

Além disso, em paralelo às atividades operacionais e pedagógicas, procurei conhecer e identificar as práticas musicais relacionadas à percussão, bem como as pessoas envolvidas nesse contexto. Isso aos poucos foi ocorrendo através de práticas, como a participação em eventos acadêmicos e culturais. A ideia era a de tomar como ponto de partida para o trabalho a compreensão e o reconhecimento daqueles que se dedicam às atividades musicais com enfoque principal nos tambores

⁴⁵ TEIXEIRA, Marcelo. **A Percussão e o Ensino Superior de Música**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015, p. 100.

e suas diversas particularidades.

E isso tudo foi me ensinando que um movimento importante para que o conhecimento musical aconteça é o movimento da confluência. Confluência, cujo termo aprendi através de Antônio Bispo dos Santos, um lavrador, formado por mestras e mestres de ofícios e morador do Quilombo Saco - Curtume, localizado no município de São João do Piauí, no estado do Piauí. Antônio Bispo, em seu livro “Colonização e Quilombos, Modos e Significados”, apresenta, entre outros, o conceito de confluência *como a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Por assim ser, a confluência rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento plurista dos povos politeístas*⁴⁶.

E foi confluindo, através de Antônio Bispo, que constatei que *as políticas afirmativas, com os novos contornos da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, cimenta esta perspectiva com a obrigatoriedade do ensino das relações étnico-raciais e da história e cultura indígenas, africanas e afro-brasileiras*⁴⁷. Isso tudo fortalecia em mim a necessidade de continuar a aprofundar os estudos e as pesquisas acadêmicas sobre a cultura percussiva da região, considerando que *a capacitação do professor exige do ensino superior o compromisso em desenvolver o conhecimento dessas matrizes formadoras da nossa nação*⁴⁸.

Lembro que o período inicial das atividades da área de percussão na UFPel foi bastante desafiador, pois foi necessário lidar com diversas adversidades, incluindo a falta de infraestrutura na universidade naquele momento e a necessidade de divulgar e estabelecer um novo programa de percussão. No entanto, eu, como um homem branco, professor e percussionista na universidade pública da cidade, ao mesmo tempo em que sentia e buscava despertar o interesse em estabelecer ações de aproximação com músicos da cidade, em igual medida as dificuldades se mostravam de muitas formas, entre as quais as próprias demandas e interesses que esses músicos tinham em relação à universidade.

Pelos desafios do começo da jornada acadêmica é que fui reaprendendo e escrevendo coisas, como:

⁴⁶ SANTOS, 2015, p. 28.

⁴⁷ NASCIMENTO, 2009, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

*Os sons
da caminhada nas calçadas da avenida
apresentam imagens de um percurso carregado de sonoridades e silêncios.*⁴⁹

1.3 A Tese

Ao seguir os traçados do percurso desenhado por meus pés pelos palcos e ruas, corredores e porões, praças e avenidas, por diferentes caminhos da experiência musical e docente, encontrando e sendo encontrado por práticas musicais e por pessoas de significativa e reconhecida contribuição na arte de ensinar e tocar tambor, esses movimentos foram alimentando o desejo de conhecer e dialogar com os percussionistas sobre esta música.

Prosegui, assim, movido pela necessidade de saber de seus instrumentos e seus atravessamentos, suas sonoridades e seus silenciamentos, identificar quem são *e onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar histórias como se deve? Haverá ainda moribundos que digam palavras tão perduráveis, que passam como um anel de geração em geração?*⁵⁰

Por ganância e estupidez, a história humana tem sido permeada por muitas atrocidades. A escravidão é uma dessas. Embora até hoje se tente esconder e justificar as atrocidades cometidas pela ganância do homem branco europeu, desde o período de tráfico de seres humanos escravizados da África para as Américas, são inúmeros os registros em que podemos constatar *os terrores indizíveis da experiência escrava*⁵¹. Podemos imaginar o tamanho da dor e do sofrimento daqueles que foram arrancados de suas famílias e de suas culturas. Muito sangue e suor negro foram derramados na construção de um projeto de poder branco e europeu. Sequelas sociais disso são o preconceito e a intolerância como significantes poderosos que demarcam fronteiras e estabelecem mortes reais e simbólicas de forma assustadora em todo o mundo. Qual conhecimento e qual ética é capaz de enfrentar isso? Qual o

⁴⁹ ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2013.

⁵⁰ BENJAMIM, Walter. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2019, p. 85.

⁵¹ *Ibid.*, p. 158.

papel da educação musical e especificamente da percussão nisso tudo?

E considerando, ainda, que *a música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Essas questões também são úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos na comunicação negra*⁵².

Dizendo isso retomo as questões iniciais e interrogo-me na direção das questões de pesquisa, dos diálogos dos tambores na cidade de Pelotas e da música de percussão desse lugar. *Como gesto vivo, a experiência reúne como um todo, tudo aquilo que a ciência divide, seja o corpo e a alma, a razão e o sentimento, as ideias e as emoções. Mesmo se objetivamente analisados, esses fatos obtêm a sua relevância a partir da forma como são vivenciados por uma pessoa ou grupo*⁵³.

Entretanto, dizer isso também me faz pensar em coisas outras, como o quanto *a arquitetura das visões e as pegadas ainda não apagadas misturam-se e invadem a memória em passos de descoberta*⁵⁴. Percebo, assim, que para que eu possa prosseguir na tentativa de compreender as expressões percussivas dos tambores na cidade de Pelotas é necessário que eu retorne e continue a dialogar com as diferentes experiências deste pesquisador, professor, percussionista.

Caminhando pela cidade de Pelotas fui descobrindo as cicatrizes da memória pelas atrocidades referidas. Entre essas, uma especial aponta para um cenário urbano que é conhecido como a Praça dos Enforcados, local onde um dia foram realizados inúmeros enforcamentos como sentença punitiva⁵⁵. Um período doloroso da história que tenta ser silenciado por uma disputa narrativa que tenta vender a imagem da cidade de Pelotas como “a cidade do doce”, isso devido a sua tradição doceira, mais uma vez ancorada no trabalho escravo, propositadamente negligenciado pela história oficial que privilegia a memória local, pelos “grandes nomes”, leia-se, pelos grandes nomes atrelados ao grande poder econômico. Mas em que pese tudo isso, basta uma caminhada pela Praça dos Enforcados para perceber que os sinuosos troncos das árvores com seus galhos e folhas coloridas guardam seus segredos e estão a espera

⁵² BENJAMIM, 2019, p. 163.

⁵³ SANTOS, Boaventura de Souza. **O Fim do Império Cognitivo: A Afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. p. 78.

⁵⁴ ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2016.

⁵⁵ AL ALAN, Caiuá Cardoso. **A Negra Forca da Princesa: Polícia, Pena de morte e Correção em Pelotas (1831-1857)**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2007.

para serem ouvidos.

Da mesma praça em direção às ruas da cidade é possível escutar os sons dos tambores ao fundo. Essa musicalidade denuncia a existência de outras narrativas que resistem e que ecoam pelos bares, museus, escolas de samba e pelos inúmeros terreiros⁵⁶. São sons de uma história de muitas atrocidades, injustiças, preconceito e ignorância, mas também sons de tambores que em cortejos de enfrentamento ocupam galerias proibidas, ruas centrais, bandas, escolas de samba, enfim, desfilam formas de resistência.

E são os tambores, como uma imagem síntese do enfrentamento e da sobrevivência de um povo, que me permitem, como professor, pesquisador e músico, continuar a buscar mostrar estas narrativas que resistem, como também me permitem, assim, continuar a lutar através da educação e da música percussiva pelo conhecimento e pela necessidade de reconhecimento do diálogo com esta força narrativa, como um instrumento poderoso no sentido da conexão mais profunda com as nossas raízes humanas, aparentemente perdidas.

Sigo, assim, pela tese e pela vida ao som do batuque, tuque, tuque, misturando lembranças, aguçando a memória, encontrando as sobrevivências, suas raízes e, através do vento, buscando os tambores e o que eles dizem.

*Sobreviventes e suas raízes
Por ali se escutam tambores misturados ao vento.*⁵⁷

⁵⁶ *Um dos achados mais surpreendentes do Recenseamento do ano 2000 do IBGE, no tocante ao campo religioso brasileiro, foi o de aparecer no Rio Grande do Sul o índice mais elevado do país de indivíduos que se declararam pertencentes às religiões afro-brasileiras. Foram 1,62% dos gaúchos, contra 0,3% dos brasileiros em geral e 1,31% da população do Rio de Janeiro, que ocupa o segundo lugar. E mais: enquanto entre as décadas de 1990 e 2000 houve, no país, uma diminuição de indivíduos que afirmaram sua identidade religiosa associada às religiões afro-brasileiras, no Rio Grande do Sul houve um aumento de 33,6%. A surpresa destas constatações resulta especialmente do fato do Rio Grande do Sul produzir sobre si mesmo uma auto-imagem, com repercussões para fora dele, de ser um estado branco, cristão, colonizado e habitado por imigrantes europeus e gaúchos, ofuscando e mesmo excluindo os negros e os índios (OLIVEN, 1996). Tudo indica que os primeiros terreiros de Batuque começaram a funcionar na região de Rio Grande e Pelotas. Para o historiador Marco Antônio Lirio de Mello - que fez uma ampla pesquisa nos jornais de Pelotas e Rio Grande do século XIX -, a presença do batuque é atestada nesta região desde o início do século XIX (LIRIO DE MELLO, 1995). Também Norton Correa situa o período inicial do batuque nesta região entre os anos de 1833 e 1859 (CORREA, 1992) (ORO, Ari Pedro. As religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 9-23, jan./jun. 2008).*

⁵⁷ ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2014.

Figura 1 - Primeiras imagens



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

1.4 Outras imagens em lampejo: as charqueadas, a Princesa do Sul, o Rio de Sangue e os Terreiros

Para continuar a acessar as imagens que condensam sentimentos, memórias e afetividades do universo dos tambores e da memória percussiva de Pelotas tive que fazer referências e encontrar as conexões entre muitas histórias que evocam lugares, espaços de recordação, como o das Charqueadas⁵⁸, do Batuque⁵⁹, dos Terreiros⁶⁰, da Ancestralidade, das Rodas de Samba, do Carnaval e da diversidade de saberes⁶¹, conexões que, por sua vez, poderão oportunizar a expressão dos diálogos entre os diferentes tambores como singularidades deste lugar.

Com a pele atravessada por uma “vareta” de fora para dentro⁶² penso que os saberes chegam, sem pedir licença, aliás não chegam, tomam conta, invadem com seu respiro e através de uma sutil fricção provocam arrepios e parecem gargalhar com tamanha sutileza, com seu refinado toque, produzindo agudos lamentos pelos açoites de tantas almas.

Retomando as questões de pesquisa, insisto, da África para o Sul do Brasil, mais especificamente na cidade de Pelotas, quais são os diálogos entre os tambores que percutem, que histórias contam? Seguindo as pistas da memória por imagens

⁵⁸ Charqueadas foram as propriedades onde se produziu o charque (carne salgada e desidratada) durante o ciclo do charque no século XIX, onde Pelotas e a indústria saladeril é referência histórica e cultural.

⁵⁹ *Independentemente das “nações”, o Batuque do Rio Grande do Sul cultua fundamentalmente doze orixás, a saber: Bará, Ogum, Iansã (ou Oiá), Xangô, Oba, Odé/Otim, Ossanha, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá, ordem está mais diretamente relacionada à nação cabinda. A cada um deles são atribuídas características específicas, símbolos, alimentos e animais imolados* (TADVALD, Marcelo. O batuque gaúcho: notas sobre a história das religiões afro-brasileiras no extremo sul do Brasil. In: DILLMANN, Mauro (org.). **Religiões e religiosidades no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: ANPUH, 2016, p. 55).

⁶⁰ Terreiro é o local onde se praticam os rituais das religiões de matriz africana. Segundo Oro (2008), “terreiro” é uma categoria ampla que reúne desde um congá familiar, onde seu dono recebe clientes para “jogar”, até um espaço onde são realizados rituais de distintas expressões religiosas afro-brasileiras no âmbito de uma comunidade religiosa local. Seja como for, mesmo os terreiros no Rio Grande do Sul, segundo essa última observação, podem ser considerados de tamanho pequeno ou médio, pois o número médio de frequentadores situa-se entre 10 e 30 pessoas, sendo reduzidos os terreiros que reúnem num único espaço ritualístico em torno de 100 pessoas.

⁶¹ Segundo a compreensão de Antônio Bispo dos Santos, na diversidade de saberes é fundamental que consideremos a necessidade de acessar os saberes tradicionais, transmitidos oralmente de geração a geração.

⁶² A cuíca, instrumento apresentado com tambor de fricção, segundo FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003, p. 90.

surgem as Charqueadas através do que dizem alguns narradores.

1.4.1 As Charqueadas: pelos historiadores

*Um talho fundo na carne do mapa:
éricas e África margeiam.
Um navio negreiro como faca:
mar de sal, sangue e lágrimas no meio.
Um sol bem tropical ardendo forte,
ventos alísios no varal dos juncos
e sal e sol e vento sul no corte
de uma ferida que não seca nunca.⁶³*

Quando os europeus chegaram ao território do atual Rio Grande do Sul encontraram, por uma das suas classificações, três grupos de habitantes nativos: os tupis-guaranis, os gês e os guaicurús⁶⁴. Por um bom tempo, porém, esse mundo desconhecido, perdido no meio do Atlântico, ocuparia as fantasias europeias, ora de um paraíso na terra, lugar de beleza e da bonança permanentes, ora dos prodigiosos perigos, das monstruosidades e dos demônios, linha limítrofe da humanidade, inferno da purgação dos crimes e dos castigos⁶⁵.

⁶³ SILVEIRA, Oliveira Ferreira. Charqueada Grande. In: SILVEIRA, Oliveira. **Oliveira Silveira**: Obra Reunida. Organizado por Ronald Augusto. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; CORAG, 2012.

⁶⁴ GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, charqueadas e olarias**: um estudo sobre o espaço pelotense. 2. ed. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2001, p. 212.

⁶⁵ LOBO, Lilia Ferreira. **Os infames da História**: Pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 24. *Fantasias e fatos que ainda hoje podem ser observados como e quando, por exemplo, as elites – nacional e internacional – através das múltiplas mídias contemporâneas, procuram associar a criminalidade a população pobre, que é majoritariamente negra em países como é o caso do Brasil. E quando, por sua vez, as companhias de turismo, vendem ao exterior a imagem de um paraíso de belezas naturais. Camuflando, entre outras coisas como os acidentes ambientais decorrentes da forma desorganizada que se estruturaram as cidades brasileiras e da exploração desorientada dos recursos naturais, erros históricos que precisam ser revistos com urgência. Como consequências de alguns destes erros, o racismo, a desigualdade social e a concentração de renda decorrentes das políticas de distribuição de terras e do sistema escravocrata são heranças do período imperial que diariamente manifestam-se de diferentes formas no contexto atual. Seja por meio da exclusão social, da violência contra pessoas negras, do preconceito e da intolerância em relação as religiões de matriz africana, e a determinados estilos ou instrumentos musicais.*

O rincão de Pelotas havia sido doado, em 1758, ao tenente-coronel português Tomás Luís Osório, por heroísmo na guerra contra os guaranis das missões jesuíticas [...]. Terras ribeirinhas na sesmaria do Monte Bonito no Rio Grande do Sul de São Pedro, em 1781, por meio de doação, [...] começaram a ser subdivididas, no seu sentido longitudinal, e transformadas num conjunto de 30 fábricas de salgar carnes contíguas. Fundamentalmente, o núcleo charqueador pelotense constituiu-se dos estabelecimentos saladeiris, do Logradouro Público, da Tablada, da cidade, do passo dos Negros, das datas de matos, na serra dos Tapes, das vias hidrográficas, com seus sistemas de portos e trapiches e das vias terrestres com suas pontes e passos⁶⁶.

Dessa forma, com doações das terras brasileiras aos amigos da coroa e aos militares ligados ao exército imperial⁶⁷ foi se estruturando o sistema produtivo charqueador desde o Império, passando pelo período da República, dando origem às classes dominantes. Algumas se perpetuaram por muitos anos, outras entraram em declínio, mas ainda se mantêm no imaginário social da população como a cidade dos grandes charqueadores, muitas vezes escondendo a importância da presença da população negra escravizada vivida por vezes além da *linha limítrofe da humanidade, inferno da purgação dos crimes e dos castigos*⁶⁸.

O espaço da produção do charque apresentava um quadro macabro, fétido e pestilento. Nesse lugar, imperavam vísceras, sangue, excrementos, ossos e animais pestíferos e ferozes. Reinava o mau cheiro. Ilhas de imundícies, proliferavam nos terrenos encharcados da fabricação da carne salgada e de seus subprodutos. A população cativa vivia nessas condições ambientais, sob um regime carcerário e num ritmo de produção fabril. De novembro a maio, quando o gado estava mais robusto e os dias eram os mais quentes do ano, trabalhavam da meia noite ao meio-dia⁶⁹. A base do núcleo charqueador de Pelotas foi estruturada na beira d'água às margens do Arroio Pelotas e do Canal São Gonçalo, pela facilidade de escoamento da produção de charque.

⁶⁶ GUTIERREZ, 2001, p. 211.

⁶⁷ *Ibid.*, 2001, p. 213: *As doações de sesmarias, com a conseqüente fixação de estâncias, e registraram-se as primeiras notícias sobre charqueadas artesanais no Rio Grande. As terras da planície costeira foram ocupadas pelas forças militares do poder colonial português. As áreas por onde passava a estrada do Planalto vieram a ser doadas, pelo governo de São Paulo, àqueles tropeiros que, em grupos, munidos de armas, enfrentaram os espanhóis, escravizaram nativos, transportaram animais, abriram caminho entre o rio da Prata, São Paulo, Minas Gerais e asseguraram o domínio luso.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁹ *Ibid.*

Pelos logradouros públicos chegavam os rebanhos de gado para serem comercializados nas charqueadas. *Os trabalhadores mais frequentes na produção do charque eram os carneadores, seguidos pelos serventes e salgadores. Depois, na ordem, apareciam descarneadores, graxeiros, sebeiros, chimangos, charqueadores, aprendizes e tripeiros*⁷⁰.

*Os vapores emanados das águas e detritos parados, dissipavam pelos ares os cheiros nauseabundos dos sangues putrefatos, dos excrementos apodrecidos, das vísceras decompostas pelo forte calor do sol, nos dias de safra. E as nuvens de fumaças, que saíam das fornalhas, exalavam o cheiro das gorduras fervidas e dos ossos carbonizados. Os urros dos animais abatidos e esfolados vivos e o som do ritmo do trabalho imposto pelos feitores nos escravos terminavam por compor o tétrico meio ambiente da produção charqueadora pelotense*⁷¹.

*Indícios nos possibilitam confirmar a ideia de que as charqueadas se constituíam em um dos espaços para onde eram destinados os escravos revoltosos do país, como punição, como castigo, e confirma a ideia das charqueadas como um purgatório, ou seja, um lugar de péssimas condições de trabalho. Historiadores já demonstraram a horrenda realidade dos trabalhos dos escravizados, obrigados a labutar cerca de 16 horas por dia, de pés descalços, suscetíveis à umidade do ar muito grande, na beira dos arroios e canais; muitos acabavam não chegando à média de expectativa de vida, que era de 5 a 7 anos de trabalho efetivo*⁷², *“charqueadas eram verdadeiros estabelecimentos penitenciários”, depois ele complementa “Nas poucas horas de repouso noturno, eram encerrados nas sinistras senzalas”*⁷³.

Durante o ciclo do charque, a produção das charqueadas do estado era para alimentar a população cativa em vários estados brasileiros e enviada ao exterior. Naquela época, outra parte privilegiada da população comia carne fresca. Daquele período, mudanças aconteceram no sistema de produção de carne bovina, desde a chegada da energia elétrica, do surgimento dos frigoríficos espalhados pelo país e pelo desenvolvimento das novas tecnologias que trouxeram grandes modificações no sistema de produção de proteína animal, especialmente de carne vermelha. *Em 2016,*

⁷⁰ GUTIERREZ, 2001.

⁷¹ *Ibid.*, p. 222.

⁷² AL ALAN, 2007, p. 24.

⁷³ MAESTRI FILHO, Mario. O Negro no Sul do país. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 25, p. 235-240, 1997, p. 234.

*o segundo maior rebanho bovino do mundo encontrava-se no território brasileiro (219 milhões de cabeças), correspondendo a 22,1% do plantel mundial.*⁷⁴ Enquanto isso, o Brasil retorna ao Mapa da Fome. *Em dezembro de 2020, dezenove milhões de brasileiros acordam sem saber se vão conseguir alguma refeição para o dia, a imprensa brasileira divulga que pessoas amanhecem em filas de açougues para receber doação de ossos*⁷⁵.

*No sul o negro charqueou
Lavrou, Carretou
No sul o negro remou
Teceu Diabo a quatro
O negro
no sul congou
Bumbou, Batucou
A negra no sul cozinhou
Lavou Diabo a quatro
No sul o negro brigou, garreou
Se libertou
Quer dizer: ainda se liberta
De mil disfarçadas senzalas
Prisões
Diabo a quatro
Onde tentam mantê-lo agrilhoado*⁷⁶.

*Pelotas*⁷⁷, durante a primeira metade do século XIX, foi vista também como um polo cultural na região. Esta situação dá-se pela forte economia advinda da produção de charque. Localizada às margens do Arroio Pelotas, a cidade foi rota dos tropeiros que contrabandeavam gado do Uruguai (Colônia do Sacramento) e da Argentina (Maldonado) para São Paulo. A localização privilegiada fez com que no entorno do arroio fixassem-se vários charqueadores⁷⁸. Isso criou condições favoráveis para o

⁷⁴ NETO, Onofre Aurélio. O Brasil no mercado Mundial de Carne Bovina: análise da competitividade e da produção e da logística de exportação brasileira. **Ateliê Geográfico Goiânia**, v. 12, n. 2, p. 183-204, ago. 2018. Disponível em: www.revista.ufg.br/index.php/atelie. Acesso em: 15 fev. 2022.

⁷⁵ CORREIO. Fila para doação de ossos se estende por cinco quarteirões em Cuiabá. **Jornal Correio**, 22 abr. 2023. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/fila-para-doacao-de-ossos-se-estende-por-cinco-quarteiroes-em-cuiaba/>. Acesso em: 15 maio 2023.

⁷⁶ Poema Antologia, em: SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Oliveira Ferreira da Silveira 1941 – 2009**. Seleção e Prefácio de Oswaldo de Camargo. Porto Alegre: Edição dos Vinte, 2009, p. 53-54.

⁷⁷ FERREIRA, Leonardo Tajés. Documentário "Olhares sobre Pelotas - A sociedade do Charque". **Youtube**, 2018, 1h30. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LuSDyg964LY>. Acesso em: 21 fev. 2022.

⁷⁸ MOREIRA, Simone Xavier. **Da Cidade Imaginada ao Imaginário da Cidade: Literatura, História e Cultura em Pelotas**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

desenvolvimento da indústria saladeril em função das conexões das águas dos Arroios Pelotas e Santa Bárbara com o Canal São Gonçalo, que encontrando com a Lagoa dos Patos dava acesso ao Oceano Atlântico por onde enviava-se o charque e outros produtos e recebiam-se as mercadorias que chegavam dos portos do Rio de Janeiro e da Europa. A carne salgada foi o principal produto de exportação e gerador de riquezas que transformaram Pelotas no destaque econômico da Província do Rio Grande do Sul no final do século XIX, gerando uma elite escravocrata e aristocrática que deixaram suas marcas até os dias atuais.

1.4.2 As Charqueadas: pelo Seu Nelson e pelo Mister Pelé

Na primeira manhã do mês de julho de 2013, após o ato de assinatura do meu termo de posse como professor da Universidade Federal de Pelotas, fui orientado a procurar a unidade em que fui lotado, o Centro de Artes⁷⁹, localizado no bairro do Porto⁸⁰. Uma porta se abriu. E nisso avistei o Seu Nelson⁸¹.

Seu Nelson Ferreira Prestes era um técnico da universidade que, segundo o próprio, trabalhava na oficina de instrumentos do Centro de Artes (CA). Experiente, com idade para ser meu avô, já próximo de se aposentar, foi ele a pessoa que encontrei ao chegar no primeiro dia de trabalho. A mão que abriu a porta naquela manhã fria era de um corpo que aquecia a tudo e a todos pela recepção alegre e afetuosa. Fomos nos apresentando enquanto ele me contava histórias da cidade: das Charqueadas, do carnaval⁸², do samba e do futebol, enquanto destacava o figurino Xavante⁸³.

⁷⁹ Centro de Artes da UFPel. Disponível em: <https://ca.ufpel.edu.br/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

⁸⁰ Diferente de algumas IES que concentram suas unidades num único campus, a Universidade Federal de Pelotas tem suas unidades localizadas em diferentes pontos da cidade de Pelotas e no município de Capão do Leão.

⁸¹ O vídeo é registro de uma apresentação da oficina de Instrumentos, coordenada pelo Prof. Mario Maia. Seu Nelson aparece com um sapato vermelho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xwjZ-SHVqGA>. Acesso em: 12 jan. 2022.

⁸² Reportagem sobre o Carnaval de Pelotas, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ACUO_Ng0Gp8. Acesso em: 12 jan. 2022.

⁸³ Clube de Futebol Brasil de Pelotas. Disponível em: <http://www.gebrasil.com.br/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

Assim que soube que eu era músico me contou que também tocava alguns instrumentos, mostrou seu violão que ficava na oficina de instrumentos⁸⁴, lugar onde aconteciam algumas batucadas, e me orientou dizendo que eu precisava conhecer melhor e que agora, como professor de percussão, deveria especialmente buscar me aproximar dos tambores de Pelotas. Seu Nelson parecia respeitado por todos a quem me apresentou em nossa caminhada de chegada pelos espaços da universidade. Circulamos por dependências internas e externas do CA. Passamos por alguns laboratórios, salas, auditórios, ateliê de cerâmica e oficinas, entre elas a de instrumentos musicais, e na sequência fomos conhecer as demais unidades do Campus Porto.

Conforme meus pés iam deixando as primeiras pegadas naquele novo território eu ia sentindo, imaginando e percebendo através das imagens e das palavras que escutava o quanto seria necessário ter um maior tempo para refletir e entender o significado de tanta informação naquela manhã que estava recém começando e daquelas portas que estavam recém se abrindo.

Na esquina – encruzilhada – que separa os prédios da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e o da Faculdade de Educação ouve-se o som que parece uma caixa-clara⁸⁵ ou uma malacacheta⁸⁶ e aparece um homem de aproximadamente 1,80 m de altura, de mais de 70 anos. Caminhava como se estivesse dançando um *reggae*. Pendurada em seu ombro ele carregava uma lata colorida que percutia com duas baquetas artesanais e pintadas com as mesmas cores. Como já eram conhecidos, o seu Nelson o chamou para que nos apresentássemos, eu – o professor – e ele, o homem do Bloco da Lata, o Animal do Reggae de Pelotas – o Senhor Wilson Couto –, conhecido como Mister Pelé⁸⁷,

⁸⁴ A Oficina de Instrumentos é um espaço físico equipado com algumas ferramentas, bancadas e máquinas. Funcionou até 2018. No local, realizavam-se as aulas da disciplina de mesmo nome - Oficina de Instrumentos - do Curso de Música Licenciatura, que visa oferecer subsídios para a criação e construção de instrumentos musicais de sopro, de corda e percussão primários, utilizados na educação musical. É uma prática de experimentação musical integrando os instrumentos criados com instrumentos convencionais. Funcionou até 2018.

⁸⁵ Tipo de tambor cilíndrico de madeira ou metal com duas peles, caracterizado por ter uma esteira acomodada sobre uma delas, inspirada na caixa de guerra, que era usada como meio de comunicação com soldados em formação de batalha e para ditar o ritmo das marchas dos soldados.

⁸⁶ Tipo de tambor cilíndrico de alumínio, ferro ou aço inox, medindo 20 cm X 12", com duas peles sintéticas e seis tirantes e bordão, normalmente utilizada para ditar ritmo ou compasso da música e também para ditar a evolução dos blocos de escola de samba na avenida.

⁸⁷ Vídeo produzido pelo Ponto de Cultura Paralelo 33 com uma entrevista com Mister Pelé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SbhoHwU4oLE>. Acesso em: 3 mar. 2022.

E foi através do Seu Nelson e do Mister Pelé e do que anunciavam aquelas vozes, na rua e na universidade, que fui imediatamente percebendo a forte presença do povo negro na cidade de Pelotas e da sua importância para as diferentes manifestações da cultura popular.

Como foi também nesse e nos muitos outros encontros que vieram e virão a seguir que eu fui e vou sendo provocado também a entender o *porquê das histórias dos escravos, dos trabalhadores livres pobres e das pessoas comuns não serem realçadas*. Até então, o que eu sabia de Pelotas era o que *é compartilhado nos dias de hoje por muitas pessoas. A cidade se caracterizou, tanto internamente como externamente, a se representar, [...], de um modo vicioso, como um lugar de um passado opulento, de barões e baronesas bem vestidas [...]*⁸⁸.

Como foi, e é assim, que eu fui e vou aos poucos sentindo que para conhecer em profundidade os aspectos da arte e da cultura da cidade, especialmente naquelas dimensões que envolvam a percussão e seus diferentes instrumentos, seria necessário romper com uma [...] *certa alienação no sentido de que não se problematiza as relações travadas no passado, apesar de os movimentos sociais, como o movimento negro, insistirem já há pelo menos trinta anos nas críticas a estes tipos de representação. Aqueles que não descendessem da estirpe dos baronatos estariam condenados a não terem passado, salvo se persistissem as histórias dos velhos que passam nas rodas de conversa das famílias de geração em geração*⁸⁹.

*E as vozes rasgam o silêncio da terra
Enquanto os pés batem
Enquanto os tambores batem
E enquanto a planície vibra os ecos milenários
Aqui outra vez os homens desta terra
dançam as danças do tempo de guerra
das velhas tribos juntas nas margens do rio.*⁹⁰

⁸⁸ AL-ALAM, 2007, p. 24.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁰ CRAVEIRINHA, José. **Poesia de combate, Xibugo**. 4. ed. Moçambique: Alcance Editores, 2008b, p. 61.

1.4.3 A Princesa do Sul: pelos historiadores

A cidade que traz em sua bandeira a inscrição “Princesa do Sul” é também uma cidade caracterizada por uma vida cultural sofisticada, gerada pela intensa relação com a Europa, através das viagens dos filhos das classes abastadas, que, indo estudar neste continente, voltavam com as novas tendências da moda, seja do vestuário, da literatura, das artes cênicas, e mesmo da política. O conceito de cultura usado por alguns destes escritores reflete bem suas visões sobre a história; a cultura é vista como um referencial a uma civilização hierarquizada, onde os outros, “sem cultura”, desempenham o papel de bárbaros, não evoluídos em comparação ao refinamento da sociedade pelotense⁹¹.

Sabe-se que foi através do charque que a elite econômica e social pelotense foi crescendo e ampliando seu acúmulo de riquezas, construindo prédios inspirados na arquitetura europeia, enviando seus filhos para estudar na Europa, importando produtos para seus lazeres e para o poder público, tornando-se conhecida como a Princesa do Sul⁹².

Nesse universo aristocrático, Barão era o título inicial da escala hierárquica da nobreza brasileira. Seguiam-se pela ordem os títulos de visconde, conde, marques e duque [...] a outorga do baronato, que tinha como condição, quase sempre, certa fortuna acumulada, significava reconhecimento oficial da Monarquia ao poder e ao prestígio de quem era agraciado. Dez charqueadores de Pelotas receberam este título⁹³. Entre aqueles agraciados com títulos de Barão, Visconde, Conde e Marquês, Pelotas possuía 16 titulares vinculados ao Império. Ainda em 1865 a cidade recebeu o Conde d’EU, marido da Princesa Isabel, que permaneceu em Pelotas por nove dias em companhia de seu sogro Dom Pedro I⁹⁴ escreveu no seu livro *Viagem Militar ao Rio Grande do Sul* “é a cidade predileta do que eu chamarei a aristocracia rio-

⁹¹ AL-ALAM, 2007, p. 36.

⁹² GONÇALVES, Mariana Couto. A Princesa do Sul de Bernardo e Jerônimo: A Pelotas escravista a partir de crônicas e folhetins. In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 6. Anais... Florianópolis: UFSC, 2013, p. 1.

⁹³ MAGALHÃES, Mario Osório. **Pelotas Princesa** (livro comemorativo ao bicentenário da cidade). Pelotas: Diário Popular, 2012, p. 72.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 74.

*grandense [...] As ruas largas e bem alinhadas, as carruagens que as percorrem (fenômeno único na província), sobre tudo seus edifícios, quase todos de mais de um andar, com elegantes fachadas [...]*⁹⁵. Alguns dos prédios mencionados estão localizados no centro histórico da cidade no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, como a Biblioteca Pública Pelotense e a Prefeitura Municipal de 1881, a Escola Eliseu Maciel de 1883 – que deu origem à UFPel –, a Santa Casa de Misericórdia de 1884, o Teatro Sete de Abril, o Mercado Público, o Grande Hotel e o Banco Pelotense.

*Pelotas construiu fortunas sólidas e exigiu a entrada de um grande número de escravos. Estes fatores, somados as circunstâncias de a safra durar apenas de novembro a abril, haveriam de possibilitar além da riqueza, o ócio dos charqueadores*⁹⁶, que os permitia cultivar as artes de uma maneira geral. Era comum na época que a elite charqueadora mandasse seus filhos estudar no Rio de Janeiro, em Buenos Aires ou na Europa, e esse contato possibilitou o desenvolvimento do hábito da leitura, tendo a possibilidade de desfrutar da biblioteca pública⁹⁷ após sua construção e a frequência aos teatros e salões⁹⁸, especialmente espetáculos culturais no teatro Sete de Abril⁹⁹ das grandes companhias¹⁰⁰. *E pelo fato de ser Pelotas um abastado centro comercial industrial, convergiam para cá, também, os interesses artísticos, sociais e políticos do antigo Rio Grande*¹⁰¹.

Há registros de que, *possivelmente, no período das entressafas, a população cativa trabalhasse na construção civil, produzindo matéria-prima, elementos cerâmicos, nas olarias existentes em um dos terrenos dos saladeiros; erguendo, ampliando, conservando toda sorte de prédios urbanos, que o desenvolvimento fabril charqueador impulsionava, [...] a presença de olarias instaladas na metade das fábricas de salga possibilitaria o aproveitamento ininterrupto da mão-de-obra cativa da fabricação sazonal do charque e, como consequência, alargaria o tempo de permanência da escravidão, por ser um regime rentável*¹⁰². Ao andar pelas ruas da

⁹⁵ MAGALHÃES, 2012, p. 74.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁷ Biblioteca pública construída em 1881.

⁹⁸ MAGALHÃES, 2012, p. 33.

⁹⁹ Teatro Sete de Abril. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mOP6BswYw4o>. Acesso em: 15 fev. 2022.

¹⁰⁰ Grandes Espetáculos que vinham do Rio de Janeiro para Buenos Aires e Montevideu costumavam passar por Pelotas

¹⁰¹ MAGALHÃES, 2012, p. 23.

¹⁰² GUTIERREZ, 2001, p. 177.

cidade, observa-se grandes casarões e prédios históricos¹⁰³, alguns edificadas por engenheiros europeus e que são referências do patrimônio material e do turismo, que pela riqueza de detalhes demonstram que foi necessário o investimento de altos recursos financeiros, além do envolvimento de muita de obra para viabilizar a construção de estruturas grandiosas, considerando as limitações tecnológicas daquele período. Alguns desses prédios possuem o reconhecimento por parte do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional.

Simone Moreira, na pesquisa de 2017, intitulada “Da Cidade Imaginada ao Imaginário da Cidade: Literatura, História e Cultura da Cidade de Pelotas”, apresenta alguns registros que abordam, entre outros aspectos, a relação estabelecida entre Pelotas e o termo Princesa do Sul. Como o que conta que *em 6 de janeiro de 1860, foi publicada a primeira poesia que apresenta uma referência objetiva à cidade de Pelotas como “princesa do sul”, termo que, posteriormente, foi adotado como título para a cidade. Poucos anos depois, o estudante de Direito nascido em Bagé, Antônio Soares da Silva, publicaria a provável segunda mais antiga referência conhecida. Em seus versos, publicados em São Paulo, em 1863, Silva discorre: “A Pátria orgulhosa de tantos primores/ Te aclama Princesa dos Campos do Sul*¹⁰⁴.

*Os negros estão despídos
Senhora Pelotense,
trabalhando no sol.
Os negros estão desnudos
Senhora Pelotense,
trabalhando no sal.
Eles vieram de longe
de campos tão distantes
repointados pela estrada
Com seus mugidos fundos Brancos,
homens de preto a tocá-los
E um ponteiro a chamar: Venha, venha!
Eles vieram Polengos assim
e foram embretados
e passaram por todas as facas
pelo sal pelo sol
Senhora Pelotense
E chegaram pretos velhos
Com as marcas na pele na carne na alma*

¹⁰³ Imagens históricas da Cidade de Pelotas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bntgxf-MMU>. Acesso em: 18 jan. 2022.

¹⁰⁴ MOREIRA, 2017.

1.4.4 A Princesa do Sul: pelo Seu Nelson e pelo Mister Pelé

Antes de reencontrar o Seu Nelson e o Mister Pelé, através de Walter Benjamin faço um parêntese para relacionar com a pergunta: Que Princesa é esta Senhora Pelotense? Questionando, percebo que eu – também – *gostaria de contar, por uma segunda vez, a história da Bela Adormecida.*

*Ela dormia no seu próprio arbusto espinhento.
E então, depois de muitos anos, despertou.
Mas não foi por um beijo de um príncipe afortunado.
O cozinheiro a acordou, ao dar-lhe uma sonora bofetada,
que ressoou por todo o palácio,
com sua energia encarcerada por tantos anos.
Uma criança linda dorme
atrás dos arbustos espinhentos das próximas páginas.
Não deixe que qualquer príncipe da fortuna,
enfeitado com o deslumbrante equipamento científico, chegar perto.
Pois, no beijo de noivado, ela pode esbofeteá-lo.
Melhor que o autor a desperte, reservando-se a tarefa de mestre cuca.
Já é hora para esta bofetada ressoar pelos campos da ciência.¹⁰⁶*

Walter Benjamin¹⁰⁷ não era negro e não sei se conversou com alguém que tivesse sentido na própria carne as desgraças da escravidão no Brasil, muito possivelmente nunca soube o que era uma charqueada¹⁰⁸. Nascido em Berlim em 1892 e morto na fronteira da França com a Espanha em 1940 enquanto tentava fugir da perseguição nazista, muito possivelmente não conheceu o charque.

¹⁰⁵ Poema Charqueada, em SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Pelo escuro** - Charqueada. Porto Alegre: Edição do Autor, 1977, p. 12.

¹⁰⁶ BENJAMIN, 2013, p. 11.

¹⁰⁷ FRANCO, Renato. **10 Lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis: Editora Vozes Petrópolis, 2015.

¹⁰⁸ Documentário Olhares sobre Pelotas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIVSHcyqMs0>. Acesso em: 4 jan. 2022.

Já o Seu Nelson e o Mister Pelé eram dois homens negros, que nasceram e viveram em Pelotas, faleceram em 2014 e 2018, respectivamente, e são eles, juntos e em diálogo, que me ajudam a dizer coisas, como:

*Professor¹⁰⁹
eu gosto mesmo
é de arroz e feijão.
O Nego aqui gosta de comida simples,
nem precisa de mistura,
mas se o senhor quiser fazer
um carreteiro de charque¹¹⁰
aí fica melhor.*

Lembro que durante os primeiros meses de minha chegada a Pelotas fui convidado por Mister Pelé para visitar alguns locais que são reconhecidos pontos turísticos da cidade e outros que não detêm o reconhecimento por parte do poder público, mas são carregados de significados para parcela da comunidade pelotense, como escolas de samba, terreiros de batuque, praças, bares, museus, clubes sociais negros, balneários, cascatas, arroios e rios, programas de rádio e casas de artistas locais e lideranças da comunidade.

Mister Pelé morava sozinho em uma casa de dois cômodos e um banheiro, num loteamento popular destinado a pessoas de baixa renda. As paredes cobertas com cores – amarela, verde, vermelha e preta – misturavam referências à Jamaica e ao do Bloco da Lata. Nas paredes, quadros com fotos suas em apresentações e recortes de jornais misturavam-se aos LPs, cartazes de eventos, imagens de Bob Marley e do Partido dos Trabalhadores.

Querendo retribuir a recepção, convidei-o para jantarmos em minha casa. Naquela noite seria eu o cozinheiro. Ao fazer o convite perguntei seu cardápio preferido. A intenção era de lhe fazer uma gentileza, pois esta seria a primeira vez que o receberia. Ele, com a autenticidade e sinceridade que eram suas características, me disse de sua preferência:

- Um carreteiro de charque.

¹⁰⁹ Mister Pelé convencionou me chamar de Professor desde nosso encontro na primeira encruzilhada.

¹¹⁰ Charque, como já feita a referência, é a carne de gado bovino desidratada e salgada, que foi, ao longo de séculos, o principal alimento de escravos e da população pobre em diversos países da América.

Em todos os nossos encontros, Mister Pelé costumava me contar histórias e experiências de vida e manifestar suas percepções sobre diferentes aspectos da cidade de Pelotas me causavam inquietação. Naquela noite em que o cardápio era o carreteiro de charque, perguntei o que teria para contar sobre as charqueadas.

- Teve gente que ficou muito rico por lá professor, isso todo mundo sabe. Mas eles não gostam de falar é que lá eles tiravam o couro da Negrada¹¹¹.

Aos poucos fui entendendo o que o Mister Pele queria dizer com “tirar o couro da Negada”. As charqueadas de Pelotas consolidaram o sistema escravista no estado e foram também um lugar e um período de exploração e sofrimento humano, seres escravizados eram obrigados a conviver diariamente num ambiente mórbido, insalubre e macabro.

O gado vivo capturado, acorrentado, não estava indo para o interior de um navio, estava a caminho da própria morte, estava a caminho da Mangueira – não aquela conhecida no Carnaval do Rio de Janeiro, e sim a das charqueadas do Rio Grande do Sul de São Pedro, onde era abatido, sacrificado, esquartejado e desossado. Aproveitava-se praticamente todas as partes do animal, após a carne, principal produto salgado, que era colocada em extensos varais para secar, subprodutos, como graxa e couro, também eram aproveitados e comercializados, os ossos muitas vezes eram utilizados na fabricação de cercas.

[Pausa] A campainha tocou!

1.4.5 O Rio de Sangue: por Saint-Hilaire e por Daniel Amaro

A campainha tocou e o inesperado aconteceu – e eu sigo atento para aproveitar *todos os cacos e farrapos da história*¹¹² nos mínimos detalhes. Foi quando o vizinho, que eu ainda não conhecia, bateu na porta para se apresentar e me desejar boas-vindas. Ele havia ficado sabendo que o morador ao lado de sua porta era

¹¹¹ Mister Pelé.

¹¹² BENJAMIN, 1987, p. 225.

percussionista e professor com raízes e projetos ligados à periferia.

O vizinho era *João Daniel Pereira Amaro*, nascido na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, cresceu na conhecida *Vila Castilho*, lugar em que iniciou o seu contato com as artes cênicas, aos 7 anos de idade, em 1980. De família humilde - mãe dona de casa e pai alfaiate -, teve como cenário artístico a pobreza, realidade do local em que vivia. A partir das tendências vivenciadas pelos moradores da vila, na época o Funk, o Reggae e o Samba, surge então um grupo de dança chamado *Brother Show*, composto por crianças daquele lugar. O grupo, que se destacou em muitos concursos, acabou por chegar ao fim sete anos depois, em função de muitos dos integrantes terem que abandonar o que mais gostavam de fazer – dançar – para ajudar financeiramente em casa, através de sua força de trabalho. Com a dança, permaneceram dois dos integrantes do *Brother Show*, Mano e Daniel Amaro, que acabaram por construir suas histórias de vida e trajetórias profissionais através da dança. Foram muitas as experiências vividas por esta dupla, que hoje, trilham caminhos que já transcenderam terras brasileiras, construindo e espalhando um conhecimento artístico e sociocultural oriundo do Gueto, do qual se orgulham de terem em suas raízes artísticas¹¹³.

Daniel Amaro¹¹⁴ ofereceu-me, naquele primeiro encontro, um regalo, uma caneca de um espetáculo chamado “Rio de Sangue”¹¹⁵, que nasceu pela necessidade de fazer um resgate da história e da cultura afro-brasileira nos espaços históricos da cidade. Esse espetáculo foi realizado pela companhia de dança afro da qual ele é bailarino, coreógrafo e diretor.

Soube, nesta conversa, que a temática do espetáculo surgiu a partir dos registros da Viagem do naturalista Auguste Saint-Hilaire¹¹⁶ ao Rio Grande do Sul. Mais

¹¹³ MENDONÇA, Afonso Prada. Apresentação: Cia. de Dança Afro Daniel Amaro. **Silo.tips**, 6 jul. 2016. Disponível em: <https://silo.tips/download/apresentacao-joao-daniel-pereira-amaro-nascido-na-cidade-de-pelotas-rio-grande-do>. Acesso em: 12 jan. 2022..

¹¹⁴ Daniel Amaro ajudou-me a conhecer um pouco da cultura do batuque e da dança afro, assim como aspectos do carnaval na cidade e região, integrou-se ao PEPEU como colaborador externo em diversas ações.

¹¹⁵ O espetáculo Rio de Sangue foi apresentado no dia 20 de novembro de 2014 no Auditório do Centro de Artes da UFPel. A *charqueada foi lugar de matança, de escravidão, onde havia sangue derramado na terra e nas águas do Arroio Pelotas* (COGOY, Carlos. Dança Afro: apresentação do espetáculo "Rio de Sangue". **Diário da Manhã**, 20 nov. 2014. Disponível em: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/danca-afro-apresentacao-do-espetaculo-rio-de-sangue/>. Acesso em: 12 fev. 2022).

¹¹⁶ SAINT-HILAIRE. Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

precisamente do momento em que o *botânico* visitou a povoação nascente de São Francisco de Paula, nela permanecendo de 06 a 14 de setembro de 1820 [...] o iate que trouxe o sábio, aportou bem junto a residência do charqueador, casa térrea, coberta de telhas, dividida em grandes peças, à frente, viçoso gramado, seguido dos muitos varais onde secava o charque, do sangradouro e do reservatório d'água. Dali pelo arroio Pelotas e canal de São Gonçalo, era transportado o charque para a Bahia, Rio de Janeiro e Havana¹¹⁷.

Em seu registro de viagem, Saint-Hilaire afirmou que em determinadas épocas do ano o Rio ficava vermelho de sangue. [...] na visão dos viajantes do século XIX, constituiu-se num espaço macabro, fétido e pestilento. As águas serviam para despejar os dejetos, exportar os produtos, importar o sal e a mão-de-obra escrava¹¹⁸.

As charqueadas possuíam portos e os charqueadores iates para o transporte dos produtos até o porto de Rio Grande, onde trocavam de embarcação para atingirem o mar. O transporte no arroio Pelotas, no canal São Gonçalo, na laguna dos Patos e no porto de Rio Grande era realizado por escravos marinheiros¹¹⁹. As fábricas fixaram-se nas várzeas alagadiças, superfícies constituídas de aluviões mal drenados, ricas em argila e matéria orgânica, áreas marginais do arroio Pelotas e do canal São Gonçalo.

E foi assim que o carreteiro de charque, que inicialmente seria para apenas um convidado, possibilitou diversos outros momentos nos quais pude conhecer mais sobre a cidade de Pelotas, através da voz de outro nativo, ligado à arte e à cultura popular com raízes numa comunidade periférica, conhecendo também através dele o Terreiro de Dona Maria Amaro¹²⁰, sua mãe, e o espaço Cultural onde na época aconteciam as oficinas de dança afro para a comunidade.

¹¹⁷ Revista do IHGPel, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 21-31, abr./jun. 1994.

¹¹⁸ GUTIERREZ, 2001, p. 221.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹²⁰ Terreiro de Umbanda Cacique João das Matas, localizado na vila Castilhos em Pelotas.

1.4.6 Os terreiros: Dizia-se por lá que se viam coisas¹²¹

Numa certa manhã de verão, alguns anos antes de vir para Pelotas, num sítio rodeado por árvores, pássaros e pequenos animais domésticos, na cidade de Santa Maria, sozinho aguardava uma consulta, com uma senhora que eu ainda não conhecia. Naquele cenário, que fazia divisa entre uma pequena floresta e uma residência com características de zona rural, surgiu do fundo da casa uma senhora, com idade entre 60 e 70 anos, cabelos pretos e compridos. Características físicas e jeito de falar que lembrava uma mulher indígena de tempos muito antigos... (que eu não conheci).

Estávamos apenas eu e ela, de frente para a mata, porém, ela agiu como se eu não estivesse ali. Tratou as árvores daquela floresta como se fosse uma grande plateia. Proferiu um discurso em que contou sobre guerras, crueldades, injustiças, enforcamento¹²², maltrato, falou sobre sentimentos de dor e repetia várias vezes a mesma frase:

*- Eles eram muitos, muitos negros, e aquilo virou um rio de sangue!*¹²³

Conto essa pequena passagem, da minha memória, porque a última frase passou a frequentar meus pensamentos por muito tempo, antes de eu imaginar que viria morar em Pelotas. Poderia, também, citar outra passagem, quando eu, com meu tambor, estava entrando no campus da UFPel e um professor (pró-reitor) comentou com o porteiro em tom de brincadeira: Não mexe com esse aí que ele é do batuque!

*Não sou louco, Nem sou bicho
Eu tiro som até do lixo
Pois eu tenho muito orgulho
Eu, sou um Negro do Barulho
E se me chamar de batuqueiro
Eu vou lhe falar doutor
O alimento da minha alma
Vem do Som do Meu Tambor!*¹²⁴

¹²¹ ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2010.

¹²² *Todos os indivíduos condenados eram escravos. A forca, na cidade de Pelotas, tinha cor, era negra!* (AL ALAN, 2007, p. 178).

¹²³ ROZZINI, 2010.

¹²⁴ *Idem*, 2015.

É bem provável que aquele professor estava se referindo ao termo ligado à religião, onde batuque é o *termo genérico aplicado aos ritmos produzidos à base da percussão por frequentadores de cultos cujos elementos mitológicos, axiológicos, linguísticos e ritualísticos são de origem africana*¹²⁵.

E não foi essa a primeira e a única vez que, simplesmente pelo fato de estar carregando ou tocando um instrumento de percussão, eu *fui* chamado de batuqueiro. No entanto, por muito tempo eu não percebia, por que não sentia o preconceito que carregavam esses comentários. *O Batuque representa a expressão mais africana do complexo afro-religioso gaúcho, pois a linguagem litúrgica é Yorubana, os símbolos utilizados são os da tradição africana, as entidades veneradas são os orixás e há uma identificação as “nações” africanas. A Umbanda representa o lado mais “brasileiro” do complexo afro-religioso, pois se trata de uma religião nascida neste país, fruto de um importante sincretismo entre catolicismo popular, espírito kardecista, concepções religiosas indígenas e africanas. Seus rituais são celebrados em língua portuguesa e as entidades veneradas são, sobretudo, os “caboclos” (índios), “pretos-velhos” e “bejis” (crianças), além das “falanges” africanas. Por Linha Cruzada, como sublinha Norton Correa, “cultua todo universo de entidades das outras duas modalidades, a eles acrescentando as giras do exu e da pomba-gira”*¹²⁶.

Sobre a situação na universidade, deve ter chamado a atenção das pessoas o fato de tambores estarem circulando naquele espaço. Coisa também que pode ser questionada porque, por exemplo, neste mesmo espaço universitário acontecem apresentações de estudantes e grupos musicais e corais ligados a diferentes igrejas associadas ao povo não negro e não necessariamente produzem o mesmo espanto.

O que pude constatar, nesses primeiros impactos, foi muitas vezes o desconhecimento sobre os mais variados aspectos da cultura dos africanos em diáspora. Coisas como, no caso do Batuque, que o mesmo *é uma religião que cultua doze orixás*¹²⁷ e divide-se em “*lados*” ou “*nações*”, tendo sido, historicamente, as mais

¹²⁵ ORO, Ari Pedro, Religiões Afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: Passado e Presente. **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 24, n. 2, p. 345-384, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eea/a/MHgZxZM6Nw5qzMqZHyy7dQg/?lang=pt>. Acesso em: 02 fev. 2022.

¹²⁶ CORRÊA, Norton. **O Batuque do Rio Grande do Sul: Antropologia de uma religião afro-riograndense**. 3. ed. São Luis: Cultura & Arte, 2016.

¹²⁷ Ao falar sobre os orixás, conseqüentemente, vamos falar de mito, a religiosidade africana vê na religião uma *forma de explicação para a vida*. Os orixás protagonizam muitas histórias/mitos envolvendo deuses e homens, plantas e animais, elementos da natureza e vida em sociedade, “*é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente*

*importantes Oyó, Jeje, Ijexá, Cabinda e Nagô*¹²⁸. Ou outras, como as que salientam alguns dos trabalhos de pesquisadores sobre a religiosidade afro-gaúcha¹²⁹ onde afirmam existir dois tipos de tambor nas religiões afro-gaúchas: o ilú e a inhã. A inhã é um tambor cônico e com couros tapando as duas extremidades do instrumento. [...]. O ilú, por sua vez, bem mais presente nos rituais, é um instrumento cilíndrico e que, assim como a inhã, possui couro em ambos os lados. Os alabês (tamboreiro) costumam falar de dois tipos de tambores (ambos ilú): um que chamavam de tambor de obrigação e outros que chamavam comumente de tambores de trabalho. O primeiro fazia parte dos processos de feitura do alabê, um rito de iniciação em que o axorô (sangue) dos sacrifícios animais escorre sobre o corpo do instrumento, sobre os objetos que compõem o assentamento do orixá Xangô (o dono do tambor) e sobre o corpo do novo tamboreiro (alabê). Trata-se de um processo de particularização do orixá e que põe uma série de elementos em relações de dependência [...] Guardado no quarto de santo, o tambor de obrigação compõe o assentamento de um orixá particularizado, tornando-se, junto aos demais elementos que compõem o assentamento, “a morada do orixá e ele próprio”¹³⁰.

Tambores muitos. Tambores de trabalho, tambores de obrigação, entre outras

e se prediz o futuro, nesta e na outra vida” (PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 24).

¹²⁸ ORO, Ari Pedro (org.) **As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994, p. 352.

¹²⁹ Ver BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre**: a música do culto aos orixás. Porto Alegre: FUMPROART, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1998; BRAGA, Reginaldo Gil. Música e modernidade religiosa entre tamboreiros de nação: em torno de uma tradição musical moderna. **Revista em Pauta**, v. 14, n. 23, 2003; BRAGA, Reginaldo Gil. Processos Sociais de Ensino e Aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições a escola formal. **Revista de ABEM**, n. 12, p. 99-109, 2005; BRAGA, Reginaldo Gil. **Tamboreiros de Nação**: música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013; GIDAL, Marc Meistrich. Pomba Gira as Alabê in the Quimbanda: Ritual Change, Musical Innovation, and Challenging Social Hierarchies in Southern Brazil. In: CONGRESS OF LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, 28., 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: LASA, 2009; GIDAL, Marc Meistrich. Musical and Spiritual Innovation, Participation and Control in Brazil’s Umbanda and Quimbanda Religions. **Ethnomusicology Forum**, v. 22, n. 2, 2013; GIDAL, Marc Meistrich. Musical Boundary-Work: Ethnomusicology, Symbolic Boundary Studies, and Music in the Afro-Gaúcho Religious Community of Southern Brazil. **Ethnomusicology**, v. 58, n. 1, 2014; KREBS, Carlos Galvão. **Estudos de Batuque**. Porto Alegre: Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 1988; CORRÊA, Norton Figueiredo. **Sob o signo da ameaça**: conflito, poder e feitiço nas religiões afro-brasileiras. 1998. 302 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

¹³⁰ ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **Tambores de todas as cores**: Práticas de mediação religiosa afro-gaúchas. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019, p. 29-30. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/199418/001099944.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 dez. 2021.

possíveis denominações seguindo o curso de outras pesquisas saberemos que se comparados aos tambores de trabalho, os tambores de obrigação são submetidos a processos de circulação e movimento mais restritos, muitas vezes guardados permanentemente no quarto de santo do terreiro e sendo visualmente acessíveis a poucos. Além de conferir ao alabê os axés necessários ao toque dos instrumentos (de obrigação e de trabalho), os tambores de obrigação também atuam com um tipo de representante dos demais tambores que serão posteriormente adquiridos: alguns alabês me contaram que seu tambor de obrigação lhes conferia os axés necessários à memorização das rezas cantadas e à proteção contra energias prejudiciais. Esse instrumento também fornecia força, habilidade e musicalidade. Uma vez que a circulação desse tambor é comumente submetida a diferentes tipos de restrição, são os tambores de trabalho que circulam junto aos alabês em suas atividades profissionais. Disso resulta que ao observarmos um tambor de trabalho em ação, a presença e a atuação dos tambores de obrigação podem passar despercebidas, pois encontram-se mimetizadas no fundo performático dos tambores de trabalho. Impedidos de circular, os tambores de obrigação fornecem condições para a circulação de outros¹³¹.

No entanto, esses e outros tantos elementos da cultura negra nem sempre são considerados pela academia, não só pela academia, *mas também e especificamente no próprio processo de construção política e cultural do Rio Grande do Sul, onde ocorreu um interesse massivo e concentrado em torno da figura do gaúcho – que foi elevado à condição de “autêntico” representante desse território – e do colonizador europeu, em detrimento de outros grupos sociais aqui presentes desde o princípio da colonização, como os negros e os índios [...]*¹³².

Enfim, se são muitos os tambores que circulam, pode restar a pergunta: como é possível habitar/transitar pela cidade de Pelotas e não evidenciar, entre outros elementos culturais negros, o som dos tambores que não silenciaram e não silenciam? Em que pesem as desconsiderações muitas.

Entre outros espaços, por exemplo, na região do Porto, bairro onde morei por seis anos, pude constatar a existência de vários terreiros em funcionamento. Naquele momento, mesmo sem sair de casa, eu escutava o som dos tambores de três casas

¹³¹ ALMEIDA, 2019, p. 30-31.

¹³² ORO, 2002.

de religião diferentes ao longo de uma mesma noite.

Um fato interessante de observar é que grande parte dos terreiros em Pelotas ficam localizados em espaços pouco visíveis, geralmente nos fundos das casas dos Caciques, pais ou mães de santo, não [...] possuindo placas indicativas de que ali existe um terreiro de Umbanda ou algo que chame mais atenção. [...] A cidade que possui registrados na Federação¹³³ Sul-rio-grandense de Umbanda e Cultos Afro-Brasileiros cerca de 620 centros de Umbanda e de cultos afro-brasileiros (Nação ou Batuque, como chamamos no Rio Grande do Sul), dados de junho de 2014. [...] Pelotas é uma cidade com fortes características dessas expressões religiosas, muitas delas localizadas.

Considerando isso, repito a pergunta, afinal, o que dialogam esses tambores e que histórias contam?

¹³³ A Federação hoje está sob a presidência do senhor Johab Bhons, que organiza, auxilia e participa de importantes lutas para legitimar e perpetuar as práticas religiosas de matriz africana e afro-brasileira na cidade de Pelotas, RS.

2 As palavras dos tambores

Figura 2 - O Barco



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

2.1 O cronotopos da pesquisa: a arquitetura imaginada

Aleida Assmann, em seu livro “Espaços da Recordação”¹³⁴, faz referência às *caixas mnemônicas como espaços de recordação, à questão do aclaramento e da modelação de horizontes do passado que, sob determinadas condições do presente,*

¹³⁴ ASSMANN, Aledia. **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2011, p. 125.

*alicerçam o futuro*¹³⁵. Considerando que existem espaços móveis e imóveis da memória, Aleida destaca a caixa como um objeto *com folhas de ferro para guardar certidões de pergaminho e falava-se de “câmaras do tesouro”*. À palavra latina *arca* corresponde em alemão *Kiste[caixa]* e em geral pode ser mais bem evocada pela palavra *Arche*. E através dessa discussão a autora passa a tratar da arca de Noé, como um espaço de armazenamento seguro, [...] que impôs aos que pretendiam ser nela acolhidos condições rigorosas para a seleção de quem mereceria uma vaga. [...] A arca de Noé é um microcosmo, um mundo em formato miniatura. Quanto mais escassa a vaga, e quanto mais limitado o conteúdo, tanto maior é o valor deste último¹³⁶.

A memória como “arca” reserva, assim, um dos princípios básicos da mnemotécnica antiga, onde *um espaço imaginado deve ser estruturado de tal forma que ele acolha o maior número possível e registros de memória [...] uma arquitetura mnemônica imaginária, uma topografia intelectual em que o aprendiz possa se sentir em casa e situar-se nela sem esforço*¹³⁷.

E é nesse aprendizado que busco, através da pesquisa, me situar e me sentir em casa, porém, confesso, com muito esforço, que encontro no espaço imaginado de um barco a possibilidade de traçar uma arquitetura mnemônica, uma topografia intelectual, de acesso a este microcosmo que se convencionou também chamar de universo da pesquisa. Elejo, para o traço e a travessia, a imagem de um barco.

Um barco que carrega, inicialmente, a força da imagem que se desdobra ao infinito e que, quem sabe, poderá produzir o choque de planos, necessário ao método da constelação benjaminiano. *Mas a palavra desdobramento tem dois sentidos. O botão se desdobra na flor, mas o papel dobrado em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser desdobrado, transformando-se de novo em papel liso. [...] E o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão [...]*¹³⁸.

Um barco, em palavra, também possibilita muitas outras aproximações, como a de que através de um barco podemos compreender que relembrar *a travessia é um exercício de reflexão e bússola para aprofundar a descolonização até mesmo nossas*

¹³⁵ ASSMANN, 2011, p. 125.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹³⁸ BENJAMIN, 1987, p. 148.

*mais habituais formas de pensar*¹³⁹.

Um exemplo disso é que para os falantes das línguas bantu – Kimbundo, Kikongo e Umbundo da África Central – a palavra “malungo” significa barco ou companheiro. Este termo evidencia como os escravos da África bantu¹⁴⁰ ressignificaram laços de solidariedade e começaram a se descobrir como irmãos nas Américas. A etimologia da palavra faz alusão à travessia atlântica e deriva da mesma raiz que a palavra kalunga que, representada pelas águas do mar, significa a linha divisória que separa os vivos dos mortos. Atravessar a kalunga (o grande mar), portanto, constituía um verdadeiro rito de passagem que envolvia um grande sofrimento que era compartilhado por homens e mulheres, adultos e crianças. As pessoas que faziam a viagem no mesmo barco criavam uma espécie de parentesco simbólico e em certas ocasiões desenvolviam um tabu sexual. Em muitos casos, até povos inimigos no navio negreiro ressignificavam os laços de solidariedade. Este universo histórico e simbólico [...] indicava que o “malungo” significava mais do que barco ou camaradas da mesma embarcação, mas forçosamente, companheiros da mesma travessia de Kalunga.

O barco está também nas relações náuticas do próprio nome da cidade de Pelotas. Pelo Dicionário de Pelotas, no verbete destinado à palavra pelota, Mario Osório Magalhaes diz que: *O nome, no singular, provém de uma canoa de couro, largamente utilizada no Brasil, desde o período colonial, para a travessia de pequenos rios. O pintor Jean Baptiste Debret, que a reproduziu em mais de uma aquarela, assim descreve a pelota na sua Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1835): “É um couro de boi dobrado na sua largura e cosido nas duas extremidades de maneira a formar um saco mais largo do que fundo, cuja abertura é mantida colocando-se solidamente dois pedaços de pau transversalmente, sete polegadas abaixo do bordo; o saco adquire assim, embora de um modo imperfeito, a forma alargada do bote na sua parte superior, podendo flutuar sem dificuldade; a parte mergulhada dentro d’água, gradualmente afinada até a dobra que serve de quilha, mantém naturalmente o equilíbrio. Basta, portanto, ao viajante sentar-se a cavalo na sua bagagem, de modo a que os pés abertos se apoiem no fundo, servindo a um tempo de carga e de lastro*

¹³⁹ BANDEIRA, Felipe. Relembrar a travessia. **Revista Movimento**, 19 nov. 2009. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2019/11/relembrando-a-travessia/>. Acesso em: 2 fev. 2022.

¹⁴⁰ É importante reafirmar que a denominação “bantu” não faz referência a uma etnia específica, mas a um conjunto de povos africanos que possuem, entre outras, a afinidade linguística.

dessa pequena embarcação improvisada”. Em seguida, descreve o seu mais recente aperfeiçoamento (“consiste ele em guarnecer a abertura com duas ripas muito flexíveis e cujo afastamento é mantido por uma larga travessa de madeira em forma de rabo de andorinha; essa mesma travessa serve muitas vezes de barco para os que desejam manter-se a cavalo em vez de sentar simplesmente no fundo do bote”) e adverte que “todas essas embarcações, mais ou menos submersíveis, são rebocadas por um nadador”. Não se sabe a partir de quando, mas é certo que em 1758 já era chamado de Pelotas o arroio, tributário do canal de São Gonçalo, em cujas margens se estabeleceu, em 1780, a primeira charqueada. Naquele ano, o documento que outorgava a mais antiga sesmaria do município ao coronel Tomás Luís Osorio menciona “o rio Pelotas” como um dos limites dessa propriedade. A partir de 1780, a indústria saladeril disseminou-se, preferentemente, sobre as margens do arroio, e “costa do Pelotas” passou a designar, genericamente, a movimentada região. Em 1835, quando a então Vila de São Francisco de Paula adquiriu o título de cidade, os deputados da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul preferiram este nome ao de Pelotapes, Calópolis, Próspera Cidade ou mesmo São Francisco de Paula, justificando-o como homenagem “ao fato histórico ¹⁴¹que aglomerara com a rapidez do raio a gente e a riqueza da localidade”. Pode-se concluir, pois, que a denominação provém do reconhecimento formal à importância, econômica e histórica, da região onde se estabeleceram não só as principais charqueadas como a maioria delas — região alguns quilômetros distante do centro da cidade¹⁴².

Enfim, se considero a possibilidade de utilização da metáfora do barco como uma caixa mnemônica ou um espaço de recordação, ou ainda se aproximo a palavra barco da palavra malungo ou companheiro, faço isso para tentar dizer que a pesquisa pode e deve ser também esse espaço de travessia, onde os companheiros de viagem, ou “os que estão no mesmo barco”, podem ser melhor identificados.

Busco, ainda, no próprio nome da cidade de Pelotas, a imagem da pelota como embarcação, e indico três movimentos de base para a constituição do processo metodológico.

¹⁴¹ LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida; MAGALHÃES, Mario Osório (orgs.). **Dicionário de História de Pelotas**. 3. ed. Pelotas: Editora da UFPel, 2017. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/3466>. Acesso em: 2 jan. 2022.

¹⁴² *Ibid.*

- 1 - O que estabelece como *cronotopos*¹⁴³ da pesquisa a navegação;
- 2 - O que indica o barco, ou a pelota, como o suporte metafórico em busca do diálogo com a cultura percussiva;
- 3 - O que encontra na palavra malungo uma âncora, ou pista, das relações possíveis entre o espaço e o tempo em que se configura o pesquisar como um navegar pela cultura percussiva da cidade de Pelotas. Pela licença poética, o substantivo companheiro se faz verbo e acena para os procedimentos metodológicos pretendidos, onde as palavras não apenas se encontram no mesmo “barco” semântico, como também no mesmo “mar” ontológico, epistemológico e metodológico.

¹⁴³ Sobre o conceito de cronotopos ver Bussoletti (2007), onde diz que *o conceito bakhtiniano aplicado ao campo literário refere-se às correlações entre o espaço e o tempo num lugar concreto. O cronotopos como categoria literária está relacionado com a forma e com o conteúdo, não somente com o que é narrado, mas também com a narração como um acontecimento. Pelas reflexões bakhtinianas, através de Amorim (2001), relaciono o cronotopos mais utilizado na literatura como sendo o tema do encontro, que tem como equivalente o tema do contato e como cronotopos a estrada, transportando para a pesquisa em Ciências Humanas o cronotopos, é o campo através do qual as relações de espaço e tempo que fazem parte do pesquisar se definem. O campo é o elemento que oferece o encontro como possibilidade, sistematizando, organizando práticas e delineando as restrições espaço-temporais que de uma certa forma preveem o encontro como um campo de possibilidades* (BUSSOLETTI, Denise. **Infâncias monotônicas** - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p. 20).

Figura 3 – Cenário



Fonte: Foto de Ana Claudia Rodrigues de Lima

2.2 Do cenário: navegando tendo a cidade como cais

Buscando dar uma materialidade cênica aos encontros da pesquisa com os narradores escolhidos para o diálogo empírico e investigativo, solicitei a eles que escolhessem um cenário da cidade como palco para que esses encontros ocorressem, um palco, ou um cais oportuno na direção das experiências que indicam este roteiro reflexivo que, por si só, exige profundidade, cautela, seriedade, movimento e, por que não, a possibilidade de se deixar levar.

A escolha dos lugares acabou por confirmar um diálogo também com os lugares relacionados com a experiência do pesquisador nesses espaços. Lugares e

experiências como a do Quadrado¹⁴⁴, local onde realizei minha primeira aula de percussão na Universidade, um espaço de recordação, onde num final da tarde de verão, junto com os estudantes acomodados nas arquibancadas, para completar a roda e equilibrei-me num pequeno barco de pescadores que estava ancorado. Naquele momento não havia sala para percussão na UFPel disponível para que um grupo de pessoas com diferentes tambores pudessem tocar juntos.

Contudo, o Quadrado também é um lugar de pescadores, um atracadouro de pequenos barcos, é o ponto de encontro do Bloco da Lata¹⁴⁵, como também de grupos e eventos especialmente da cultura popular, do samba, do reggae, do batuque, hip hop, entre outros.

No Quadrado também está o Katangas¹⁴⁶ do *Hélio* e do *Pelé* e da lembrança do encontro com o Naná¹⁴⁷. Do Naná Vasconcelos que, enquanto caminhava tocando seu berimbau, recitava, e nós, repercutíamos através das imagens das palavras, dos olhares, sons de pura vibração.

*É que hoje não existe mais na África...
 porque os colonizadores proibiram...
 mas tem um significado no Brasil...
 o ponto mais importante eu acho:
 é que muita coisa veio da África para o Brasil
 e se encontraram aqui pela primeira vez,
 porque vieram de diferentes espaços da África.
 O berimbau veio de um local a capoeira de outro
 e se encontraram aqui no Brasil.
 Você não encontra na África capoeira e berimbau juntos [...].¹⁴⁸*

¹⁴⁴ O Quadrado é um antigo atracadouro localizado na Zona do Porto da cidade e ao que tudo indica o nome deriva do formato retangular do cais devido a uma invaginação de formato trapezoidal cuja abertura faz conexão com o Canal São Gonçalo que liga a cidade de Pelotas À cidade vizinha de Rio Grande.

¹⁴⁵ Bloco da Lata criado por Mister Pelé será abordado na sequência.

¹⁴⁶ DIÁRIO DA MANHÃ. Hélio "Katangas" transformou o quadrado em cultura urbana. **Diário da Manhã**, 2 out. 2015. Disponível em: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/helio-katangas-transformou-o-quadrado-em-cultura-urbana/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

¹⁴⁷ Atividade gratuita que fez parte da programação do 3º Pelotas Jazz Festival em 2014 no Katangas.

¹⁴⁸ Naná Vasconcelos, durante a realização de oficina de Percussão em Pelotas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R55QbS15dHI>. Acesso em: 2 mar. 2022.

2.3 Dos Malungos tantos e necessários

Pelos caminhos das águas, os companheiros de viagem serão, como já referidos anteriormente, também aqui denominados malungos¹⁴⁹, ou companheiros de uma mesma viagem, de um mesmo barco, de uma mesma navegação.

*Já estão dizendo por aí
que eu sou afrodescendente
Eu não sou afrodescendente.
Eu sou Negro Brasileiro!
O mundo é que é afrodescendente.
O Negro não é afrodescendente.
O Negro é o original.
Afrodescendente são todas as pessoas do planeta
Pois a África é o berço da humanidade,
então todos são afrodescendentes.
O negro, o índio e o português.
Então eu vou perder o status de ser
um dos pilares da cultura brasileira.¹⁵⁰*

Esses malungos também podem ser reconhecidos como poetas, mestres de bateria de escola de samba, professores, músicos autodidatas e formados pela academia, escultores, tamboreiros ligados à religião de matriz africana, a blocos de carnaval e a grupos de música popular, grîos, e pesquisadores e pensadores de diversas áreas do conhecimento. Também aqui serão considerados como malungos educadores como Paulo Freire, também para lembrar que *o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes. [...] É um ato de*

¹⁴⁹ SLENES, Robert W. “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta no Brasil, em Revista USP, v. 12, p. 48-67, dez. 1991 - jan./fev. 1992, e Cadernos do Museu da Escravatura, n. 1, 1995 (com correções). Texto revisto para a presente edição em: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimto**: Negro de Corpo e Alma – Black in Body and Soul. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 212-220 (Há versão em inglês: “Malungu, Ngoma’s Coming!”: Africa Hidden and Discovered in Brazil”, p. 221-229).

¹⁵⁰ Gilberto Amaro do Nascimento, o Giba Giba, Negro Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fySmlWM860E>. Acesso em: 2 mar. 2022.

*criação. Daí que não possa ser manhoso instrumento de que lance mão um sujeito para a conquista do outro. A conquista implícita no diálogo é a do mundo pelos sujeitos dialógicos, não a de um pelo outro*¹⁵¹. Ou talvez para manter sempre acesa a pergunta: *Como posso dialogar, se me admito como um homem diferente, virtuoso por herança, diante dos outros, meros 'isto', em que não reconheço outros eu?*¹⁵².

Neste diálogo por entre os malungos, prosseguirei buscando o diálogo através dos tambores, que pela memória celebram os sopapos, e com o Mestre Batista¹⁵³ ou a voz negra feminina e pelotense de Giamaré¹⁵⁴ cantando *uma cidade, um país, Lugarejo*¹⁵⁵ com outro malungo, Giba Giba, ou, ainda, com a Mestra Griô Dona Sirley Amaro¹⁵⁶, que através de seus fuxicos dizia e diz das histórias de amor e carnaval. Ela carinhosamente nos conta que: *Nos dias de hoje eu me sinto assim – não com vaidade – uma divulgadora e uma incentivadora da cultura negra. Eu sempre sentia falta das coisas de negro. E como não sentir se sabemos há décadas como os interesses econômicos e políticos europeus e norte-americanos colaboraram para o prolongamento do racismo no Brasil*¹⁵⁷.

Achille Mbembe, um outro malungo, em *Crítica da Razão Negra*, diz que *humilhado e profundamente desonrado o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital*¹⁵⁸. Esse malungo me faz lembrar da necessidade de dialogar com Lilia Ferreira Lobo e a sua obra “Os infames da História”, potente obra sobre

¹⁵¹ FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 79.

¹⁵² *Ibid.*, p. 80.

¹⁵³ NEIVES de Meireles Batista ou Mestre Batista como ele gostava de ser chamado. Pelotense, nascido em 1934, faleceu em dezembro de 2012. Com raízes ligadas à Umbanda e ao carnaval, ocupa lugar de destaque na história da percussão em Pelotas. Foi mestre de bateria e de blocos de carnaval, construtor de instrumentos e luthier responsável pela construção de 40 sopapos para o Festival CABOBU. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vbsyJe-0VUK>. Acesso em: 25 jan. 2022.

¹⁵⁴ LIGIAMAR Brochado de Jesus, a Giamaré, cantora, compositora e uma das principais figuras da música pelotense, que também ajudou a popularizar o tambor de sopapo, instrumento símbolo da cultura negra da cidade. Ela morreu aos 50 anos, em dezembro de 2011 (TADEO, Salvador. Ícones da cultura negra são exaltados em evento no Paço. **Pelotas**, 12 jul. 2019. Disponível em: <https://pelotas.rs.gov.br/noticia/icones-da-cultura-negra-sao-exaltados-em-evento-no-paco>. Acesso em: 6 fev. 2022).

¹⁵⁵ Lugarejo, música de Giba Giba, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6K-xbvGzBz4>. Acesso em: 5 fev. 2022.

¹⁵⁶ TÜRCK, Gustavo e Sérgio Valentim (org.). **O Grande Tambor: Entrevista dos Mestres**. Porto Alegre: Cartas, 2010, p. 71. Disponível em: <https://pontodeculturaesaudeventrelivre.wordpress.com/2019/09/02/mestra-sirley/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

¹⁵⁷ GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012, p. 12.

¹⁵⁸ MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1, 2018, p. 21.

pobres, escravos e deficientes do Brasil¹⁵⁹.

Também terei que dialogar com outro malungo, o compositor e poeta Nei Lopes, e com as suas reflexões sobre os direitos civis do povo negro, identidade negra, bantus, malês. Ele é um poeta que conjuga no presente o verbo resistir, com mandinga de amansar feitor e me provoca a articular samba, resistência e ancestralidade¹⁶⁰.

Relembrando do Naná Vasconcelos¹⁶¹ vou percebendo que a malungada será grande. Grande é a necessidade de refletir sobre uma perspectiva de conhecimento que tenha como referência a afrocentricidade e como postulado básico a pluralidade das múltiplas experiências musicais dos tambores em distintos espaços. Até porque *a afrocentricidade não se arroga, como fez o eurocentrismo, à condição de exclusiva de pensar, importa de forma obrigatória sobre todas as experiências e todos os epistemis. Ao enfatizar a primazia do lugar a teoria da afrocentricidade admite e exalta a possibilidade de diálogo entre conhecimentos construídos com base em diversas perspectivas, em boa fé com respeito mútuo, sem pretensão e hegemonia e que talvez um paradigma afrocentrado de pensamento nem surgisse se a Europa e os Estados Unidos não resolvessem se apropriar, com exclusividade, da prerrogativa de escrever a história de todo o resto do mundo*¹⁶².

Reconheço que são muitos os malungos que me acompanham desde as experiências em ambientes ligados à percussão dita sinfônica e à percussão popular e que me ajudaram e me ajudam a encontrar sonoridades, relações com os instrumentos e técnicas específicas de cada lugar sem negar as demais.

¹⁵⁹ LOBO, 2015.

¹⁶⁰ LOPES, Nei – Musica: Nosso nome, resistência. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R0ACKZ_sIXA. Acesso em: 14 fev. 2022.

¹⁶¹ *É que hoje não existe mais na África... porque os colonizadores proibiram... mas tem um significado no Brasil... o ponto mais importante eu acho: é que muita coisa veio da África para o Brasil e se encontraram aqui pela primeira vez, porque vieram de diferentes espaços da África. O berimbau veio de um local a capoeira de outro e se encontraram aqui no Brasil. Você não encontra na África capoeira e berimbau juntos [...]*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R55QbS15dHI>. Acesso em: 10 fev. 2022.

¹⁶² NASCIMENTO, 2009, p. 37.

2.4 A poética como carta náutica: Oliveira Silveira e Craveirinha

Lembro que foi entre os anos de 2006 e 2007, no Museu treze de Maio¹⁶³, de Santa Maria, que tive o primeiro encontro com a obra do poeta Oliveira Silveira, nascido em 16 de agosto de 1941, em Rosário do Sul, no Rio Grande do Sul. O poeta da consciência negra, Oliveira, faleceu em 1º de janeiro de 2009 em Porto Alegre vítima de um câncer.

*Treze de maio traição
liberdade sem asa
e fome sem pão
os brancos não fizeram mais
que meia obrigação.¹⁶⁴*

Oliveira Silveira foi um estudioso da cultura negra. *A atuação, no Movimento Negro, perpassou sua vida, durante a qual tanto vivenciou como registrou momentos decisivos de emancipação das comunidades negras no Rio Grande do Sul¹⁶⁵.*

Na ocasião referida, durante a visita ao Treze de Maio para acompanhar uma mostra de poesias e fotografias do poeta, fiquei sabendo que Oliveira Silveira foi o *proponente do Vinte de Novembro como data de maior significado para a história negra do país, sendo também atuante em organizações negras, tais como: clubes sociais negros, escolas de samba, congadas. Além disso, organizou vários grupos de ativismo político na capital, o primeiro deles, o Grupo Palmares e depois o Grupo Semba, Razão Negra, Revista Tição e Associação Negra de Cultura. Todas as organizações lideradas por Oliveira Silveira se destinavam, simultaneamente, à luta política e à promoção da cultura negra¹⁶⁶.*

¹⁶³ O Museu Comunitário Treze de Maio, antigo Clube Social Negro, criado em 1903 por ferroviários negros, foi tombado como patrimônio Histórico Municipal e também reconhecido pelo estado como bem que integra o Patrimônio Histórico Cultural do RS (DIRETÓRIO BRASIL DE ARQUIVOS. Museu Treze de Maio. **Arquivo Nacional Dibrarq**, [2020]. Disponível em: <http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/museu-treze-de-maio>. Acesso em: 22 fev. 2022).

¹⁶⁴ SILVEIRA, 2012.

¹⁶⁵ ESCOBAR, Geanine Vargas. **Memória da Militância Negra durante a Ditadura Militar no Brasil e a Luta Antirracista através do Acervo Fotográfico de Oliveira Silveira (1971-1988)**. 2014. 141f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Pelotas, 2014, p. 9.

¹⁶⁶ SILVA, Santa Julia da. **“Vem vamos juntos! Dá-me tua mão e vamos juntos!”**: Reconhecimento

Entre tantas atividades desenvolvidas por Oliveira, uma de suas ações foi problematizar a letra do Hino Riograndense no trecho em que afirma “povo que não tem virtude acaba por ser escravo”, o que me causou uma profunda reflexão porque até aquele momento eu não havia pensado sobre. Apenas cantava de peito inflamado o hino de meu estado natal que exaltava as “nossas façanhas”.

Este período era aquele, já citado, em que eu coordenava o projeto social que atendia crianças e adolescentes da periferia da cidade, realizando apresentações musicais e oficinas de percussão diariamente, e dança eventualmente. Imediatamente, e junto dos parceiros do projeto, discutimos e criamos um arranjo instrumental¹⁶⁷ do hino, no qual fazíamos um passeio rítmico pelo maçambique (ritmo afro-gaúcho), maracatu, samba e afoxé, todos ritmos originários da cultura negra brasileira. Entre 2008 e 2013 esta versão foi executada em cerimônias oficiais do governo do estado, prefeituras, escolas e universidades, chegando a ser executado em Brasília no ano de 2010 a convite do Ministério do Planejamento, tendo como marco a apresentação na Assembleia Legislativa do RS.

A obra de Oliveira Silveira também esteve presente na apresentação de estreia do grupo de percussão da UFPel, em 2013, durante a comemoração de aniversário do Centro de Artes. Esse evento contou com a participação da estudante Geanine Escobar, que na época desenvolvia a pesquisa de mestrado *Memória da Militância Negra durante a Ditadura Militar no Brasil e a Luta Antirracista através do Acervo Fotográfico de Oliveira Silveira (1971-1988)*¹⁶⁸. Geanine apresentou o poema “Encontrei Minhas Origens”, por mim acompanhada tocando Udú, tambor de barro percutido com as mãos, que, segundo meu entendimento na época, era o instrumento que fazia relação com ancestralidade e a temática da poesia.

*Encontrei minhas origens
Em velhos arquivos, Livros, Encontrei
Em malditos objetos, troncos e grilhetas
Encontrei minhas origens no leste
No mar em imundos tumbeiros
Encontrei em doces palavras*

e Narrativas Sobre a Trajetória de Oliveira Silveira. 2014. 200f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

¹⁶⁷ Arranjo Instrumental do Hino Riograndense com o Grupo CUICA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpC3rUslGC0>. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁶⁸ ESCOBAR, 2014.

*Cantos em furiosos tambores
Ritos
Encontrei minhas origens*

*Na cor de minha pele
Nos lanhos de minha alma
Em mim
Em minha gente escura
Em meus heróis altivos
Encontrei
Encontrei-as, enfim
Me encontrei.¹⁶⁹*

E assim foi que encontrei, e me encontro, através da obra poética de Oliveira Silveira com as marcas de uma poética da africanidade, que também posteriormente fui encontrar na obra do poeta moçambicano José Craveirinha¹⁷⁰, citado desde o começo deste trabalho.

2.5 Os malungos: companheiros da pesquisa/barco

Para a travessia proposta serão enfocados os diálogos estabelecidos com cinco percussionistas que fazem parte da cultura musical pelotense:

ANDRÉ FARIAS, 40 anos, pai de duas filhas, é natural do bairro Navegantes em Pelotas. Auxiliar administrativo, desde os 17 anos atua como músico profissional. Percussionista, teve sua iniciação nos terreiros de Umbanda aos oito anos, mesma idade que começou a se dedicar ao REPINIQUE, na época em que passou a frequentar a quadra da escola de Samba General Telles, onde atualmente é Mestre de Bateria, mesma função que ocupa na Escola de Samba Mirim Mocidade do Simões e ocupou na Academia do Samba e nas Bandas de Carnaval Xavabanda, Ki-Bandaço,

¹⁶⁹ Poema Encontrei Minhas Origens, em: SILVEIRA, 1981.

¹⁷⁰ Tive acesso ao trabalho de Craveirinha através da tese de COSTA, Cléber. **Por uma educação termiteira**: a poética da escrita do barro através da obra de Reinata Sadimba. 2021. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021. Como também através das discussões realizadas através do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte Linguagem e Subjetividade (GIPNALS).

Dona da Noite e Banda Meta e Blocos de Carnaval na cidade de Pelotas e outras cidade do Rio Grande do Sul.

DILERMANDO DE FREITAS, 64 anos, natural da Vila Carpena em Pelotas, tem três filhos, três netos e um bisneto. É percussionista desde os 13 anos, possui Licenciatura em Educação Física, é formado pela escola de Pedagogia Griô de Lençóis da Bahia em parceria com o IFSul. Teve seu início na percussão através da cubana nos terreiros de umbanda, atualmente dedica-se ao SOPAPO e à cultura popular. É coordenador de Departamento no Centro de Artes e Esportes do Bairro Dunas.

ADEMIR BELCHIOR, 63 anos, natural do bairro Areal em Pelotas, pai de três filhas e avô de dois netos, funcionário público aposentado e percussionista desde a adolescência. Possui graduação em Biologia, pós-graduação em Gestão Ambiental e atualmente é estudante no Curso de Música Popular na UFPel. Tem passagem pelas Escolas de Samba Ramiro Barcelos, Unidos do Fragata e General Telles. Tem se destacado tocando diferentes instrumentos em rodas de samba da cidade com diferentes grupos no cenário profissional. Sua paixão é a CAIXA.

CLEBER UILSON, 54 anos, pai de duas filhas e avô de um neto, natural da Vila Castilho em Pelotas, é militar aposentado. Iniciou seu contato com os tambores em casa, quando ainda nem sabia caminhar. Aos oito anos começou a tocar tambor na Umbanda e aos dez anos tocou sozinho um ritual no Batuque. Desenvolveu-se no Culto Africano e tem experiência nas funções de Alabê, Ogã e Pai de Santo. Tem atuação como percussionista desde os anos 1980 como músico profissional. Seu instrumento de maior afinidade é o ILÚ.

EDER AMARAL, 52 anos, natural do Bairro Simões Lopes, pai de uma filha. É músico militar saxofonista aposentado. Teve seus primeiros contatos com a percussão através de seu pai que tocava cuíca com os amigos nas rodas de samba. É o criador do CUICAPEL (Liga Independente de Cuiqueiros de Pelotas), movimento de valorização do instrumento CUICA. Como instrumentista cuiqueiro, tem passagens pelos blocos, escolas e bandas de carnaval em Pelotas e cidades da região. Toca vários instrumentos de percussão e participa de diferentes grupos musicais. Desenvolve projetos de ensino da CUICA, seu instrumento.

2.6 Dos movimentos e da navegação

Durante o processo desta pesquisa, busquei refletir com profundidade sobre o meu universo de professor, músico, percussionista e pesquisador. Foi uma experiência marcada por *tremores*¹⁷¹ que me impuseram manter a pulsação para que a tese e a vida pela percussão pudessem ter a sua necessária continuidade.

Foi um tempo de reflexão marcado, também, pelo forçado afastamento social, pela proteção e pelo cuidado com a saúde, pelo convívio com o medo, com a doença, com a ameaça da morte e com a morte. Nesse tempo tive que aprender a explorar e encontrar outros canais para que o diálogo percussivo da pesquisa pudesse acontecer, um dos quais foi o ambiente virtual. Um espaço contemporâneo que expôs muito das nossas fragilidades e contradições, mas ao mesmo tempo favoreceu outras possibilidades e formas de aproximação e encontros. Foi através do ambiente virtual que a pulsação da pesquisa seguiu, permitindo a realização de aulas, palestras, atividades e até que ocorressem as primeiras entrevistas.

Em que pese que tudo parecia seguir o seu fluxo, mediados por dispositivos tecnológicos, direto de suas próprias residências ou em seus gabinetes, governantes tomaram decisões que atravessaram continentes e alcançaram pessoas em diferentes distâncias. Igrejas realizaram cultos, juízes audiências e até eleições. Passou-se, inclusive, a admitir que programas de pós-graduação qualificassem e defendessem suas pesquisas sem a necessidade do encontro presencial para avaliação.

Entretanto, do ponto de vista de um professor, músico, pesquisador e percussionista, nem tudo se resolve pelo espaço virtual. Fiquei me perguntando, neste tempo todo, como realizar uma roda de tambores para compor coletivamente uma música a partir da escuta e do exercício de escutar com olho no olho, do improvisado e da percepção dos motivos que surgem conforme se vai tocando, sem um roteiro ou arranjo predefinido. Estar próximo ao alcance do olhar e da audição, em tempos de afastamento social, tornou-se desafiador. Foi preciso me reencontrar. No entanto,

¹⁷¹ LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre experiência. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 25.

existiam momentos da pesquisa que dependiam e dependem, fundamentalmente, da interação, da presença do corpo, do diálogo musical, do som sendo percutido e sendo sentido na sua forma mais orgânica pura.

Entretanto, foram as experiências com as ações anteriores e com a pandemia que definiram o percurso metodológico desta pesquisa. Foi o fascínio pelas narrativas e sua descoberta que me permitiu vislumbrar a possibilidade de acessar as memórias e experiências de uma cultura percussiva local. Renovar a disposição, bem como o interesse *benjaminiano em mim, de compreender como a sociedade de um tempo narra suas experiências a outras gerações. E nesta linha de pensamento, seguir a sugestão de que o todo deve ser observado, e que, ao mesmo tempo, se deve compreender o que constitui cada fragmento deste todo [...]*, para, quem sabe, realmente compreender a dimensão em que *as narrativas estão associadas a todas as situações da vida humana*¹⁷².

Atravessei esta fase da pesquisa carregado de incertezas e inseguranças que só faziam crescer a vontade de conhecer mais e mais sobre os tambores deste lugar, seus batuques e as batucadas presentes nos eventos culturais, nas festas populares e nas músicas de caráter ritualístico na cidade de Pelotas. Busquei sempre aprender através deste árduo processo em que *o pesquisador se torna um mediador para obter informações, analisar e compreender a experiência do outro e, assim, encontrar desafios que deverá converter em oportunidades ao desenvolver o estudo*¹⁷³.

E foi assim que, no silêncio dos dias e das noites de isolamento durante pandemia e neste agora que se apresenta tensionado pelas imagens da guerra na Europa, que fui, aos poucos, reorientando meus sentidos para os desafios de buscar apreender acerca da cultura percussiva pelotense da forma mais plena que me foi possível, sentindo-a e buscando manter a pulsação.

*Potente como cantar batendo os pés no chão,
seguro como dançar em roda.*¹⁷⁴

¹⁷² ROSÁRIO, Valderez Marina; RAMOS, Maurivan Güntel; PAULA, Marlúbia Correa de (orgs.). **Métodos de análise em pesquisa qualitativa**: releituras atuais. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019, p. 201.

¹⁷³ KLEBER, Magali Oliveira. **A prática musical em ONGs**; dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. Curitiba: Appris, 2014, p. 46.

¹⁷⁴ ROZZINI, 2015.

2.7 As ilhas de interesse: os tambores e os saberes populares

O interesse pela história da percussão e da música, como já dito muitas vezes no decorrer desta pesquisa, foi surgindo desde os primeiros encontros com as pessoas e com os estudos realizados sobre e na cidade de Pelotas. Um especial destaque merece a tese intitulada “O SOPAPO E O CABOBU: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil”, do ano de 2008¹⁷⁵, e a tese “ENSINO/APRENDIZAGEM DOS ALABÊS DOS TERREIROS ILÊ AXÉ OXUMARÊ E ZOOGODO BOGUM MALE RUNDÓ”¹⁷⁶. Essa última buscou descrever, analisar e interpretar a dinâmica dos conhecimentos de ritmos e cânticos do candomblé. Processo conhecido como não-formal, ou informal, contrapondo-se ao processo formal da academia, por ser característica das sociedades fundadas na tradição oral.

Esses dois estudos foram se constituindo na minha leitura em algo como ilhas de interesse pelos diferentes tambores, os do carnaval, aqueles ligados às religiões de matriz africana e os da música popular. Esses trabalhos e esses tambores foram alimentando o meu empenho em conhecer em profundidade sobre a cultura percussiva pelotense.

Para Benjamin, *aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado. [...] o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, mas em fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada*¹⁷⁷.

¹⁷⁵ MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu** - Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14346>. Acessado em: 20 fev. 2022.

¹⁷⁶ ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento. **Ensino/Aprendizagem dos Alabês**: Uma experiência nos terreiros ilê axé oxumarê e Zoogodô bogum malê rundó. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9093/1/Tese%25Jorge%25Luis%25Sacramento%25de%25Almeida%25seg.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2022.

¹⁷⁷ ROSÁRIO; RAMOS; PAULA, 2019, p. 202.

Repetindo isso eu percebo que eu fui durante muito tempo me preparando para escutar os diálogos e as histórias que os tambores contam através das minhas experiências com os percussionistas, mestres tamboreiros, ogâ(n)s, alabês, professores, educadores, oficinairos, mestres de bateria de escolas de samba e de blocos de carnaval, bem como músicos profissionais ligados à performance percussiva com diferentes grupos e estilos musicais.

Partindo dessa experiência e trajetória, o recorte epistemológico e metodológico pareceram que desde muito já estavam sinalizados, bastava somente, no processo de tese, reconhecer e talvez nomear.

Parto de uma abordagem qualitativa de pesquisa que me permitiu construir um roteiro de navegação. E, talvez, também seja necessário agora redizer que o objeto desta investigação está inserido no campo dos estudos socioculturais em educação. Considerando os processos pedagógico-musicais, *as músicas, os fazeres, os conhecimentos e os processos educativos são considerados construções socioculturais*¹⁷⁸.

Essa é uma perspectiva que Antônio Bispo considera, e eu adoto, como proveniente do pensamento plurista¹⁷⁹, visto que busquei, e busco, aproximar os estudos curriculares de música da sala de aula com a comunidade com a cultura popular da região. Essa aproximação gerou e gera a necessidade de aprofundar os estudos através das narrativas dos guardiões da memória, ou daqueles que detêm o conhecimento e as experiências com os tambores fora dos muros da universidade.

Considero, assim, que as narrativas podem ser *utilizadas nas pesquisas em educação para construir saberes docentes e no desenvolvimento pessoal do profissional docente, pois permite análises, interpretações e reflexões sobre a formação inicial e continuada de professores*¹⁸⁰. O que, por sua vez oportuniza que o pesquisador possa reavaliar suas próprias práticas docentes, uma vez que *a investigação narrativa tem caráter social e explicativo de algo pessoal ou característico de uma época*¹⁸¹. Diante disso, reafirmo que pretendo através da escrita da tese refletir sobre os saberes que estão na oralidade e/ou na sonoridade dos

¹⁷⁸ ARROYO, Miguel G. **Outros Sujeitos, Outras Pedagogias**. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 32.

¹⁷⁹ SANTOS, 2015, p. 89.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 200.

¹⁸¹ ROSÁRIO; RAMOS; PAULA, 2019, 2019, p. 200.

tambores, levando em conta as singularidades expressas através das narrativas dos percussionistas da cidade de Pelotas.

E é, ainda, Nêgo Bispo que faz um alerta importante sobre as *tentativas de desmantelamento e de substituição compulsória dos saberes tradicionais, transmitidos oralmente de geração a geração, por meio da imposição dos saberes acadêmicos transferidos através da linguagem escrita. A partir de então, o acesso à linguagem escrita que sempre foi negado as comunidades contra colonizadores, lhes foi oferecido como oportunidade de "melhoria" das suas condições de vida*¹⁸².

Compreendo que este trabalho de pesquisa, ao propor estabelecer um diálogo com os tambores locais, reconhece através do tambor, como alegoria e instrumento, os saberes de um povo, através das histórias dos percussionistas. Pessoas, que em sua maioria, fizeram sua formação musical em suas comunidades, nos seus espaços tradicionais, portanto, fora dos contextos escolares. Reconhecer e propor a necessidade de diálogo é, assim, lutar para que os saberes populares estejam cada vez mais presentes nos currículos acadêmicos.

2.8 Quero ser Tambor: A perspectiva teórica e metodológica da etnografia surrealista

*Tambor está velho de gritar
 Oh velho Deus dos homens
 Deixa-me ser tambor
 Corpo e alma só tambor
 Só tambor gritando na noite quente dos trópicos
 Nem flor nascida no mato do desespero
 Nem rio correndo para o mar do desespero
 Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero
 Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero
 Nem nada!
 Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra
 Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra
 Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra*

¹⁸² SANTOS, 2015.

Eu!
Só tambor rebentando o silêncio amargo da mafalala
Só tambor velho de sentar no batuque da minha terra
Só tambor perdido da escuridão da noite perdida
Ó velho Deus dos homens
Eu quero ser tambor
E nem rio
E nem flor
E nem zagaia por enquanto
E nem mesmo poesia
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
Dia e noite só tambor
Até a consumação da grande festa do batuque!
Oh velho Deus dos homens
Deixa-me ser tambor
Só tambor!¹⁸³

Repito o poema do Craveirinha buscando agora reencontrar com os meus movimentos no sentido da autoria pretendida. Uma pesquisa que se aventurou pelos desafios de navegação nas profundezas das reflexões sobre as imagens, significados e sonoridades, através do exercício da perspectiva surrealista em pesquisa. No entendimento de que *a abordagem surrealista é a única pela grandeza e pela audácia de sua ambição; nada menos que superar as oposições estáticas, cuja confrontação nutre há muito tempo o teatro das sombras da cultura: matéria e espírito, exterioridade e interioridade, racionalidade e irracionalidade, vigília e sonho, passado e futuro, sagrado e profano, arte e natureza*¹⁸⁴.

eu bato contra o muro duro
esfolo minhas mãos no muro
tento longe o salto e pulo
dou nas paredes do muro duro
não desisto de forçá-lo
hei de encontrar um furo
por onde ultrapassá-lo.¹⁸⁵

O movimento metodológico foi oportunizado através da minha participação e pelas pesquisas produzidas através do GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA

¹⁸³ CRAVEIRINHA, 2008a.

¹⁸⁴ LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: Surrealismo e Marxismo. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 15.

¹⁸⁵ Poema O Muro, em SILVEIRA, 2012.

NARRATIVAS, ARTES, LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE, o GIPNALS¹⁸⁶. O GIPNALS é um espaço acadêmico de discussão e formação de pesquisadores, onde desenvolvem-se estudos voltados para a área da educação com a forte presença das diferentes linguagens artísticas local, de onde [...] *ressaltamos que nossas ações representam abordagens diferenciadas das tradicionalmente empregadas, onde as artes se consolidam como nosso campo de atuação, contato e reflexão para estimular grupos sociais, comumente afastados da percepção de sua atuação na sociedade, a perceberem seus potenciais, valores, importância e capacidade de mudança de paradigmas sociais*¹⁸⁷. Nas pesquisas e no meu aprendizado junto ao GIPNALS¹⁸⁸ destaco a busca incessante por uma postura ética rigorosa e pela profundidade epistemológica aliada a uma atitude vigilante e de resistência frente às atrocidades decorrentes de um modelo de sociedade econômica e socialmente desigual e estruturada ainda sobre valores coloniais e de suas políticas de desumanização e de exclusão historicamente constituídas. No grupo de pesquisa, entende-se que é necessário *interromper a rotação monótona da civilização ocidental ao redor de si mesma, de romper esse eixo, de uma vez por todas, e criar a possibilidade de um outro movimento, de um movimento livre e harmônico, de uma civilização apaixonada. A utopia revolucionária é a energia musical deste movimento*¹⁸⁹.

O GIPNALS faz parte da linha de pesquisa “Epistemologias Descoloniais, Educação Transgressora e Práticas de Transformação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas”. *A Linha enfatiza estudos da memória, experiência e cultura, narrativas e saberes populares, com enfoque nas identidades e diferenças a partir da perspectiva descolonial. Prioriza investigações em temas como: minorias sociais, gênero e feminismos, raça/etnia e outros marcadores sociais, que são centrais na consolidação dos movimentos sociais e das lutas contrárias a desigualdades*¹⁹⁰.

O estudo e o exercício da perspectiva da etnografia surrealista fizeram com que

¹⁸⁶ GIPNALS: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/493857>.

¹⁸⁷ BUSSOLETTI, Denise; VARGAS, Vagner. Por entre fronteiras de uma pedagogia que pauta a educação pelas artes gingando saberes e práticas populares. **Revista Extraprensa**, v. 7, n. 2, p. 41-48, 2014, p. 47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/issue/view/6505>. Acesso em: 2 mar. 2022.

¹⁸⁸ GIPNALS. Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/493857>. Acesso em: 12 fev. 2022.

¹⁸⁹ LÖWY, 2018, p. 16.

¹⁹⁰ Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPel. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppge/ppge/linhas-de-pesquisa/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

eu pudesse reconhecer como método aquilo que até então considerava apenas como traços da minha trajetória, ou seja, eu também considero, e sempre assim o fiz, como parte do método de composição a necessidade de que *tudo em que estamos pensando durante um trabalho do qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço.*

Busquei, assim, nas *especificidades estéticas e conceituais do surrealismo, as possibilidades de adaptações de alguns desses princípios oferecem perspectivas outras para enfrentarmos uma realidade de delineamento de pesquisa que se desprenda dos laços estabelecidos pelas ciências e metodologias tradicionais, possibilitando a criação de uma abordagem que se proponha a reflexões a partir de outros pontos de vista, legítimos em si*¹⁹¹.

Procurei construir uma arquitetura textual que tivesse nas palavras a força necessária para articular ao texto acadêmico as vibrantes e possíveis relações com a arte e com a cultura. Relações que tenham o humano como elemento central, expressando com maior proximidade a força de um pensamento crítico e suas reflexões sobre o presente, o passado e o futuro¹⁹². Palavras que revelem vida, imagens, silêncios, sombras, sentimentos, desvios e contínuos.

*E meu canto é dessa carne que não é minha e me dói sangrando no sol da tarde de um tempo que enfim se foi.*¹⁹³

Nesse sentido foi que desde às primeiras linhas deste trabalho foi conferida atenção aos pressupostos benjaminianos sobre uma outra forma de escrita da história. Uma escrita que possui na montagem sua importante fundamentação metodológica, dialogando epistêmica e metodologicamente com a proposta da surrealização da escrita de pesquisa. A proposta de surrealização da escrita de pesquisa pode ser encontrada em várias das pesquisas do GIPNALS e podem ser

¹⁹¹ BUSSOLETTI; VARGAS, 2014, p. 47.

¹⁹² NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiadamente humano**. Um livro para espíritos livres. São Paulo: Editora Schwarcz, 2000, p. 28.

¹⁹³ Poema Afro-Gaúchos, em SILVEIRA, 1977.

verificadas em Bussoletti¹⁹⁴, Costa¹⁹⁵, Martino¹⁹⁶, Duarte¹⁹⁷, Martins¹⁹⁸, Kohls¹⁹⁹, Vargas²⁰⁰, Ribeiro²⁰¹, Fagúndez²⁰², Silva²⁰³, Fonseca²⁰⁴, Moreira²⁰⁵, Costa²⁰⁶, entre outros.

Busquei, pela surrealização da escrita de pesquisa, a força necessária para poder dizer mais acerca do desafio investigativo proposto. Entretanto...

*Não sou louco nem sou bicho
eu tiro som até do lixo
por que eu tenho muito orgulho
sou Negro do Barulho
e se chamar de batuqueiro
eu vou le falar doutor
o alimento da minha alma
vem do som do meu tambor²⁰⁷*

¹⁹⁴ BUSSOLETTI, 2007.

¹⁹⁵ COSTA, Cléber José Silveira da. **Seu Paulo** – a escrita no barro: um outro sujeito, um sujeito outro, uma pedagogia outra, uma outra pedagogia. 2014. 166f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/ri/2811>. Acesso em: 15 jun. 2021.

¹⁹⁶ MARTINO, Junelise. **Oficinas de Memória Culinária**: práticas educativas – entre ler, cozinhar e escrever. 2015. 110f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/2913>. Acesso em: 15 jun. 2021.

¹⁹⁷ DUARTE, Krischna Silveira. **Educação Desordeira**: poéticas das infâncias em videoarte. 2017. 149f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

¹⁹⁸ MARTINS, Felipe da Silva. **É pela arte toda, pela história de vida**: As representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro. 2018. 107f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4388>. Acesso em: 15 jun. 2021; MARTINS, Felipe da Silva. **A pedagogia do fuxico**: saberes e vivências de um Griô Aprendiz ao ritmo de Sirley Amaro. 2022. 156f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

¹⁹⁹ KOHLS, Tatiani Müller. **Tramando sonhos**: infâncias e representações. 2018. 130f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4383>. Acesso em: 15 jun. 2021.

²⁰⁰ VARGAS, Vagner de Souza. **Dramaturgia da corporeidade**: A pedagogia do evento teatral. 2018. 231f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4398>. Acesso em: 15 jun. 2021.

²⁰¹ RIBEIRO, Angelita Soares. **Imagens embriagadas** – A cruzada das crianças – Barbárie e reencantamento do mundo. 2018. 143f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4424>. Acesso em: 15 jun. 2021.

²⁰² FAGÚNDEZ, Ariel Salvador Roja. **Cartas de Libertad em uma primavera rota**. 2019. 109f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

²⁰³ SILVA, Carlos Alberto de Oliveira. **Donde musica hubiere, cosa mala no existiere**: uma collage do Concertos Vox Chorum do Coral UFPel. 2019. 138f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019

²⁰⁴ FONSECA, André Eduardo da. **Pedagogia batuqueira**: comida religião e educação. 2019. 87f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019

²⁰⁵ MOREIRA, Thalita Ferreira. **OQUIMBALAUE**: Negra sim! Negra sou! Escrita, teatro, resistência e educação. 2020. 93f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

²⁰⁶ COSTA, 2021.

²⁰⁷ ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2008.

... superar as oposições estáticas...²⁰⁸

2.9 Os Portos: os encontros e saberes

Da navegação, participaram, assim, os companheiros de viagem, os malungos, que através dos diálogos possíveis por entre os tambores e as palavras me permitiram navegar em suas histórias. Isso tudo permeado pelas lembranças significativas relativas às sonoridades e à imagem dos tambores em sua memória.

Considerando que *o processo é a linha condutora da pesquisa que implica reconhecimento da importância de se traduzir os significados das informações captadas*²⁰⁹, fui ao longo da pesquisa aprendendo a traduzir e, não raras vezes, reconhecendo a impossibilidade diante de tamanho desafio.

Pelo processo, os malungos, de outra forma reconhecidos como entrevistados, foram convidados a rememorar as músicas, os ritmos, os toques e as experiências percussivas que marcaram os diferentes momentos de suas trajetórias, identificando relações com os instrumentos e instrumentistas, eventos, festas, cerimônias, mestres e professores.

Isso tudo sempre *levando em conta a percepção subjetiva dos participantes da pesquisa envolvidos no fenômeno em estudo. Esta abordagem está basicamente interessada nas diferentes maneiras de viver das pessoas, portanto, sua atenção se volta para os pressupostos que servem de fundamento à existência humana*²¹⁰. Na viagem tivemos múltiplos portos de abastecimento e de embarque de pessoas, instrumentos e saberes.

Os diálogos aconteceram por entre as experiências musicais dos malungos participantes, sobre as suas experiências com os instrumentos e relações sociais e

²⁰⁸ LÖWY, 2018, p. 15.

²⁰⁹ KLEBER, 2014, p. 45.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

com os contextos onde aconteceu e acontece a música de percussão na cidade de Pelotas.

Sobre as relações sociais e musicais estabelecidas com os tambores, o eixo do diálogo foi o de compreender quais eram as imagens que os entrevistados carregam sobre os tambores e a cultura percussiva pelotense.

Os encontros aconteceram presencialmente através do diálogo estabelecido entre cada um dos malungos, seus instrumentos e o pesquisador. Os encontros foram realizados nos lugares escolhidos pelos malungos em acordo com o pesquisador, conforme a próxima seção aborda.

3 Os malungos, suas histórias e seus instrumentos

3.1 O Mestre Griô Dilermando de Freitas

Figura 4 – Dilermando de Freitas



Fonte: Foto de Francisco Franco Bombazar

*O Ancestral (1981), que diz:
 Ancestral intérprete em meu sonho,
 Voz de trovão ampliada no vento
 E sublinhada pela percussão,
 Instrumento o tambor, couro nossa pele
 E cada som brotando com suor de seus dedos.
 Ancestral de voz de tempestade
 Por entre irmãos de antanho
 No crematório do passado.
 Ancestral de voz de trovoada
 Entre fumos e destroços,
 Intérprete de todos a nós todos
 Me sacudindo e assim:
 – Vem, nos diz
 O que é a aragem frescas.²¹¹*

O dia em que cheguei na cidade de Pelotas precedia a assinatura do termo de posse. E dias assim são recheados de descobertas. Conhecer o condomínio que iria morar já era uma novidade, entretanto, ao chegar ao estacionamento não imaginava me deparar com dois grandes tambores que só havia encontrado parecido em uma apresentação do mestre Giba-Giba há muitos anos: o tambor de sopapo eternizado na aquarela Dança de Negros²¹², aquarela pintada em 1852 por Rudolph Wendroth, que confirmou a presença de tambores ancestrais neste estado.

E o Griô Dilermando de Freitas, que estava chegando naquele exato momento, ao perceber minha curiosidade, de forma serena foi me explicando que se tratavam de dois sopapos, instrumentos característicos da cultura negra pelotense. Os sopapos possuíam aproximadamente 110 cm de altura e 60 cm de diâmetro. Detentores de um som grave e profundo, originalmente eram feitos do tronco de árvores e couro animal, preferencialmente de cavalo e/ou gado.

Ao ver aqueles sopapos, ouvindo o que me falava Dilermando, eu fui sendo conduzido a uma outra história da cidade. Fui confirmando, através da fala de Dilermando, que o tambor de Sopapo é uma representação da forte presença dos negros e de seus modos de vida na cidade de Pelotas, uma contraposição aos

²¹¹ Poema O ancestral, em SILVEIRA, 1981.

²¹² PONTO DE CULTURA E SAÚDE VENTRE LIVRE. Dança dos Negros - Aquarela de Wendrot. **Coletivo** **Catarse**, 2015. Disponível em: <https://pontodeculturaesaudeventrelivre.files.wordpress.com/2015/10/wendroth-1857.jpg>. Acesso em: 30 nov. 2022. Mestres Griôs são anciãos que utilizam os pilares da cultura africana para transmitir seus saberes e fazeres e em 2007, o Ministério da Cultura do Brasil expandiu este conceito através do Programa Cultura Viva.

modelos impostos pelas visões de mundo eurocêntricas, marca de um estado que segue *reproduzindo hierarquias colonizadoras escamoteando negros, assim como indígenas da formação do Rio Grande do Sul*²¹³.

Foi naquela conversa entre dois desconhecidos, rápida e estimulante, que percebi que o professor recém-chegado tinha muito a aprender sobre essa história, *ao constatar que esse viés separatista empurra a pensar, por intermédio da cultura, em formas de racismo historicamente entranhadas na sociedade gaúcha e vigentes ainda hoje em diferentes práticas sociais brasileiras*²¹⁴, escamoteadas pelo racismo estrutural²¹⁵.

Algumas semanas depois, já trabalhando como professor de percussão, fui convidado a assistir e comentar o documentário “O GRANDE TAMBOR”²¹⁶, durante a programação da Semana do Folclore, organizado pelo Núcleo de Folclore da UFPel²¹⁷. Através do documentário fui compreendendo a importância do tambor de sopapo para o povo negro e da sua importância na constituição do patrimônio cultural rio-grandense. Também compreendi que *a constituição do imaginário de uma população é feita especialmente pela produção cultural. Nesta, as formas mais eficazes encontram-se no campo das artes, porque manipulam não apenas os aspectos racionais das relações humanas mas, também emocionais*²¹⁸. O que, por sua vez, me faz pensar no motivo que levou o governo federal a destruir com os mecanismos de financiamento e apoio à cultura, ocasionando a fragilização da classe artística brasileira. *O Grande Tambor, apresenta um singelo caminho percorrido por um instrumento musical, [...] narrações e polêmicas sobre o compêndio histórico do Rio Grande do Sul, [...] conhecimento de personagens, que a partir de um legado ancestral, agora denominados [...] nos permitiram mostrar um grande mosaico a partir*

²¹³ SERRARIA, Richard. **Mais Tambor menos motor e a criação de canções**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

²¹⁴ SERRARIA, 2017.

²¹⁵ ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019, p. 37.

²¹⁶ O projeto Tambor de SOPAPO: Resgate Histórico da Cultura Negra no Extremo Sul do Brasil foi desenvolvido pelo Cartase – Coletivo de Comunicação – com o intuito de registrar a trajetória do Tambor de Sopapo através do documentário Grande Tambor (Iphan/Catarse 2010), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xIL6Hfq4ZTw&t=8s>. Acesso em: 28 fev. 2022.

²¹⁷ Núcleo de Folclore da UFPel – Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/nufolk/>. Acesso em: 12 fev. 2022.

²¹⁸ KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (orgs.). O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise. São Paulo: Perspectiva, São Paulo, 2017, p. 302.

*do tambor de sopapo daquilo que se tem por ser uma história tão mal contada nos ideários farroupilhas*²¹⁹.

Foi por meio desse documentário, cujo lançamento aconteceu em 2010, e do livro com as transcrições das entrevistas, que conheci o Festival do CABOBU²²⁰, realizado em Pelotas e idealizado no final dos anos 1990 por Giba Giba. Na ocasião, o músico partiu da constatação de que o sopapo, o grande tambor, estava desaparecendo. Como forma de lutar contra esse desaparecimento, organizou o festival CABOBU, que pelo nome homenageava através da articulação das primeiras sílabas dos três mestres da música, Cacaio, Boto e Bucha, tocadores de sopapo. Nesse evento, Giba Giba encomenda ao Mestre Batista 40 sopapos, que durante o evento foram entregues aos músicos e as instituições pelotenses. No documentário, Giba Giba afirma que os ritmos são determinados por nossos ancestrais. Foi ele o sopapo que trouxe para cá a contribuição estrutural do ritmo, isto é, os elementos capazes de fundamentar as transformações. Outros personagens importantes no documentário são Mestre Batista, o patriarca do Clã Batista, que com a ajuda da esposa Maria e seu filho José Batista²²¹ foram os responsáveis pela construção de 40 sopapos para o CABOBU.

O professor e pesquisador Mario Maia²²², em sua tese de doutorado, aborda a presença do sopapo nos universos do carnaval e da música popular da região. Esse estudo possibilitou traçar a linha do tempo do sopapo com um primeiro registro em 1852, na aquarela de Wendroth. Em 1940 ocorreu o surgimento do sopapo no carnaval da cidade de Rio Grande e logo chega em Pelotas. Em 1960, com a fundação da Escola de Samba Praiana, o sopapo estreou em Porto Alegre. Nos anos 1970, o sopapo passou por um período de esquecimento, sendo substituído nas escolas de

²¹⁹ Texto de apresentação do Documentário O Grande Tambor.

²²⁰ Utilizarei nesta tese a mesma distinção utilizada por Mario Maia em sua tese “CABOBU, etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil”, na qual empregou CABOBU em letras maiúsculas, indicando o Festival e cabobu com as letras minúsculas o ritmo afro-riograndense que tem como característica o sopapo.

²²¹ José Batista, em 2021, lançou o livro Sopapo Contemporâneo: Um elo com a Ancestralidade, onde o tambor de sopapo é apresentado com um elo entre negros e negras do sul do Brasil com sua ancestralidade. Ele retoma a história do instrumento, com depoimentos que ajudam a contar o caminho percorrido e suas diferentes articulações desde o processo de confecção dos tambores, o festival CABOBU, a origem do Carnaval de Pelotas.

²²² MAIA, 2008.

samba pelos surdos de terceira em decorrência da carioquização²²³ do carnaval gaúcho. O sopapo, assim, através do Festival CABOBU, retorna e se transforma, posteriormente, em uma política pública do governo do estado, política que teve Giba Giba como idealizador e grande articulador do que hoje é considerado a grande Festa dos Tambores de Pelotas.

Depois do meu primeiro encontro com o Mestre Griô Dilermando de Freitas foram muitas atividades em que pude estar e atestar a sua presença constante nas oficinas e apresentações musicais. Dilermando, através de seu grande tambor de matriz africana, faz um trabalho de aproximação constante entre o meio acadêmico e a cultura local.

Dilermando, com seu trabalho, nos mostra que podemos criar possibilidades de articulação da Lei n.º 10.639/03²²⁴, que torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira, nos ajudando a refletir sobre a presença negra na construção histórica do Rio Grande do Sul.

Dilermando defende sempre que *o tambor tem que estar na sala de aula*, visto que esta presença não é uma prática comum ao longo do século XX, uma vez que *há um esforço de pertencimento à Europa através do branqueamento do folclore gaúcho afirmado na segunda metade do século XX e iniciado no fim da década de 40*²²⁵.

Em um encontro, que ocorreu no Barro Duro, dialoguei com o Dilermando já especificamente para os fins desta pesquisa. Nesse encontro, Dilermando contou-me muitas coisas. Coisas como que o Barro Duro *tem todo o significado, porque enquanto eu estou conversando estou sentindo e escutando as ondas. Posso colocar no som do meu tambor e ficar conversando com elas. Hoje a gente também tem esse olhar para debater sobre questões de meio ambiente, sobre as oferendas que vão em torno*

²²³ Na década de 1980, com a transmissão do carnaval oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro pela televisão sendo divulgado para todo o Brasil, estimulando uma padronização do modelo carioca, o sopapo foi perdendo espaço nas escolas de samba locais.

²²⁴ Art. 26-A. § 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil. § 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras (BRASIL. **Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. 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. Acesso em: 22 fev. 2022).

²²⁵ SERRARIA, 2017.

do mar, que colocavam naqueles barquinhos e que hoje não se colocam mais coisas que poluem. A gente está rendendo uma homenagem para Iemanjá, especialmente para mim que sou umbandista é necessário ter este olhar.

A partir de agora, reproduzo na íntegra o fluxo narrativo daquele encontro através das próprias palavras de Dilermando.

Nós estamos no Barro Duro, que segundo dito popular, a minha comunidade negra tomava de assalto esse lugar. Era uma grande festa aqui. Tínhamos desde o encerramento dos terreiros, tínhamos os terreiros, que se reuniam neste grande círculo em torno da Iemanjá. E também os terreiros que construíam o seu local e ficavam no seu cantinho, fazendo seus encerramentos separados, não vinham para cá. Terminado isso no meio da madrugada, as pessoas pegavam os tambores e vinham fazer música, samba, pagode. Era muita gente conhecida. Um ia visitar o outro, era a cachacinha que rolava depois do terreiro. O samba rolava numa barraca e na outra. Tudo acontecia entre sexta, sábado e domingo.

Se tu passar aqui hoje e visse um grupo de negros atirados dormindo nas sombras das árvores, diria: é um marginal, vagabundo, bêbado. Aquilo era normal. Depois de passar a noite tocando, o pessoal vinha para a beira da praia e acabavam dormindo no areião, naquele sol. Não sei como conseguiam. Era assim, quando acordavam, o pessoal já estava se mobilizando, fazendo um churrasco, e o samba começando novamente. Era uma grande festa religiosa e ao mesmo tempo uma festa profana. Tudo fazia parte.

Hoje estamos aqui fazendo uma celebração, lembrando. Nós nos conhecemos a partir do tambor, foi uma comunicação que surgiu. Alguém me indicou para ti. E eu estou aqui com o tambor, passamos a nos encontrar, e tu me oportunizaste espaços dentro da academia para a gente trabalhar juntos, fazer algumas coisas juntos, ir a congressos, conhecer outras narrativas, além da que a gente está acostumado a ouvir e isso está na sabedoria de Nanã, nesta circularidade em que esses conhecimentos que têm que circular.

Eu não sou o dono da verdade. Quando eu saio, o meu tambor tem que fazer esse link. Quando ele falar, ele tem que ter essa capacidade de reunir pessoas e permitir que a gente compartilhe conhecimentos.

Escolhi este lugar para falar, por que ele faz parte do meu processo civilizatório. É aqui que eu vinha render homenagem aos meus orixás, aqueles que me conduzem, como ser humano na minha vida toda, a minha saúde.

Eu costumo dizer que eu fui gestado num terreiro de umbanda. Praticamente sempre me vi dentro de um terreiro. A minha mãe era branca, uruguaia e de terreiro, meu pai, que era negrão de Canguçu, RS, e sempre foi de terreiro. Minha mãe e meu pai morreram médiuns e vivenciei tudo isso. Tudo o que eu sei hoje passa por essa formação, é essa minha raiz.

Toda a minha história não teria sentido se eu descartasse esta parte, esta vivência minha. Eu tinha vergonha de dizer que a gente era umbandista. A mãe orientava a não falar, por que eu não tinha conhecimento e argumentos para me defender. Se soubessem, a gente era execrado e jogado à própria sorte, deixado de canto, que aquilo era coisas do demônio. E hoje eu entendo que não tem nada a ver com demônio. Todo meu processo civilizatório está aqui, é o tambor que vem lá do terreiro.

Aqui no Barro Duro, eu tive minha visão ampliada do que significa a religião para mim. Todo esse espaço civilizatório, de onde está a Santa, isso foi de fundamental importância. Eu falo da minha religião.

Era um grande círculo que a gente reverenciava o nosso santo, aquele que se tinha como guia no dia a dia, a quem a gente rendia homenagem como sinal de força que a gente precisa.

E costumo dizer logo no início, quando vou na escola falar de mitologia africana, que eu não falo de religião, eu falo de espiritualidade. Por que religião é uma coisa muito subjetiva, é de cada um. Cada um tem a sua religião e é muito íntimo. É ali que tu vais buscar as tuas forças, a tua resistência. É preciso se respeitar as escolhas de cada um.

A história contada através da oralidade, dos saberes e fazeres de tradição oral, é uma história que era contada para educar as crianças e o seu povo. Essa circularidade que ela traz é uma circularidade que ela faz dentro desta dinâmica pedagógica, do processo que ela nos apresenta que coloca as crianças junto. Ela começa um círculo, do mais velho para o mais jovem, dizendo que as transformações,

que a educação, tem que circular do mais velho ao mais jovem. Eles têm que ser mantenedores deste saber.

Aos poucos isso se perdeu, aos poucos a gente vai percebendo, pelas questões históricas, que a gente carrega esses resquícios de estar se enfrentando. A gente é do mesmo bairro, da mesma religião, mas a gente tem que se enfrentar. Essa foi uma lógica que o processo colonial fez conosco.

A questão já vem desde a África, quando o colonizador descobriu que os negros poderiam se identificar pelo cabelo, pelo penteado, pelo corte. Era necessário deixá-los separados e dizer: Vocês não podem estar juntos, cada um no seu lugar, vocês não podem conversar, vocês não podem discutir política, política social, porque pode dar problema. Não para os negros. Mas poderia dar para eles, os colonizadores, que detinham o poder e que queriam manter o poder.

Para mim, a religião é significativa por isso. Todo o meu processo civilizatório e o que eu sou hoje, o fato de hoje eu estar no mestrado, passa por esse tambor, passa pela religião. Porque eu fui despertar para isso através destas coisas, que para muitos não tem importância.

Se eu largar ali o meu tambor, assim como essa árvore, muitos passarão e nem darão dão bola. Se eu largar o meu tambor e alguém passar e tocar, poderá não ter significado nenhum, mas para mim tem. Aqui eu trago meus orixás, através do ferro, do couro e da madeira. Por isso, quando eu falo de ancestralidade, eu falo de mitologia trazendo os orixás, que estão no ferro Ogum, no couro e na madeira Oxóssi que é o senhor da abundância. O animal que ele caçava para alimentar sua tribo no seu território, ao mesmo tempo ele tirava o couro e este couro está aqui servindo como um instrumento. Para eu extrair dele o melhor som e que ele vai falar com a gente.

A percussão é uma linguagem diferente, mas ela é uma linguagem que nos coloca em círculo, que nos reúne para a gente fazer um som, para a gente discutir e ter essa comunicação. Como era antigamente, quando a gente se comunicava através dos tambores. Tínhamos uma outra forma, hoje temos a nossa, mas a essência é a mesma, fazer a circularidade, nos colocar em comunicação.

Foi o que a minha religião deixou para mim e que me trouxe até a universidade. Por isso vou falar dele no meu trabalho, na minha narrativa dentro dos espaços da universidade. Não teria como eu estar na universidade sem estar com o tambor de

sopapo. Poderão dizer: Dilermando, tu começou com a cubana na terreira, quando tu era pequeno, e depois na roda de samba. Na escola de samba tu começou com o Jamelão, que hoje se conhece por tamborim, e que na época era com pele de couro e não pele sintética como hoje. Era pele de verdade. Os valores vão se transformando e, às vezes, até para pior.

É claro que as coisas têm que evoluir, mas a relação que eu tenho com a pele sintética não é a mesma relação que eu tenho com a pele de couro animal. A pele sintética é um elemento morto. Não tem vida. Já isso aqui, o couro, tem vida.

Aquele tamborim que eu tocava no bloco do Mickey, para mim, tinha uma relação muito forte. Já este tamborim de hoje, não me diz nada. Aquele de pele de couro conversava comigo. Aquela pele era de um animal. Era necessário valorizar. Tanto é verdade, que no terreiro, quando um couro não serve mais, a gente não joga fora simplesmente em qualquer lugar. Tem todo um ritual para descartar. Se pegarmos esse tambor para provar o que estou dizendo, que essa pele tem vida. Poderemos até perguntar para os químicos, que poderão afirmar com propriedade.

Antes de vir para cá, ele estava desafinado, com a pele levemente solta. Tive que soltar ainda mais, porque em período quente a pele aquece e pode rebentar.

Por que a pele estica? É só por causa do calor? Claro que não! É porque aqui tem micro-organismos e quando aquece eles começam a se manifestar e ganham vida. Ele tem vida, não é uma coisa morta. Diferente da pele sintética. Então, a minha relação com este tambor e com esse couro é muito forte. Mais do que qualquer instrumento de pele sintética. Não que não tenha seu valor, não é isso que estamos discutindo aqui. Estamos falando de valores simbólicos e significativos para uma cultura e que tem sua importância dentro de uma sociedade racista.

E esses materiais todos acabam nos distanciando, e para quem é novo, está chegando agora, acaba não dando o mesmo valor que eu tenho em relação ao tambor. Falo de valores que vão dar significado a minha vida. O que dá significado para a minha vida não é só eu sentar lá no banco da universidade e escrever. O que dá significado para a minha vida é toda a história que eu trago comigo e que me colocou a estar aqui com vocês, reunidos para falar sobre a minha religião, que me manteve vivo.

Eu abandonei a escola quando eu tinha 13 anos.

Ontem estávamos falando sobre racismo na sala de aula e eu lembrei que fiquei dos 13 aos 20 e poucos anos fora da escola. Abandonei o colégio na quarta série. Ingressei tardiamente nas séries iniciais, já com quase 9 anos e cheguei lá sabendo ler um pouco, porque meu pai ensinava a gente. Ele sentava na beirada da mesa e ficava nos ensinando o A B C, e também através das revistas infantis, dos gibis. Meio grosseiramente, mas foi assim que aprendi a ler.

Só que quando eu chego na escola, eu era o único aluno negro. Sentia que a professora e as crianças, meus colegas, viam a minha história de maneira negativa. Eu não tinha a minha história sendo valorizada naquele lugar. Eu olhava todo um processo eurocêntrico, a história que eu escutava era da branca de neve, do chapeuzinho vermelho e lá vai. Nunca ouvi uma história sobre os orixás. Eu tinha até vergonha, porque falar de umbanda era coisa do demônio, então já nem falava. A gente era instruída em casa. Não fala disso lá e se falarem tu ficas quieto. A gente tinha que se submeter a essas coisas. Eu não falava nada, mas estava lá o cara falando de Jesus. E dizem que o estado é laico. Mas tu entravas na sala de aula e tinha uma cruz na parede, demarcando a igreja católica. Que estado laico é esse? Se tu vais falar de umbanda, “não isso é coisa do demônio”, isso não pode ser falado. Então, eu nunca me identifiquei naquele lugar da sala de aula.

Embora eu tenha nascido em Pelotas, o meu início dos bancos escolares foi numa escola rural na região metropolitana de Porto Alegre, motivado por necessidade de trabalho de meu pai. No retorno a Pelotas passei pelo Colégio Pão dos Pobres e, na sequência, por volta de 9 e 10 anos, eu fui para o colégio Cassiano, onde a maioria dos estudantes eram de famílias pobres, vinham do bairro Bom Jesus, da Vila Carpena, que era minha vila. O racismo era reforçado em sala de aula pelos professores e pelos alunos, que seguiam a cartilha do professor, e as nossas histórias eram contadas negativamente.

Lembrei do Chimarrão do João Cardoso, que é uma cartilha que a gente lia na escola e era horrível para nós negros. Na cartilha, quando recebe um visitante, o senhor manda o negro fazer um chimarrão, mas o jeito como ele manda, como ele maltrata o negro na frente do visitante, é horrível. Essa era a leitura que a gente fazia quando criança dentro de uma sala de aula. A gente se envergonhava daquilo.

Eu abandonei a escola porque tinha que trabalhar, mas também, ou muito mais, porque eu não me encontrava na sala de aula. E até hoje é assim, o espaço é

muito desigual. Antes do período colonial da invasão da África, as pessoas tinham aulas nas ruas em círculo. Depois é que veio esta lógica de sala de aula. Então, não tinha nada a ver comigo. Eu me sentia incomodado com essa forma de se estar em sala de aula, sentado na cadeira um de costa para o outro, as pessoas se olhando de lado. Hoje é assim, a gente senta e olha o colega pela lateral, nunca pela frente. Entendeu. Uma lógica eurocêntrica, para determinar um espaço. Determinar de quem é, quem está mandando, quem é o que sabe criar uma lógica de quem está mandando, quem é o detentor da verdade. Tu olhas para frente e vê uma cruz sobre o quadro. Daí eu abandonei a escola.

E o pior é que o racismo causa um enorme trauma no psíquico da criança negra. Eu passei dos meus 13 anos até os meus 20 poucos anos sem estudar. Eu carregava comigo a culpa de ter abandonado a escola. Eu só voltei a estudar depois que eu saí do quartel. E quando eu saí do quartel, eu pensei que não poderia ficar naquela situação. Lembro que minha mãe chorou muito, eu trabalhava na construção civil, conforme registro da minha carteira de trabalho.

E olha, a perversidade jurídica daquela época. Um menor de 13 anos não poderia tirar a carteira de trabalho. Mas o juiz autorizou um negrinho com 13 anos a tirar a carteira de trabalho. Mesmo conhecendo a lei me liberou para o trabalho, eu tinha que ser mão de obra barata e para isso eu tinha que ficar fora da escola. Ele era branco. Essa é a lógica!

Ontem me pediram a fotografia da minha primeira carteira de trabalho, eu estou participando de um documentário, um projeto com a AJURIS que eles buscam entender essa coisa toda. Eu falei que a minha cara na fotografia é cara de uma criança, eu tinha 13 anos. E eu digo: Olha bem o que vocês fizeram comigo.

Fui trabalhar na construção civil, que na época não tinham essas máquinas de hoje. Se tivesse que abrir um buraco, para fazer um alicerce, era na picareta. E eu, com 13 anos, no meio dos buracos, e quando chegava em casa, não tinha como. Minha mãe arrumou uma escola à noite, o Cassiano. Mas eu chegava demolido. Lembro que minha mãe chorava, mas infelizmente eu não tinha condições, ou trabalhava, ou estudava. E como tinha que trabalhar, eu abandonei a escola. Para mim, aquilo ficou assim. Eu era um cara burro. Me lembro bem de uma professora que disse: Vocês têm que estudar, porque vocês serão burros, se não aprenderem agora,

futuramente vão puxar carroça. E aquilo ficou na minha cabeça até os 20 e poucos anos.

Quando eu comecei a militar no movimento negro e entender um pouco da história é que me dou conta que eu não sou culpado de nada, e sim o sistema. O sistema que me jogou para fora da escola. Foi quando comecei a entender, a ler textos e narrativas de pessoas negras. Não é que a gente não queira que os brancos escrevam. O sentimento que eu trago comigo não é o mesmo que o branco traz. Não é que ele não possa escrever, mas a pessoa precisa entender, sentir. Quem leva uma chibatada? Vai entender aquele que leva. Aí a gente começa a ter uma escrita mais nossa, e o sentimento muda também. Uma coisa é eu falar disso aqui, da minha cor. O sentimento que eu trago comigo, não é o mesmo que o branco tem com ele.

Eu tinha uma tia que morreu com 109 anos, na época eu tinha oito anos de idade. Ela foi escrava, tinha as mãos machucadas, queimadas. Ela contava para nós, e a gente, criança, sentia aquela dor dela, achava um horror. Mas a dor dela era diferente da nossa, porque ela sentiu a dor, ela sofreu aquilo.

Ela tinha as mãos queimadas. E achávamos que era doença, mas não. Era de trabalhar na enxada, na roça. Tinha as mãos calejadas e queimadas de levar a brasa para o senhor acender o cigarro. Ela também tinha uma ferida grande na canela, que me deixava sempre impressionado. Mesmo ela usando um vestido cumprido, às vezes a ferida aparecia, causada por ela ter apanhado. Segundo o que ela contava, o senhor colocava sal na ponta do relho, e, claro, que quando batia, machucava.

Como não se tinha saúde pública, se tratava com raízes de árvores, ervas e chás. E por isso eu falo da importância de uma árvore, que ali tem um poder medicinal, que foi útil para a gente e continua sendo. E só não o é por causa do capitalismo, que diz que tem que ir para a farmácia manipular, e tu ir lá comprar.

Estive num encontro da pedagogia griô, onde tive aula com um cacique que me disse: Lá a gente não tem doença, o que tem é tratado com medicina alternativa lá da aldeia. Só temos doença quando o branco vai lá. É muito raro alguém de lá ir na farmácia ou hospital. Mas o capitalismo não deixa. Se escutarem a aula dele vão dizer que o índio só falou bobagem.

Eu conto esta história porque quando me criticaram com a história do João Simões Lopes Neto, eu digo: Cara, ele está escrevendo o que era real. Certa vez eu

levei uma foto que, se não me engano, está ele sentado e não sei se é o filho dele. Sei que os dois, muito bem arrumados, e do lado tem um negrinho sentado. E me dizem: Tu ficas aí estudando este homem racista. Um negrinho ali de pés descalços e eles muito bem arrumados de sapatinho. Eu digo: Cara, isso é a realidade nua e crua que ele está nos mostrando. Isso me faz entender como era a história. Pior seria se nos sonegassem. Nesta foto tinha um negrinho que possivelmente fosse um escravo dele, o faz tudo para ele ou para o filho dele.

Eu nunca morei no interior, eu sou um cara da cidade. O meu pai era do interior de Canguçu. Eu sempre ia nas férias para o campo. A minha lida de campo é de férias dos passeios com meu avô lá fora. Aprendi a andar a cavalo, essas coisas, quando ia visitar ele nas férias. Mas eu não tenho esta vivência. Por isso que as pessoas me perguntam se sou Quilombola da Coxilha do Fogo, lá de Canguçu. Não!

Quilombola era o meu avô, nem meu pai já não era mais, porque quando ele veio de Canguçu ele nunca mais voltou para lá. Ficou aqui em Pelotas e fez a vida dele a partir do quartel e se manteve sempre na cidade. Ele era uma pessoa urbana. Nem ele poderia dizer mais que era quilombola. Por isso que quando as pessoas me falam que são Quilombola eu pergunto: Como assim quilombola? Quanto tempo tu estás fora do quilombo? Muda muito. Não é a mesma coisa. Quilombola é quem está lá no território. Esse é o verdadeiro quilombola. O cara que está há 40 anos fora de lá já não é mais quilombola.

Em 2006 eu fiz um curso no Instituto João Simões Lopes Neto, em que a gente teria que fazer um conto como finalização do curso. E esse conto era para fazer uma narrativa interpessoal, com o conto A Cachorrinha Baleia, do Graciliano Ramos, e Boi Cabiúna, do João Simões Lopes Neto, aqui do Rio Grande do Sul. No final do conto a gente tinha que promover o encontro dos dois bichos. E os dez melhores contos iriam compor um livro que seria lançado na Feira do Livro.

Eu era o único que não tinha formação acadêmica no período. Eu entrei na faculdade de Educação Física com 52 anos. Por isso que eu falo da importância do tambor de sopapo. O tambor está surgindo aí. E com a intenção de encontrar o tambor por dentro da charqueada, o que eu acho que ninguém consegui ainda. Parece que lá em 1824 tem o registro de um tambor.

Um grupo de pessoas teve que abortar uma viagem por causa do mau tempo, na beira do sangrador, no São Gonçalo. Eles desceram, e um grupo de negros os deram guarida. Foram convidados para ficar e no outro dia assistir a um ritual de casamento. No outro dia, chegou um grupo de negros muito bem vestidos, com roupas coloridas e tinha um outro grupo de homens negros sentados num imenso tambor, ora batiam com as mãos e ora tocavam com os pés. Isso me remete ao sopapo. Um imenso tambor, sentados em cima e cantavam algumas músicas.

Comecei a ouvir que naquela época o forte da economia do Brasil, e não só no Rio Grande do Sul, era o Charque. E que nós não tínhamos aqui determinadas mercadorias que vinham de São Paulo, nos carretões puxados à mula e à cavalo. Traziam outras mercadorias e levavam o Charque. Foi quando me veio a ideia de embarcar a cachorrinha, lá em São Paulo, nestes carretões. Trouxe ela para cá e por aí construí a minha história narrativa, o boi já estava aqui. Estava para morrer.

Aí entra a sensibilidade do escritor negro na história, porque na narrativa do Simões Lopes Neto que é muito bem articulada, é emocionante de se ler, só que na narrativa dele o boi é velho, tem que morrer, e é preto. Ele vai contando que na hora em que o cara enfia a adaga no animal – e é uma poesia muito bem escrita – que o animal geme, ajoelha. E ele vai narrando, que as crianças estão com a família assistindo, aí o boi cai. Embora muito bonita e muito bem escrita, é uma narrativa cruel. Porque se tem que matar o bicho? Porque é velho? Não foi útil um bom tempo? Deixem-no ter o final de vida natural, como tem que ser. Ninguém tem o direito de tirar a vida de ninguém, ou é porque tu vais te alimentar e, se precisar, tu vais usar o necessário. Não porque é velho ou porque é preto. E a cachorrinha, que também estava abichada e eles queriam matá-la. Trouxe-os para cá e salvei, a partir da minha história, deste meu processo civilizatório, dentro da religião, de benzimento, dos remédios. Salvei os dois.

Como a história faz a gente trazer incrustada essa ideia de inferioridade, quando começaram a chamar, eu já pensava que seria o décimo. E não, chamaram um escritor, e foi indo. Quando chegou no terceiro, eu já comecei a pensar que era uma palhaçada, que os caras haviam me tirado para trouxa. Mandaram vir aqui e eu não vou receber nada, até que chamaram o primeiro lugar e era eu. Era um texto pequeno, que foi muito bem narrado de forma emocionante pela atriz de teatro.

Quando eu falo da sensibilidade para a escrita, não é que o branco não possa escrever. Nesta questão de sensibilidade, o branco pode deixar alguma coisa de fora, e que são importantes para cultura negra.

*Os europeus foram escrevendo a nossa história do jeito deles, tanto é que agora, entrando para a universidade, no mestrado, nós estamos lendo o livro *Os Infames da História*, da Lilia Ferreira Lobo. Tens que ver quanta coisa nos esconderam e eu não sabia. E vem a escritora, uma mulher branca, e nos apresenta este texto muito significativo para mim e para a minha cultura.*

O PEPEU faz parte de tudo isso, assim como a Tamborada, o Odara, o CABOBU nem se fala, a minha escola de samba General Telles, a Ramiro Barcelos, o Bloco do Pépe, o Mickey, que foi o primeiro bloco infantil que participei quando tinha uns 13 anos, no início do bairro Navegantes. Foi lá que eu aprendi a tocar tamborim, depois fui para a Telles, onde toco até hoje.

Tudo isso tem um significado muito importante, tudo isso faz parte da minha formação. E tudo isso vem junto com meus orixás. Porque na rítmica, a escola de samba traz no ijexá. Se a gente voltar para o básico, vamos perceber que tem uma marcação do ijexá e não tem como ser diferente. As escolas que vão para a rua, elas trazem os toques do ilú dentro das baterias, que são dos territórios de onde elas saem, de onde estão as suas origens. Tudo tem uma ligação.

A percussão nos fortalece e dá sentido para a gente, quando a gente dá o real valor para ela. Foi como aconteceu comigo e o tambor de sopapo. Eu já toquei tarol, tamborim, passei pelo surdo, que naquela época, quando eu era criança até a juventude, era um tambor de marcação, e mais um que a gente chamava de recorte, depois que entrou o surdo de terceira quando o sopapo começou a sair de cena.

Tem muitos que dizem que era pela dificuldade de transitar com ele, que na verdade é um instrumento pesado. Só que hoje não é mais. Da forma como estamos construindo, atualmente, é bem leve, comparando com os de antigamente, que era ferro puro e a madeira era pesada. Não tínhamos esse compensado que se usa hoje. Eu contesto esta versão, acredito que seja muito mais por nós termos copiado o carnaval do Rio de Janeiro.

Cada uma das baterias tinha a sua identidade. Tu poderias me colocar numa sala qualquer, e lá fora colocar a bateria da Telles para tocar e eu identificaria pelo

som, da mesma forma que a Academia do Samba, a Osório, a Ramiro Barcelos, o Bloco do Pépe, o Cantão lá da Santa Terezinha, a Tesoura da Cerquinha, a Bruxa da Várzea, o King Kong. Se pegássemos as escolas de samba, cada uma tinha a sua característica rítmica e bem diferente uma da outra. As suas chamadas, que hoje chamam de bossa, nos tamborins, no repique e no tarol, cada uma tinha a sua. O instrumental era o mesmo. Só mudava a rítmica. Na época ainda não tínhamos puxadores de samba, era tudo com instrumentos de sopro. Me lembro da Telles e das demais escolas, que era aquele monte de instrumentos de sopro. Depois saem os instrumentos de sopro e entram o cavaquinho, que não tinha até então, e o intérprete. As baterias de cada escola continuavam com sua rítmica e depois começam a copiar os surdos de terceira, já mudou toda a lógica de composição de samba.

Hoje, com 63 anos, eu sinto falta dessas características. Claro que as coisas têm que se modernizar, não é que não pudesse entrar um surdo de terceira, mas a gente perdeu o tambor de sopapo.

O primeiro tambor, para mim, não foi na escola de samba, foi no terreiro, a cubana, que hoje se chamam de rebolo. Tem um rebolo cônico que é bem parecido no formato do corpo. E que até certo ponto, e eu falo isso não querendo atrito, e sim falo pela minha cultura, é a questão do sopapinho, que é parecido com uma cubana, com o rebolo, mas não tem nada a ver.

A cubana a gente tocava na terreira. Quando terminava o ritual na terreira, começava o samba.

Meu pai tocava pandeiro, cubana, tinha o pessoal do violão. Na época não se via o ilú, só a cubana. Eu circulei muito com a minha mãe. A gente não era da corrente da Dona Maria Amaro, mas a gente ia lá tomar passe e na época nem tambor tinha, era só na batida da mão, na palma da mão e do pé. Na umbanda era só mão e pé. Inclusive, alguns terreiros que a gente ia não tinha nem assoalho, era na rua de chão batido. A minha mãe também ia muito nas terreiras para os lados do Capão do Leão, lá em Cerrito Alegre, lá era no meio do mato, raiz mesmo. Aí depois vieram os tambores de corda. A cubana eu não sei dizer como que surgiu. Talvez até pelo tambor de sopapo, porque ela é cônica, mas era cubana, não tinha nada de sopapinho. Sopapo é uma outra história!

Falo isso do sopapo, porque esse é o tambor que ressignifica a nossa cultura. E é a minha função como griô. Quando me inscrevi, o meu projeto era justamente isso. Manter a cultura do sopapo. Quem é o tambor de sopapo? Qual tambor de sopapo ressignifica a minha história? É esse tambor de mais de 1 m de altura com 50 a 60 cm de diâmetro em cima e 30 cm embaixo. Uma réplica quase que autêntica, costuma-se dizer um modelo industrial, embora, ele ainda seja um instrumento artesanal porque é construído artesanalmente. O sopapinho vai nos distanciando da história negra. É isso que a gente fala sobre a sensibilidade de quem escreve a história. Como é que tu vais discorrer sobre uma história e distorcê-la.

Tem pessoas que me pedem para fazer um sopapinho para os filhos, e eu digo não. Teu filho tem que conhecer o sopapo. Daqui a pouco eu não vou estar mais aqui e as pessoas vão dizer que esse ou aquele é um tambor que os negros traziam para Pelotas. Não tem nada a ver.

Para mim, a ancestralidade está totalmente ligada ao tambor de sopapo, desde o momento em que eu começo a encontrar lá em 1824. Como ele chegou é uma briga que não nos interessa, o que, para mim, está dentro do projeto eurocêntrico que é nos dividir. Para mim, não interessa onde ele surgiu, se foi em Rio Grande ou em Pelotas, se era barril e ao chegar aqui se transformou. Para mim, o que interessa é que é algo que veio na memória, e memória é ancestralidade.

Se eu estou aqui sentado em cima deste tambor é porque a memória me permite que eu faça isso, e essa memória é negra, é ancestral, e essa memória ressignifica a minha história neste lugar, aqui no Barro Duro onde nós estamos, lá no meu território urbano onde eu nasci entre duas chácaras, que não era tão urbano.

Quando eu falo de ancestralidade não tem como separar de memória. Minha mãe tinha uma imagem de Santa Barbara na parede, e ela colocava um copinho de uma cachaça pura. Tu olhavas era branquinha, tinha até umas bolhinhas. Minha casa era uma casa velha, de duas peças, com as paredes rachadas. E pela memória lembro da minha mãe dizer: Agora olhem que a Santa está bebendo a cachacinha. Em casa de pobre tem as frestas, o sol batia e invadia aquelas frestas, e dava bem em cima do copo que iluminava aquelas bolhinhas, e a gente, criança, acreditava que ela estivesse bebendo.

Então, tu vê como é essa coisa da religião, da fé. Naquele momento, a gente estava construindo a fé. Eu já tinha fé enquanto criança da religião, que até ali era a religião dos meus pais, que eu ia porque meus pais iam e ia aprendendo.

O espaço do terreiro não é simplesmente o espaço religioso, do culto simplesmente. Aquele é um espaço educativo também. Quando eu falo em matri-potência é olhar para o que as mulheres faziam quando tínhamos as festas de Santo, em que as coisas eram todas divididas entre elas, e a gente ia aprendendo sobre essa divisão, sobre a organização de tudo, quem faz o quê. O que faziam os homens, o que eles deixavam de fazer. Tinha gente que dizia que uns ficavam lá tocando, enquanto as mulheres ficavam trabalhando e outros homens ajudando. Cada um faz aquilo que é a sua habilidade. Não era uma coisa imposta.

Se me sinto bem tocando, enquanto elas vão cozinhando ou fazendo isso e aquilo, tem outros homens que estão lá limpando os bichos, porque eles têm certa habilidade. Esse ritual todo era uma aula para a gente.

Quando as pessoas ouvem a gente falar destas nossas coisas, pensam que é coisa do demônio. Não!

Tinha toda uma articulação e só pode vir para cá por causa da memória, que se refez aqui nessa organização. A própria charqueada era isso. Quando a gente pega as aquarelas, podemos ver que está presente ali um sistema de produção muito bem estruturado. Se não tínhamos indústrias aqui em Pelotas, como que a gente iria ter aqui um sistema muito bem montado, com lugar para a graxa, lugar para a degola, para colocar o sangue, para colocar a carne. Tudo organizado. Por causa dos negros, que eram ligados às religiões muçulmanas, que traziam com eles toda esta organização, e que se refazia aqui.

Quem é de religião sabe o porquê do próprio trabalho na charqueada ser do final do dia até o início do dia seguinte, porque é de Bará a Oxalá. Os senhores do charque descobriram que quando os negros faziam as suas devoções, com todo seu ritual, no outro dia eles trabalhavam feito loucos. Porque para os negros era uma forma deles irem lá e refazer, revitalizar as suas forças, mesmo com o trabalho forçado, e trazer aquilo para o seu dia a dia. Era uma forma de adquirir uma benção para o outro dia. Eles faziam isso para buscar saúde, buscar conhecimento, fortalecer seus laços

familiares, que eram mantidos por esses laços religiosos. E nisso entra a questão do sincretismo.

Quando a minha mãe falava, a gente ia tendo fé e acreditando naquilo. E hoje eu falo que Santa Barbara abraça Pelotas, porque tem um braço do Arroio Santa Barbara que atravessa Pelotas. Então as mulheres comandam Pelotas. Do outro lado nós temos aqui o Barro Duro, Iemanjá, do outro lado nós temos o oceano. E se bobear, a grosso modo falando, tem as regiões lamacentas, embora poucas atualmente, que representam Nanã. Então, estamos abençoados por mulheres. A cidade é toda abençoada pelas mulheres. Essa é a matri-potência que eu falo quando eu digo que lá no terreiro está esta ancestralidade, nessas memórias que mantêm a ancestralidade por essas vivências que a gente passou quando criança.

A roda de samba é educativa, tem tudo a ver com o tambor na cultura e tem tudo a ver com a educação. Para muitos é uma cambada de vagabundo. Se for escutar as músicas de compositores antigos, que contam a história daquele território, naquele momento, algumas têm como tema o amor, músicas e cantos de trabalhos negros. Se pegarmos a poética das músicas, perceberemos frases que nos remetem aquele lugar ou àquelas pessoas ou uma mágoa que teve naquele território, uma história.

O carnaval é uma aula de história, de política, de sociologia. Se olhar para as histórias que o carnaval vem nos contando desde sempre, sai de dentro do terreiro. Pode ser uma festa profana, como os cristãos falam. Carnaval é um espaço de educação.

Quando a gente fala dos ritmistas de escola de samba, nas suas especificidades, possivelmente vamos encontrar pessoas muito bem letradas e pessoas da comunidade que não sabem ler nem escrever, mas que estão contribuindo com seu saber e fazer musical que trazem do seu lugar. Quando estou na escola de samba, eu gosto muito de olhar o rosto das pessoas quando estão tocando, observar aquela ação eufórica deles. Porque, para eles, aquilo ali é tudo. Tudo que para gente era negado e que às vezes é negado lá na comunidade. É o momento ápice dele, de colocar tudo para fora.

Às vezes o cara está lá com um tambor qualquer, que o outro não dá importância, e ele também não se sente importante, porque é simplesmente um tambor. Mas quando ele vai na escola e tu o coloca para fazer parte de uma rítmica e

dá importância é que ele sente que tem valor. Ele bota para fora toda aquela expressão que o está oprimindo, sufocando internamente. Este momento é o auge. Ele vai festejar, poderá até se embriagar. Essa embriaguez faz parte da vontade que ele tem desde sempre. Depois de passar um ano inteiro de opressão, é nesta hora que se liberta. Hoje vou tocar meu tambor e o tambor vai falar por mim. Vai falar através de mim. Ele vai se sentir ali.

O tambor de sopapo há tempos atrás não entraria no teatro, trago na memória que esse tambor aqui era proibido de ter esse trânsito. Já passei por esse tipo de experiências com o PEPEU e são experiências novas. Teve um momento em que a Negra conseguiu adentrar o Teatro Sete de Abril, com Hip Hop, com dança Afro, era no governo do Lula, com as ações afirmativas. Na época eu fui a Brasília, junto com várias lideranças de todo o Brasil, para junto da UNESCO discutir sobre as políticas afirmativas, e lá tive a oportunidade de falar sobre o tambor de sopapo, sobre nosso carnaval, sobre a nossa cultura e nossa comunidade não só negra, mas a comunidade pobre. E sobre o processo de exclusão social e as necessidades de políticas de reparação. Começamos, então, a ter verbas para espetáculos, algo inédito até então, como o Hip Hop no Teatro Sete de Abril. Até o ano de 2000 não me lembro de ter presenciado o sopapo no Teatro, assim como o Hip Hop. Depois fechou para reforma e agora estamos aguardando reabrir e queremos estar inseridos.

Nós tínhamos uma história com o tambor na comunidade, isso é fato. Mas na academia nós tínhamos uma falta. Não tínhamos uma escola de música que pudesse trazer a percussão para dentro. Falo nem só do sopapo, mas da percussão de uma forma geral, nós não tínhamos nada. E aí quando tu chegas em Pelotas, com a tua narrativa, com a tua musicalidade, com teu potencial, com tua experiência, descobri que a gente era meio parecido. Quando tu me falavas que enchia um carro, ia para um lugar ou outro que tinha dificuldades para ter acesso a instrumentos de percussão.

Eu que comecei a tocar em latinhas com os guris lá embaixo de uma árvore que tinha no meu bairro. Copiava da escola de samba porque a gente era criança e eles não deixavam a gente tocar. Então, a gente tocava com lata de azeite, latinha de goiabada. A gente passava tocando o dia inteiro e aquela barulheira se espalhava. E aí a gente olhava para a universidade e ninguém, de nenhum dos cursos, falava de tambor, até que chega o Zé Everton e dá outra cara. Não é por estar em tua presença, mas eu já te falei e não sei se estás lembrado, que a cidade teve uma outra cara.

Também significativa depois do carnaval, e que não está ligado a academia, foi acontecer a Casa do Tambor, um projeto muito pessoal do músico Kako Xavier na praia do Laranjal. É um espaço reservado, às vezes aberto à comunidade, mas tem um outro foco, diferente daquilo que a gente fala do tambor de comunidade. Tem um grupo de pessoas que participam com frequência, eu participo do projeto Tamborada e que também foi minha escola. Com ela conheci os 'Nego Véios' do Maçambique de Osório. Aprendi muito sobre o Maçambique com o Kako, quando a gente fez uma turnê por todo o litoral norte. Passamos pelas comunidades falando com os griôs e com os mestres e seus tambores.

E a tua chegada que dá outra cara para a percussão, para o tambor. O tambor se fortalece dentro da universidade e isso é importante, porque eu posso estar falando sobre isso hoje dentro da universidade, inclusive foi com o PEPEU que fui parar dentro da universidade, a teu convite, para falar sobre o tambor de sopapo. Coisa que antes a gente não tinha. Precisamos quebrar esses entraves. O Professor Mario Maia também fez uma pesquisa. Foi o primeiro cara a escrever sobre o Tambor.

O tambor tem que estar na sala de aula! Principalmente se for o tambor de sopapo.

Quando nós vamos para a sala de aula com um tambor, a gente vai falar como esse tambor veio parar na sala de aula, por que ele veio para a sala de aula, de onde saiu esse tambor?

Tem escolas de samba que tocam o ritmo do ilú que vem lá do terreiro. É preciso falar para os alunos sobre essa cultura que ficou silenciada. As pessoas precisam saber que se tocasse um tambor na esquina, há um tempo atrás, tu eras considerado marginal, a polícia te levava preso. Tem registro policial desses eventos. Então, agora é hora da gente explicar por que isso acontecia. Por que não se podia tocar esse tambor? Porque era de um grupo de pessoas que não poderiam ter voz, porque eles iriam incomodar. Era necessário silenciar, não dar continuidade. É por isso tudo que eu carrego esse tambor.

*Cabobu na sua terra
Hoje é festa do tambor
no sopapo a sua história
Relembramos sim senhor
Aqui como em oya*

*Pela graça de xango
Nação de congo e nagô
jêje e ijexá
No reino de bará a oxalá
Ora ieieo
Omy odo
Ogum e ogum
nagô
Oya
orumalé
Salve salve meu criador
hoje é festa do senhor.*

3.2 Cleber Wilson Vieira

Figura 5 – Cleber Wilson Vieira



Fonte: Foto de Francisco Franco Bombazar

*Os tambores tocavam o ritmo
cadenciado dos orixás, e nós dançávamos.
Dançávamos todos em volta da fogueira improvisada
ou a luz de tochas ou velas de cera que fazíamos.
A comida era pouca, mas para passar a fome
nós dançávamos a dança dos orixás.²²⁶*

No livro do escritor Luiz Antônio de Assis Brasil, intitulado “Concerto Campestre”, publicado em 1997, o autor realiza uma alegoria situada em um tempo passado (meados do século anterior), em um lugar remoto, emoldurado pelas fronteiras vazias dos pampas no Rio Grande do Sul. Nessa narrativa, o autor retrata vividamente uma sociedade mergulhada em total decadência moral, social e política. Pelo livro, existem os nascidos no local e os intrusos, sendo que o centro de todo o poder gravita em torno da figura do Major Eleutério de Fontes. Esse Major resolve criar uma orquestra própria, a Lira Santa Cecília, investindo muito para isso. Contrata um maestro que, para desgosto do Major, acaba se enamorando da sua filha. A história se desenrola e um músico velho e experiente, apelidado Rossini, um amante de óperas, prevê um final operístico para a história do casal. A moça acabou tendo sua filha numa tapera abandonada somente com a ajuda de uma criada. O Maestro desesperado redescobriu uma partitura de uma música que compôs para a moça e a toca numa missa na cidade de Porto Alegre, fato que ocasionou um grande escândalo e fez com que ele fosse despedido e tivesse que retornar junto com Rossini e outros músicos à estância do Major. O Major se encontrava mentalmente perturbado e suicida-se. O Maestro acaba por reencontrar a moça com a filha. Rossini aplaude, como se estivesse na plateia. A opera acaba tendo um final feliz.

Esse livro deu origem à um filme de mesmo nome, “Concerto Campestre”²²⁷, gravado entre os anos de 2003 e 2004 na cidade de Pelotas.

Pelas confluências da vida, após ler o livro, eu resolvi assistir ao filme. E nisso me detive particularmente em uma das cenas, que representava a reunião dos escravos numa senzala. Procurei identificar quem trabalhava como ator, tocando um dos tambores daquele batuque. Era o percussionista pelotense, CLEBER UILSON VIEIRA. Um músico que eu havia conhecido na Cia de Dança Afro e na terreira de Dona Maria Amaro, um tamboreiro que havia me chamado a atenção pela sua técnica

²²⁶ PINHEIRO, Robson. **Tambores de Angola**. 2. ed. Contagem: Casa dos Espíritos, 2006, p. 196.

²²⁷ Filme completo pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=-u8T8qyrz9U>.

ao tocar o instrumento e seu jeito particular de timbrar as suas sonoridades, com características muito peculiares de tirar os sons do instrumento, sejam agudos graves, abafados ou abertos, ou nas diferentes dinâmicas e andamentos.

Posteriormente, eu assisti o Cleber tocar em diferentes lugares e pude identificar a potência e a clareza de seu fraseado e o timbre particular, mesmo em apresentações de longa duração, naquele pequeno tambor de corpo de metal, de afinação puxada por cordas e peles de couro dos dois lados, o ILÚ. O mesmo instrumento que é o responsável pelos toques de contato com os orixás durante os rituais do Batuque no RS.

Durante a realização de uma das oficinas de construção do Ilú, na sala de Percussão do LAPIS/UFPEL²²⁸, Cleber comentava sobre o preconceito existente com relação ao instrumento, dizendo que: *Teve um tempo que os caras não podiam andar com o Ilú na rua*²²⁹.

Frequentar um terreiro de batuque e escutar os toques dos orixás são experiências, como já disse, que estão ligadas à minha chegada em Pelotas. Após ter passado por uma formação acadêmica de graduação direcionada à música de percussão e estudado diferentes instrumentos rítmicos e melódicos, eu não sabia da existência deste instrumento e da dimensão de sua importância para o Batuque na cidade de Pelotas e do estado do Rio Grande do Sul. O que também me fez pensar que *um instrumento musical, qualquer que seja, só tem sentido quando observado através do contexto em que está inserido, de seus agentes, das ocasiões em que é usado, dos possíveis e diferentes significados que evoca, da maneira social e do imaginário que elabora esses significados*²³⁰.

O interesse pelos tambores e as questões ligadas ao preconceito e à religiosidade foram me aproximando de Cleber. Religiosidade no sentido da compreensão de que *as experiências sociais de injustiça e opressão causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado são sempre experiências corpóreas: no entanto, as suas principais manifestações podem incluir dimensões físicas, mentais, emocionais, espirituais ou religiosas e esta aproximação [...] Em sociedades*

²²⁸ LAPIS – Laboratório de Artes Populares Integradas. Disponível em: <https://institucional.ufpel.edu.br/projetos/id/u512>. Acessado em: 14 jan. 2022.

²²⁹ Oficinas de construção de Ilú. Sala de Percussão do LAPIS/UFPEL, 2018.

²³⁰ MAIA, 2008.

*muito desiguais como as nossas, quanto mais intensa a opressão, mais difícil se torna para os grupos oprimidos comunicar o sofrimento e as emoções que acompanham essas experiências de forma a suscitar solidariedade ativa*²³¹. Continuei a dialogar com frequência com Cleber, estabelecendo parcerias musicais e criando as condições para incluir o estudo do Ilú nas ações e projetos da percussão na universidade.

Cleber passou a frequentar a Sala de Percussão do LAPIS voluntariamente ministrando oficinas de confecção de tambores. Essas oficinas tiveram uma média de seis participantes por encontro, nos quais foram confeccionados 20 ilús no período de três meses no ano de 2019. Os encontros eram intercalados com momentos de estudo dos toques utilizados nos rituais de contato com os orixás, e eram também realizadas gravações em áudio e vídeo dos ritmos e toques que estão até o momento sendo transcritos. As atividades contaram com a participação dos estudantes do curso de música licenciatura em todos os processos.

Como músico e percussionista, Cleber participou, também, de ensaios e apresentações junto com o PEPEU, entre eles na cidade de Santa Maria, no projeto “Tambor que Habita Meu Peito”²³². Esse projeto possibilitou a realização de oficinas de percussão na Escolinha de Educação Infantil do SESC, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Vicente Farenzena e na quadra da Escola de Samba Mocidade Independente das Dores, que reuniu participantes de cinco escolas de samba daquela cidade. Foram realizados, ainda, concertos no Teatro Treze de Maio, no Auditório Wilson Aita durante a Abertura do encontro Regional da ABEM-SUL²³³, junto de outros três grupos de percussão, e no Centro de Convenções da UFSM.

Na cidade de Pelotas, Cleber participou junto com o PEPEU de apresentações no Centro de Artes da UFPel, foi protagonista no Teatro Guarany durante o Concerto de Encerramento da Semana Integrada de Ensino Pesquisa e Extensão e, também, no Concerto do PEPEU, que aconteceu no Conservatório de Música da UFPel, inaugurando a participação do ilú naquele palco centenário. Não sabia Cleber, nem eu, que nunca um tambor ilú havia estado no Conservatório desde sua inauguração,

²³¹ SANTOS, 2019.

²³² Tambor que habita meu peito, projeto do PEPEU, realizado na cidade de Santa Maria, RS. Durante cinco dias foram realizadas 29 ações entre oficinas, concertos, cortejos e Show por uma delegação de 36 pessoas, entre alunos, professores e convidados.

²³³ ABEM - Sul: Associação Brasileira de Educação Musical, regional Sul, que compreende os estados de Santa Catarina, Paraná e rio Grande do Sul.

em 18 de setembro de 1918, ou seja, o Conservatório de Música da UFPel, em seus mais de 100 anos de história, conforme seus registros, a única instituição voltada ao ensino musical com atividades ininterruptas em Pelotas, que busca valorizar e perpetuar a arte musical no município, não possuía registro da presença do ilú até sua estreia na apresentação junto com PEPEU num concerto de percussão com arranjos e composições inéditas promovido pelo SESC Partituras. O ilú, em 2019, inaugurou sua presença naquele palco centenário, que no ano de 2004 foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Sul.

Para o trabalho de pesquisa específico desta tese realizei com Cleber um encontro no local escolhido por ele, na Terreira onde ele começou a tocar sozinho, localizada na Vila Castilho, momento em que ele, assim, contou a sua história...

Eu sou Cleber Uilson Vieira, nasci em 1969, e tudo começou através do tambor. Quando eu nasci, meu pai de sangue já era do culto africano, lá em casa tinha tambor, tinha Batuque e Umbanda. Aprendi engatinhar batendo no tambor, numa convivência diária e constante. Me criei tocando.

Comecei a tocar, não conseguia manter o tambor no meio das pernas, para mim era muito difícil, eu amarrava na cintura e não conseguia tocar. Acabava calçando no chão e não podia. Porque na nossa Nação não se pode deixar o tambor em pé. O tambor tem que estar entre as pernas e não pode estar em contato direto com o chão. Somente em determinado ritual.

Paralelo à terreira de meu pai, o primeiro lugar onde toquei foi na Tenda de Umbanda Cacique João das Matas, fundada em 1972. Lugar de onde eu só tenho boas lembranças e saudades. Principalmente desta senhora, a Dona Maria Amaro, dona da casa e responsável por muita coisa na minha vida.

Eu perdi a minha mãe quando tinha oito anos e Dona Maria me ajudou muito. Para mim, foi uma segunda mãe. Ela foi um exemplo espiritual e de vida.

Era a primeira vez que estava se colocando o tambor no terreiro de Dona Maria. Eu tinha entre sete e oito anos de idade quando comecei a tocar aqui e a responsabilidade para um guri desta idade era muito grande, mas como todo mundo dizia que eu tinha condições e espiritualmente estava preparado, eu fui.

Era bem diferente do que é hoje, só se fazia a terreira aqui na palma da mão e no canto. Essa modificação das palmas para o tambor começou entre os anos de

1977 e 1978. Exatamente quando eu cheguei a gente começou a tocar a Umbanda que é até hoje.

A primeira pessoa a tocar aqui fui eu, o que para mim foi muito bom. Fui orientado no que tinha que ser feito aqui e que deveria ser diferente do que se fazia na terreira do meu pai.

Nessa transição, foi determinado que o toque que se usaria aqui seria o toque com o nome de terreira, que é muito parecido com o toque que se faz no sopapo. Na realidade, eu diria que o sopapo que utilizou o toque de terreira.

O próprio culto era bem menos agitado do que é hoje, um pouco mais tranquilo. Aqui, eu comecei a entender um pouco do que eu era e saber que, na realidade, entre a pessoa e a parte espiritual existe uma lacuna muito grande, na qual a gente chegou e não sabe para que veio. Comecei a entender um pouco do que era o meu caminho espiritual.

Eu só parei de tocar aqui quando eu tive que servir o exército, o que mudou muita coisa na minha vida. Fui fazer curso de sargento e depois disso passei a ser militar toda minha vida, me aposentei como militar. Paralelo a minha vida profissional, na minha vida espiritual muita coisa, ou tudo na realidade, começou aqui.

Considerando que tem obrigações com horário certo para serem feitas, à meia-noite em ponto, às quatro horas da manhã, no entrar do sol, ao meio-dia, outras às seis horas da tarde, algumas têm que serem cumpridas no horário, aqui nesta casa sempre houve preocupação muito grande em respeitar o direito do outro, respeitar o vizinho sem prejuízo para as obrigações e ao mesmo tempo auxiliar a comunidade nas suas necessidades.

O exemplo prático disso que estou dizendo é o que acontecia aqui na Vila Castilhos quando tínhamos enchente. Essa vila tinha uma união incrível. A cada vez que tínhamos alagamento, o local onde a gente vinha se alojar e se abrigar era no terreiro de Dona Maria Amaro. Ela cedia a casa dela para as pessoas que estavam desabrigadas. As pessoas que faziam parte do terreiro que estavam com as casas inundadas, a maioria vinha para cá. Ela cedia tudo e a gente acabava passando menos trabalho que as pessoas que iam para outros lugares se abrigar.

Como já fazem muitos anos que a vila não tem grandes enchentes, algumas pessoas de hoje não sabem o que realmente representa esse terreiro, eles não podem

imaginar, porque muita gente daquela época já não está mais viva. A Dona Maria, para todos nós e para toda Vila Castilho, sempre foi uma grande Mãe que sempre fez muito pela Vila e fez muito por todo mundo. As pessoas daqui e esse terreiro representam muito para toda vila.

O terreiro é desde o portão, todo o espaço físico do ambiente. Porque quando lá na frente tu entras na casa, tu já entrastes no terreiro. Porque lá no portão tem um guia responsável pelo portão. A Terreira em si é este ambiente aqui onde estamos, a terreira.

Esse terreiro aqui não representava só o lado espiritual, ele representava o local onde as pessoas com certas dificuldades e em momentos ruins tinham apoio. Por que Dona Maria sempre foi uma pessoa muito boa, muito caridosa, muito prestativa, muita coisa ela fez por toda vila e eu sou grato por muita coisa.

Muito do que eu sou tem a ver com muitos dos ensinamentos que eu tive nesta casa, neste terreiro e por ela. Às vezes a gente avalia as coisas por aquilo que a gente está vendo no momento, mas tudo tem um porquê e tem uma história por trás, que envolve muita coisa.

A partir do momento em que eu comecei a tocar aqui, nem eu sabia o quanto aquilo representaria futuramente na minha vida e a partir do momento em que eu tomei consciência do que realmente era, aquilo que eu estava fazendo, o que eu passei a representar, fiquei pensando. Como que eles permitiram que um menino de sete anos assumisse essa responsabilidade. Depois eu vi que não, que cada coisa tem seu tempo e para que a gente consiga crescer, a gente tem que aceitar quem a gente é. E dentro disso eu passei a fazer e a entender as coisas de uma forma diferente e agir com as pessoas de uma outra forma.

Em função de algumas coisas eu passei a desconsiderar o que para uns parecem muito importantes e que para mim é só coisa material. Por aqui eu aprendi muito dessa parte humana e espiritual, e de realmente respeitar e entender as pessoas valorizando o que elas são. Dona Maria tinha muito isso de valorizar as pessoas.

A minha vida na parte do culto africano sempre foi uma coisa mais simples do que a minha vida material, em função de que eu acho que já nasci para isso. Eu fazia

as coisas com muito mais facilidade. A outra parte material, a parte de entender realmente e saber o porquê das coisas, para mim já foi mais difícil.

Desempenhei a minha vida profissional como militar e hoje sou terceiro sargento aposentado da brigada militar. Exerci as minhas funções de Ogã e alabê, tocando batuque nos terreiros, e a função de tamboreiro tocando na umbanda. Cumpri todas as funções nas obrigações do culto africano, nas minhas obrigações pessoais e em tudo aquilo que pessoalmente era necessário no culto africano, atualmente sou Pai de Santo.

Eu vivi os dois lados da moeda, de, por exemplo, estar tocando na casa do meu pai e chegar a polícia pedindo para parar com o barulho. E também já estive no policiamento trabalhando numa viatura, e chegar um chamado para atender a uma ocorrência de perturbação do sossego público. Fui convocado a ir até o local e pedir para que as pessoas parassem com o barulho. Por ironia do destino, quando cheguei no local eu conhecia todo mundo e já sabia o que eles estavam fazendo.

Tudo que tratou de tambor eu estou lá e dentro disso, tem outras coisas da música que eu sempre gostei, sempre fui ligado ao carnaval e ao samba.

Em 1988, a gente montou uma banda chamada Raízes Negra, tocávamos samba-reggae quando praticamente ninguém conhecia o ritmo aqui em Pelotas. Durante este período eu ainda era militar, fazia duas coisas completamente diferentes. O regime militar e a parte festiva, alegre, ligada ao povão. Acabava sendo eu duas pessoas diferentes numa só.

Em determinado momento eu estava tocando o tambor, fazendo a execução, cantando em yoruba e tocando um toque africano. Daqui a pouco eu já estava num terreiro cantando em português e tocando um toque de umbanda. Eu acho que acaba se tornando uma coisa bem complexa a gente ver várias pessoas numa só.

Dois fatos muito intrigantes me aconteceram:

O primeiro deles foi eu começar a tocar umbanda nesta casa com sete anos. Lá em casa eu tocava batuque, mas tocava ao lado de outras pessoas. Aqui eu passei a tocar sozinho e a responsabilidade era minha.

O segundo fato aconteceu na parte de culto africano.

Eu tinha menos 10 anos e de surpresa toquei sozinho a primeira obrigação. Eu sempre tocava ao lado de Pai Jorge de Xangô e do Caíco. Neste dia, numa obrigação do meu pai de sangue, estava marcado para o Caíco tocar. E por algum motivo ele não chegou na hora da obrigação, já estava tudo encaminhado, desde as comidas de santo estava tudo pronto, olharam para mim e disseram: o filho do Carlos Alberto toca. Ele vai tocar! Eu era muito pequeno e me deram essa responsabilidade, foi a primeira vez que eu sentei com um tambor para tocar batuque sozinho. Naquela obrigação eu só toquei, não cantei. Quem cantou foi o Pai João Carlos.

Foi a primeira vez que eu toquei numa situação assim, eu estava lá para acompanhar o meu pai na obrigação e acabei arcando com o início e uma responsabilidade que na época não imaginava o tamanho. E que depois eu acabei entendendo que isso iria me acompanhar a vida toda.

A partir desta obrigação comecei a me interessar e querer aprender mais em relação à Nação Cabinda de Angola e comecei a interagir com um vizinho, Jorge de Xangô, já falecido e que morava ao lado da casa de meu avô. Foi através desta pessoa que eu, pela primeira vez, pude escutar uma escala e entender o que era. Ele me explicava exatamente como funcionava.

A pessoa que me deu orientação em relação aos toques foi o Pai Jorge de Xangô. Depois que perdemos o contato, passei a ter orientação com o CAICO, que na época era considerado um dos melhores tamboreiros da cidade. Ele me deu uma escala por escrito e, a partir de então, fui progredindo na parte religiosa, fazendo outras obrigações e evoluindo na religião. Foi ele o primeiro a me entregar uma escala e dizer: Canta isso que está tranquilo.

O que é uma escala? É todo aquele ritual do culto africano. E cada ritual tem uma escala. Por exemplo: Se formos tocar um ritual de quinzena, tocaríamos para todos os orixás, não se tocaria mesa de Ibeji e também não se tocaria balança²³⁴ dentro da escala. Cada ritual tem uma escala predeterminada. Uma escala compõe cada orixá e cada ritual daquela obrigação. Pode-se cantar uma escala de quinzena cantando menos axés para cada orixá e se faz uma escala mais reduzida para os principais Orixás. Já num ritual de festa de quatro pés, a escala é outra, obrigatoriamente tem-se que cantar para todos os orixás.

²³⁴ Momento da balança é o momento quando os orixás “ocupam” seus filhos.

A escala é todo o toque de determinado ritual.

E para cada ritual tem uma escala específica. Por exemplo: É uma sequência que inicia com Bará, Ogum, Iansã, Xangô, Odé e Otim, Obá, Ossãe, Xapanã, Oxum, Iemanjá, Oxalá. Essa é a sequência de orixás para a escala. Se tu estás tocando uma quinzena, tu vais embora naquela sequência. Se tu vais tocar uma festa de quatro pés no primeiro dia, na primeira festa, quando chegar no Xangô ou na Oxum, tu para e toca balança no meio. No segundo dia nesta obrigação, tu vens na mesma sequência e lá na Iemanjá tem uma obrigação diferenciada porque é a festa do peixe. E na terceira festa a gente vem tocando e, quando chega no Xangô ou na Oxum, tu para e toca mesa de Ibeji. E neste último dia, antes de tocar para Xapanã, em algumas casas se toca o Ecô²³⁵.

São escalas diferenciadas. Se faz tudo de acordo com o lugar onde a gente está tocando.

Não pode a gente estar numa casa em que o dono da casa é de Xangô e na hora de tocar uma quinzena, quando chega em Xangô, fazer uma escala bem pequena. Normalmente se toca uma escala completa para o dono da casa onde a gente vai tocar. Independentemente de ser batuque ou umbanda, não tem como começar um ritual sem uma escala. Tem uma sequência lógica que deverá ser seguida. Embora, depois, poderá ter alguma improvisação, na umbanda principalmente.

No batuque, o Alabê, que é a pessoa apropriada, preparada para tocar nos rituais, pode continuar evoluindo na religião, independente dele tocar ou não e pode se tornar um Pai de Santo.

Antes eu entendia que Ogã era aquela pessoa que tinha a função de conduzir uma obrigação. Com o tempo acabei entendendo que a função de conduzir a obrigação é especificamente do Pai de Santo, do dono da casa, e quem toca o tambor é o Alabê. Mas para entender perfeitamente isso, eu precisei evoluir na minha parte espiritual, para saber o que é ser realmente o Pai de Santo.

²³⁵ Elemento vital dentro do Axé, faz parte do calçamento de um terreiro.

Até então, eu entendia que a parte do canto da escala e a parte do toque do tambor era responsabilidade do Ogã. Só depois, quando soube realmente o que é ser Pai de Santo, entendi que não.

O Ogã é a pessoa que vai executar a orientação do Pai de Santo. Pode ser o Ogã de facas, que cuidará da carne para o ritual; o Ogã de folhas, que vai preparar as ervas; ou Ogã de canto, que é quem vai cantar a escala. Mas quem vai conduzir o ritual é o Pai ou Mãe de Santo. Ele que vai saber a bacia que ele está, saber qual a escala que ele precisa fazer, porque em cada bacia tem uma escala diferente.

Hoje a gente consegue ver que essa figura está muito rara. Em função de que as pessoas que se autodenominam Pai de Santo muito cedo acabam não sabendo a fundo como isso funciona. Não sabem nem a escala da bacia deles. Contratam um Alabê e um Ogã e entregam todo o batuque na mão dele, que faz a escala que ele quiser.

Até um certo ponto eu me dava o direito de tocar em qualquer lugar. A pessoa me contratava e eu estava lá para tocar e cantar a escala que eu estava acostumado a cantar. Depois eu comecei a ver que as pessoas não contestavam aquilo. Para eles era o seguinte: Eu gosto do jeito que tu tocas e vou te contratar.

Depois eu fui entendendo que não deveria, que na realidade o que eu estava fazendo era um desrespeito com a bacia dele. Porque eu tinha que tocar a escala da bacia dele. Só que se nem ele sabia qual era a escala da bacia dele. Como que eu iria saber?

Para ser um Alabê ou um Ogã no Batuque, a pessoa tem que ser do culto do Batuque. Para ser um tamboreiro da umbanda não precisa necessariamente ser daquele culto. A pessoa pode ser aquela que acompanha, mas que não tenha feito todos os preceitos daquela religião.

Para ser um Ogã no Batuque sim, tu tens que ter determinados preceitos para poder tocar. Tu não podes ter uma obrigação num primeiro nível e estar tocando numa obrigação nível máximo, não podes simplesmente ter um aribibó²³⁶ e estar tocando

²³⁶ O Aribibó é uma obrigação religiosa feita exclusivamente com Pombos na cabeça do iniciado, sempre um casal de Pombos na cor usada para o Orixá dono da cabeça da pessoa. O Aribibó deverá ser feito em cabeças que já tenham sido jogadas e que já tenham sido lavadas com Omieró. É uma obrigação em "desuso" atualmente. Seja pela falta de conhecimento, seja pela comodidade de alguns Religiosos. O Aribibó é uma espécie de estreitamento das obrigações do iniciando para com os Orixás. É usado também como recurso em situações que envolvam problemas de saúde. Informação disponível

uma obrigação de quatro pés. Não tem como tu tocar uma obrigação de apronte sem tu estar pronto. É uma sequência, na medida em que tu tens um quatro pés bem postado, bem feito, tu já tem condições de tocar obrigações de quatro pés completa.

Algumas pessoas entendem que se a pessoa não é pronta, ela não pode tocar um apronte. São pesos e medidas diferentes, porque a responsabilidade, como sempre dizia meu Pai de Santo, a responsabilidade da obrigação é dele, do Pai de Santo. E ainda tem aquelas pessoas que se aprontam e não são autorizados a fazerem determinadas coisas.

Hoje em dia as pessoas pegam um CD de Batuque, aprendem a fazer aqueles toques que estão ali e se sentem prontos para tocar num ritual. Entretanto, poderá aparecer alguém e dizer que não é bem assim, que se tem que respeitar determinadas coisas ou que em determinada nação não é desta forma.

Há um tempo atrás, a gente chegava numa casa em Rio Grande, escutava o tambor e se poderia dizer que é Jeje. Porque a execução das batidas eram na mesma sequência, marcado, dobrado, repicado. E aqui em Pelotas, as casas de Cabinda, todas tocavam bem marcado. Em Rio Grande, as casas de Jeje tocavam bem redobrado, então a gente passava e sabia. Só que agora não. A coisa está toda muito igual, todo mundo acha que tocar é tocar do mesmo jeito. Alguém tentou fazer uma padronização nos toques, e isso deixou a coisa meio mecânica, perdendo a essência.

No contexto geral, tudo é uma coisa só, todas as religiões de matriz africana, como a umbanda e o batuque, elas são ligadas a Orixás. O ponto principal de todos cultos ligados a matriz africana é o Orixá. Não tem culto de matriz africana sem ter Orixá, mesmo com denominações diferentes. O ponto principal é o Orixá.

Orixá, em geral, é uma energia da natureza. Se está na natureza é para todo mundo usar. É como o ar que a gente respira, está na natureza e todo mundo respira, não tem um estudo do porquê é o ar. É assim no culto africano.

Se a gente pegar o caso das charqueadas de Pelotas, onde muitos negros. Cada um de um canto diferente foram parar na mesma charqueada e resolveram que iriam continuar a crença deles aqui. E, para eles se entenderem, acabaram achando um ponto em comum entre todos aqueles que estavam ali.

Como se a gente pegasse uma pessoa que tinha culto de Inkinces²³⁷, numa região de Benim, e juntar com o cara que veio com o culto de Orixás da região de Angola. E eles dissessem: Não, pera aí. Nós estamos na mesma senzala, vamos fazer juntos. E aí ficou uma coisa com a outra e eles se acertaram.

Como tudo vem da mesma fonte, que é o Orixá, não tem como não se acertar. Por isso que tem largas diferenças, de uma coisa para outra, de uma região para outra e tem aquela coisa de bacia, feitura. Ah sou de Jeje, Ijexá, Angola, Cabinda, Oyó, Nagô e assim sucessivamente, exatamente por isso. Vieram para Pelotas muitos negros para serem escravizados, cada um de uma região da África e de alguma forma eles tinham que se acertar, porque eles iriam conviver juntos aqui. Por isso que tem essa grande mistura, em função de uma coisa que eu chamo de evolução.

Na realidade, as coisas começaram lá, mas tinham que evoluir de alguma forma. Não tem como a gente hoje estar fazendo um culto de acordo com o que era na senzala há tempos atrás. A gente vai estar retrocedendo, porque lá na senzala eles tinham um certo limite. Não podiam chegar a determinados cultos e determinadas coisas.

A nossa denominação está na região em que nossos rituais são determinados. Batuque é uma coisa muito regional, é nossa. Batuque foi uma denominação dada pelos brancos para batucada que os negros faziam. E os negros aceitaram. Porque, na realidade, também somos de Candomblé, porque a palavra Candomblé quer dizer dança para os Orixás. E a gente nada mais faz do que dançar para os Orixás nos nossos rituais.

Na realidade, o processo é bem parecido em qualquer religião de matriz africana, os Orixás são os mesmos. O Xangô de lá é o mesmo Xangô daqui, o elemento dele é o mesmo. Algumas coisas da forma como é cultuado que é diferente. Até mesmo porque tem coisas que é impossível em lugares diferentes.

Imagina a gente, a zero graus de temperatura, colocar um cidadão deitado na esteira com a cabeça raspada. Especialmente aqui no Sul, fica complicado tocar em frente deste ritual. Algumas coisas aqui foram difíceis ou não tinham como fazer.

²³⁷ Os Inkinces são para os Bantus o mesmo que os Orixás para os Yorubas, e o mesmo que os Voduns são para os Jejes. Cada Inkince, Orixá ou Vodum possui identidade própria e culturas totalmente distintas.

No Batuque não se tem Caboclo, é só Orixás? É aquela história: é Caboclo sim, mas é mato. Tratou de mato é energia da natureza. Tratou de energia da natureza é Orixá. Tudo é uma coisa junto com a outra, está tudo ligado. Uma coisa não está muito longe da outra, tudo é muito perto, porque os elementos da natureza, dos Orixás, são os mesmos para tudo. Sem ar, sem sol, não tem nada.

De certa forma nós dependemos diretamente de Iansã para tudo. Não tem ar, não tem vida. E assim sucessivamente. Nosso corpo é um conjunto de todos os Orixás. Tem que ter ossos, o dono dos ossos é Ogum. A estrutura toda de nosso corpo se mantém nos ossos. Então, sem Ogum desaba tudo e assim sucessivamente. O nosso corpo, em geral, é de todos os santos. Todos os santos fazem parte de nós. Sem Orixá não tem nada.

Na Umbanda, aqui nesta casa, eu comecei tocando cubana. Depois eu fui entendendo o porquê das coisas, que na realidade tinha que ser a cubana, porque ela era aberta embaixo e ela tinha o porquê de ser assim.

No Batuque, devido a forma como ele foi alicerçado, o instrumento tem que ser fechado embaixo e o tambor fundamentado a ser utilizado nos rituais do Batuque é o ilú. Ele é fechado porque tem um outro couro embaixo, que gera uma coisa chamada resposta e que dá um certo eco. E essa resposta tem um significado espiritual.

O instrumento aberto embaixo libera esse eco e aí está o porquê de não ter a resposta. Na Umbanda, pode-se tocar tanto ilú quanto a cubana. Numa situação normal, num culto africano, o padrão é o ilú. O fiel da balança no culto africano é Xangô. E o tambor é de Xangô, então o tambor é ligação de tudo.

O tambor é uma representação significativa de Xangô no culto africano. Ele chama, tem que ser vigoroso. Corretamente, eu diria, que no culto africano o tambor está ligado ao ponto máximo, é o que liga tudo. É o ponto, é o que chama, é o coração, é onde funciona tudo.

Xangô está ligado a coisa do rompante, do trovão, do movimento, da vibração, do vigor do som do tambor. Tem que realmente ecoar, é muito importante e faz sentido.

Tocar tambor somente para que aquele som não ecoe pelo ambiente não tem o mesmo sentido, não vai chegar no mesmo objetivo. Há outros cultos nos quais a gente toca tambor bem baixinho, mas é um outro sentido, outro significado.

Se tocar baixinho exatamente para não ecoar e para não separar aquela energia da outra. Toda aquela força, aquela energia que o tambor traz para que se tenha essa atração, para que se traga esse contágio, tem que ter esse som, essa vibração. Tudo que é muito morno, muito parado, muito tranquilo, faz com que a pessoa fique parada. E o objetivo é fazer as pessoas andarem para frente. Fazer as coisas terem uma evolução, não pode ser aquela coisa parada.

Aquele ali é o tambor da casa, ele não sai daqui.

No Batuque, tu podes ter o tambor da tua cabeça, o tambor do teu pai. E o tambor do teu pai não sai para a rua.

Antigamente o ilú era com o couro furado, não tinha os aros de ferro, sempre foi puxado por corda, normalmente era feito de latão de carbureto. Na minha época, a gente usava esse sistema só de cordas, colocava-se a corda direto no couro furado, como se estivesse costurando, as orelhas ficavam por dentro do couro e por ali se puxava.

Não sei quem foram as primeiras pessoas que começaram a colocar aro de ferro, o que foi uma coisa muito boa. Fez com que o tambor desafinasse menos e, pelo fato de não ser furado, o couro rasga menos. Normalmente, era a própria orelha furada que rasgava o couro.

O tambor que se tocava antigamente era bem pior que o tambor que se toca hoje. As pessoas que tocavam antes tinham que ter muito mais mão do que se tem hoje. Tinha que socar a mão, por que senão não dava som. O meu primeiro tambor, em dia de chuva, era um horror; em dia que estava úmido, o som era quase que impossível. Lembro que a gente aquecia no fogo, dava um calor para esticar a pele porque não saía o som do tambor.

Em termos de evolução alguém pode dizer que transformaram o tambor. Eu acredito que teve uma evolução para melhor, nessa parte da montagem do tambor.

Nós temos uma característica própria na nossa região, os terreiros aqui são muito urbanos. Em função da perseguição e de não poder fazer muito barulho, trouxemos essa característica de “carreira solo” dos tamboreiros.

Antigamente, no culto africano, as pessoas chamavam o tamboreiro de gaiteiro. Por que faziam relação com a nossa tradição gaúcha, de gaiteiro que chega só com

a gaita e faz todo o baile cantando e tocando sozinho. Foi o que aconteceu com o Batuque. Chegava um cidadão sozinho com um tambor e ele fazia todo o batuque.

Em função da necessidade e das condições, aqui tudo foi implantado para ser um único toque. A execução é única, pode ter várias pessoas tocando, mas o mesmo toque. Não há uma correlação em que gente consiga montar uma composição musical, que um faz o médio, outro faz o grave, e outro faz o agudo, como no Camdomblé, que tem Rum, Rumpi, Lê, que, segundo algumas visões, possibilita que sejam feitas de uma forma mais orquestrada, porque tem uma sequência, uma continuação.

E eu entendo que a gente pode fazer o toque completo em um tambor só, porque é uma outra realidade de senzala e de vida aqui no sul. Não tem como colocar um atabaque numa senzala de charqueada. Na senzala do Casarão Oito, no Museu do Doce, que visitamos juntos, tem não mais de um metro e meio de altura, o que torna quase que impossível alguém tocar em pé.

Não podemos dizer que não tem mulher tamboreira, porque o culto africano é flexível em relação a questão de gênero em geral. Eu ouvi falar da Evinha de Rio Grande, uma das maiores tamboreiras gaúchas. Algumas coisas que escutei sobre ela sempre me chamaram atenção. Sei que ela era uma excelente tamboreira, mas não a conheci, só ouvi falar. Depois conheci algumas mulheres tocando, mas não chegaram a ser referência como a Evinha.

Hoje temos um conselho com representantes dos terreiros, isso marcou e será o diferencial para o futuro do culto africano em Pelotas. Acredito que vai ter uma repercussão muito grande o fato de que as pessoas do culto africano estão começando a entender que não existe culto africano sem união. Na medida que o culto africano começar a fazer isso, e pelo número que somos e representamos, as coisas vão tomar outro rumo.

O mesmo eu deveria dizer sobre o Carnaval, em que fica cada um na sua quadra, não se unem, não tem uma federação ou uma associação das entidades carnavalescas que consiga representar todos e brigar juntos pelos seus direitos. Porque não há união, cada um puxa para o seu lado.

E aí está todo o problema, um dos grandes motivos que o sopapo estava praticamente extinto é porque não existe o carnaval pelotense. Existe a execução de

um carnaval que as pessoas dependem do apoio da prefeitura e se a prefeitura não apoiar, não tem carnaval. As pessoas ficam esperando uma verba que vai cair do céu.

O meu conhecimento na religião vem de família, assim como todo culto afro-gaúcho, a passagem dos saberes é pela oralidade. Raramente vamos conseguir consultar algum livro, que realmente tenha os segredos da religião afro-gaúcha. É tudo oculto, está implícito, para se chegar a um certo grau de conhecimento tem que ter um tempo de vivência muito grande, e às vezes a gente passa uma vida toda e não conseguimos transmitir tudo.

Às vezes nem pode!

Comecei desde bebê frequentando a religião, meu pai já era de religião quando eu nasci. Foi uma coisa diretamente de pai para filho, fui galgando degraus durante este período.

Embora algumas pessoas queiram atropelar o processo, a ponto de chegar numa casa e perguntar quanto custa para se aprontar.

O caminho é começar lá embaixo só nas ervas e vem vindo. É um processo de preparação e cada etapa tem uma sequência, na qual tem-se todo um aprendizado ritualístico para galgar. E, sendo assim, é uma coisa que fica fácil de aprender, porque tu vês durante um bom período a mesma coisa todos os dias.

Eu sempre tive o hábito de acelerar muito as coisas. Eu pegava, por exemplo, um toque que tinha que ser lentíssimo e fazia a minha interpretação. Depois, eu fui entendendo que não pode. Porque se é para um orixá bem velhinho, tem que ser uma coisa mais lenta. Como é que vai botar um velhinho a rodar a cem por hora, se ele anda a 10 por hora. Para mim, a coisa tinha que ser mais alegre, um pouco mais para cima. Eu sempre tinha o hábito de acelerar tudo e depois eu fui aprendendo e entendendo o porquê daquilo ali e já não acelerava. Porque eu já sabia o que era.

Fui entendendo o porquê das coisas e fui puxando o freio de mão. Na minha vida em tudo é assim. Porque eu tenho o hábito de querer andar a mil por hora. No geral, as coisas começavam aceleradas. Depois que eu fui entendendo um pouco mais das coisas e fui aceitando que tinha que esperar, que tinha que dar tempo ao tempo. Eu achava que as coisas tinham que andar rápido. E aí acabava querendo fazer as coisas andarem de uma forma que não era o tempo delas. Tem algumas coisas que tem que

parar e refletir. Não, não! Pera aí que está rápido. Vai devagar porque não é bem assim.

O falecido Pai Jorge de Xangô foi a pessoa que começou realmente olhar para mim e dizer: Não, isso está muito acelerado, não é assim, esse toque não pode ser assim. Ele tocava na casa de Pai Carlinhos. A outra pessoa que eu via tocando muito bem e a quem também me espelhava foi o Caíco de Xangô, que me orientou na parte de toques e das escalas.

Como eu tinha certa facilidade, ouvia eles tocando e conseguia repetir. Às vezes, eles me olhavam tocar e achavam que eu tinha aprendido com outra pessoa. Mas não, eu tinha aprendido escutando eles. Só que aí eles diziam: Está muito rápido. Eu sempre tive isso de acelerar muito as coisas. O toque que eu escutava de um jeito, eu achava que poderia ficar melhor tocando um pouco mais rápido. E aí eles diziam que estava muito ligeiro.

Memória da minha primeira vez posso dizer que não tenho. Eu repasso o que me contaram de como é que foi a minha primeira obrigação, a que eu fiz para tratar de um problema nos olhos. Precisei ficar 24 horas no quarto de santo recolhido. Às vezes eu me acordava e não conseguia abrir os olhos, porque estava tudo colado, saía tanta infecção no olho que acabava colando.

A obrigação foi feita quando eu era muito pequeno, entre quatro e cinco anos, pelo Pai Carlinhos de Oxum, que passou a ser meu Pai de Santo futuramente, anos depois. Só que eu não lembro, conto porque me contaram.

Eu diria que a ancestralidade do tambor não foi passada. A não ser, por exemplo, o filho de Pai Jorge, que chegou a tocar do meu lado, e ele sempre disse que o futuro do tambor dele era do filho, e ele passou para o filho. Mas foi uma exceção. Na maioria dos tamboreiros eu não vi ter essa continuidade ancestral do tipo “esse aqui foi eu quem ensinei” ou “para esse eu passei a minha ancestralidade”.

Se pegarmos o carnaval, a questão do instrumento, do som, do tambor, do ritmo está tudo está ligado a religião. O próprio ritmo carnavalesco está muito ligado a um toque de orixá. Não pela execução de um único instrumento, mas pelo conjunto. Pelo que vem a ser propriamente dito o ritmo de todo aquele conjunto.

Algumas coisas são fáceis de identificar, como, por exemplo: se não estiver vendo ninguém tocar e só escutar o som, a execução do toque na bateria, perceberá

nitidamente a ligação harmônica que tem um toque com o outro. Uma coisa não se separa da outra, tambor e religião são duas coisas que não se separam independentemente de qualquer coisa.

Se a gente for assistir a um grupo de samba tocar, a gente vai escutar a batida total na parte instrumental percussiva e escutar um toque religioso, vamos encontrar perfeitamente a relação de uma coisa com a outra. Se gente tocar um toque de samba de caboclo e escutar as pessoas tocando um samba de roda, vai perceber que uma coisa está dentro da outra. As coisas são exatamente iguais executadas por instrumentos diferentes, num grupo maior, mas o mesmo toque. Uma coisa não se separa da outra. Só que muitas vezes as pessoas que participam somente do samba e não tem nenhum contato com a religião não sabem que tem uma correlação ali.

Como eu já disse, tudo tem uma ligação com o culto africano em termos de ritmo. Se tu chegares numa roda de samba e escutares, vais dizer: “isso é ijexá, isso é um ori nagô, isso é um congo de ouro”. A gente consegue sentir essa relação no conjunto, não no instrumento isolado. Assim como numa bateria de escola de samba quando tu escutas o conjunto. Tu consegues identificar o toque. Já num instrumento isolado poderá não ter essa relação.

Até os anos 1980 o tambor era muito discriminado. Quando se falava em percussão, a definição era de que uma bateria faria tudo e resolveria. A parte percussiva e os percussionistas eram muito pouco valorizados. Tanto que muitas gravações que a gente escuta, mal se consegue escutar a percussão. Colocava-se um surdo sem microfone ou uma meia lua fazendo um ritmo e chamavam aquilo de percussão e ponto final. A percussão em si, a batucada mesmo, as pessoas discriminavam.

Acredito que assim como o culto africano, que hoje já é reconhecido de uma forma diferente, em função de que ele foi evoluindo, tudo aquilo que está junto com ele, como a parte percussiva, com a batucada em si, acaba sendo valorizada junto.

Como, por exemplo, quando eu fui parar na tela do cinema tocando tambor num contexto religioso. Aquele era um filme de época que retratou exatamente isso que estou falando. Na história do filme, um negro foi escolhido para tocar percussão na orquestra de câmara do seu patrão. Mas vamos ser realistas. Ele só foi escolhido pelo ritmo que tocava nos rituais na senzala, mas o instrumento daquele escravo não foi

valorizado. Pegaram um instrumento europeu e colocaram na mão dele para tocar.

Naquele momento, a gravação do filme representava uma coisa que eu fazia, tocar bатуque. Pensava que a partir dali as pessoas conseguiriam me ver, me identificar e me chamar para tocar bатуque. Naquela época, pensava que aquilo era como uma propaganda, eu não dimensionava o tamanho daquilo que eu estava fazendo. Quando soube que as pessoas tinham levado o filme para ser exibido em um festival na Europa, eu fiquei imaginando um europeu assistindo isso aqui.

Quando menino eu não tive experiência com tambor na escola, o que eu via era somente as pessoas pegarem uma cultura totalmente europeia e montar uma banda de marcial escolar. Colocavam uma caixa e/ou um surdo para a pessoa tocar e era isso que a gente via de percussão no colégio. As pessoas ainda fazem isso, mas para mim, isso é uma cultura diferente da nossa. Não estou dizendo que é errado, mas penso que paralelo a isso se devemos dar atenção à cultura propriamente nossa.

Hoje é difícil a gente encontrar alguém que toque um repinique. Se chegar numa escola e perguntar muitas pessoas dirão que nem conhecem o instrumento. É possível que conheçam uma cultura que não é nossa e não a nossa própria cultura.

Sou uma pessoa suspeita para falar de tambor em sala de aula, porque toda vez que alguém pergunta se eu ensino a tocar. Respondo: Eu faço questão de ensinar!

Pela minha experiência, acredito que nunca na história a universidade esteve tão aberta à cultura popular como está hoje. É a valorização da origem e da cultura brasileira. Porque a gente ir a uma universidade para aprender é excelente. Mas a gente conseguir se identificar com aquela universidade é uma outra coisa. É de onde eu vim, é a gente conseguir ver a origem da gente numa universidade. Isso é muito gratificante, é uma forma da gente conseguir deixar para outras gerações o que era a vida antigamente.

Entendo que esse conhecimento musical é importante para a universidade, porque a forma da pessoa compor vai mudar um pouco, por que vai estar com o ritmo na cabeça. Quando compor uma música poderá pensar que se colocar um oriodâ poderá ficar bom.

Eu entendo que o nosso maior problema não é o fator humano e sim o fator físico. Por exemplo: se formos trabalhar numa noite fria, que nem hoje na vila, poderá ser impraticável. Até o cidadão aquecer a mão para tocar, o vizinho já pediu para parar

com o barulho. A universidade tem outra realidade e na vila poderá ser impossível.

A minha ideia era vincular uma coisa à outra e criar um afoxé só de ilú, com timbres diferentes, um afoxé de rua, com cantigas populares, fazer o caminho ao contrário.

Em vez de ser da Vila para a universidade, fazer da universidade para a vila. Na realidade, essa pesquisa eu já fiz e a minha ideia é fazer todos os tambores de canos de PVC. Com tamanhos de 20', 25' e 30' polegadas. Porque temos acesso rápido e a confecção é direta, é só cortar os canos, colocar os aros, peles e as cordas.

Eu entendo que o jeito que estamos ensinando nos encontros na universidade é o mais seguro. Porque a gente não sabe se tem aquela tendência ou aquela característica e quando se tem contato com aquele local, aquilo se manifesta, sabendo que algumas manifestações transformam a vida da gente.

O que é mais gritante de todas essas questões é que primeiro a gente tem que saber a origem, da onde veio, porque é assim. Entendo que algumas coisas vêm com conhecimento, mas as pessoas captam daquela forma, mas não sabem porque foi feito assim.

Algumas coisas são bem peculiares, como, por exemplo, a bacia de João Carlos Flores não era igual toda ela. Cada pessoa que teve uma casa que veio da bacia dele tinha as suas características. Até porque algumas pessoas que chegavam na casa dele vinham de outras Nações. Mesmo indo nas casas da mesma bacia, o ritual não é cem por cento igual.

Para mim, o processo de ensino dos toques deverá ser uma coisa natural, como quando alguém chega para uma criança e vai falando com ela e ela vai ouvindo, falando e aprendendo. É uma coisa natural, não tem aquela coisa de pegar uma criança e dizer que serão três palavras por dia.

Eu vou transmitir o conhecimento e cada um vai ter a sua forma e a sua capacidade de aprender.

Não acredito em quem diz aprendeu sozinho, que não aprendeu com ninguém. Eu penso que isso não é possível. Para alguma coisa de alguém tu tens que olhar. Por que senão tu vais fazer um trabalho autoral e não vai ter uma relação com o verdadeiro, com aquilo que tem que ser feito.

A cultura percussiva Pelotense hoje se divide em três, na minha concepção.

- A cultura dos terreiros que mudou muito, algumas coisas para melhor, como a qualidade dos tambores e instrumentos utilizados, e outras que mudaram para pior. Entendo que hoje há um copia e cola em termos de percussão. As pessoas têm mais acesso e menos conhecimento para o que estão fazendo.

- A parte do carnaval, que é muito forte em Pelotas, que tinha uma identidade e hoje na minha opinião faz uma cópia do que os outros fazem. Hoje o carnaval está perdendo muito, está ficando muito cópia. Ele era próprio, uma coisa extremamente regional. Não se encontrava em lugar nenhum alguém fazendo uma batucada como em Pelotas. Nós erámos a única cidade que colocava o sopapo na bateria. E com essa coisa de copiar o que os outros fazem, acabou perdendo essa identidade.

- A parte que consegue manter uma linha muito be, diferente das outras, é a parte de música de bar, das rodas de samba, daquelas pessoas que realmente vão lá e fazem samba. Pelotas é uma das poucas cidades que ainda faz chorinho, que ainda tem bandas de chorinho. Isso a cidade consegue manter muito bem.

Estes três segmentos da parte percussiva da cidade são próprios de Pelotas.

Uma pessoa que eu sei que estava incutido nestes três movimentos se chamava CACAI, que foi ensaiador da General Telles. Era uma pessoa que tentava manter essa identidade pelotense. Quando ele foi e não deixou uma pessoa com aquela mentalidade de seguir aquele trabalho, penso que Pelotas perdeu muito.

Para mim, referente a Pelotas, em termos de uma coisa que junte tudo, a avenida Bento Gonçalves foi o coração do carnaval, foi o coração da noite. Se saísse em Pelotas, um lugar agitado sempre era lá. Acho que a avenida Bento Gonçalves define o que é essa transformação de Pelotas.

3.3 Éder Amaral

Figura 6 – Éder Amaral



Fonte: Foto de Francisco Bombazar

*Sou a palavra cacimba
pra sede de todo mundo
e tenho assim minha alma:
água limpa e céu no fundo.*

*Já fui remo, fui enxada
e pedra de construção;
trilho de estrada-de-ferro,
lavoura, semente, grão.*

*Já fui a palavra canga,
sou hoje a palavra basta.
E vou refugando a manga
num atropelo de aspa.*

*Meu canto é faca de charque
voltada contra o feitor,
dizendo que minha carne
não é de nenhum senhor.*

*Sou o samba das escolas
em todos os carnavais.
Sou o samba da cidade
e lá dos confins rurais.*

*Sou quicumbi e Moçambique
no compasso do tambor.
Sou um toque de batuque
em casa gege-nagô.*

*Sou a bombacha de santo,
sou o churrasco de Ogum.
Entre os filhos desta terra
naturalmente sou um.*

*Sou o trabalho e a luta,
suor e sangue de quem
nas entranhas desta terra
nutre raízes também.²³⁸*

Ao final de um concerto do Grupo de Percussão CUICA de Santa Maria, no auditório do Centro de Artes da UFPel, no ano de 2014, fui apresentado a um grupo de cuiqueiros de Pelotas, que tinham como interlocutor o senhor EDER AMARAL, músico militar hoje aposentado, participante ativo de diferentes grupos musicais, escolas de samba, blocos de carnaval, rodas de samba em Pelotas e nas cidades vizinhas. O grupo de cuiqueiros acreditava que iria conhecer o recém-chegado professor de percussão da universidade, o Zé da CUICA – assim chegou a eles a chamada para aquele concerto. Foram na expectativa de que encontrariam um virtuoso instrumentista da cuíca, o que não era o caso.

Aquela situação permitiu-me conhecer o CUICAPEL, Liga Independente de cuiqueiros comprometidos com o estudo e resgate da história desse instrumento. Conforme as palavras do próprio Eder, o objetivo daquele grupo era não deixar morrer

²³⁸ Poema Antologia, em SILVEIRA, 2009, p. 126.

o instrumento cuíca.

Mesmo sem saber de suas histórias, segui assistindo e tocando com ele em diversas oportunidades, com destaque para a minha estreia, a seu convite, como cuiqueiro na passarela do samba, ao lado de uma turma experientes de cuiqueiros na linha de frente da Banda Empolgação na abertura do carnaval meses após minha chegada à Pelotas.

Fomos aos poucos criando uma relação de parceria. Parecia um amigo de muito tempo, mas que ainda não o conhecia, apenas sentia vontade de tocar junto, de acompanhá-lo, porque sempre aprendia com ele em todas as mais diferentes oportunidades.

Desde o primeiro encontro, Eder fortaleceu nosso convívio com sua presença voluntária em muitas atividades realizadas pelo PEPEU. Inspirava o grupo por sua técnica refinada com a cuíca, proporcionando momentos profundos com sonoridades que remetiam a dor e sofrimento, contrastando com sentimentos de declarada alegria e felicidade.

Já para a realização do encontro com o objetivo específico desta tese, o local escolhido por Eder foi o Quadrado. E foi dali que ele começou assim a contar:

Meu nome é Eder Luiz Alves do Amaral, morador do Simões Lopes, e estar aqui no Quadrado me traz muitas lembranças, antiga Doquinhas, onde tudo começou. Água aqui é liberdade, tu ficas tranquilo, pode ler, meditar bastante, ficar pensando, resolver alguns problemas da vida. É bom vir para cá, é um lugar de encontro de familiares.

A gente vinha para cá, o pai trazia eu, meu irmão e minha irmã para pescar né. Porque não tinha o que comer em casa, e aqui neste mesmo ponto que estamos agora ficávamos correndo e brincando até cansar e dormir, enquanto ele ficava pescando para levar um peixinho para casa.

Tinham uns veteranos que ficavam tocando nos bares aqui na volta e a gente ficava brincando em torno deles, escutando as músicas e os ritmos deles. Vinha para cá, pescava, dormia e voltava. É, aqui traz muita lembrança da parte boa da nossa vida de criança. Os barcos entrando e saindo, chegando com as caixas de peixe. Parte boa da infância mesmo, é até difícil de falar.

Geralmente eram sextas-feiras, para levar uns peixinhos para comer em casa no sábado e no domingo. Pela necessidade, vamos dizer assim. Depois, o Quadrado foi ficando mais moderno, muito bom. Hoje não se tem tanto peixe como se tinha na época. É mais para o esporte mesmo, para diversão, trazer os filhos, os netos quem tem, para fazer um piquenique. Local família mesmo. Pode vir qualquer dia, qualquer hora.

Depois de um tempo começaram os ensaios dos blocos aqui na rua e a gente vinha para participar, ajudar aos conhecidos. E daqui saía muita batucada boa. Muita coisa boa, brincadeiras, futebol. Hoje tem uma cancha de futebol ali. Nomes do pessoal da antiga eu não me lembro. Eu era mandinho, gurizão, não vou me recordar.

Tinham vários blocos, o mais recente era o Bloco da Lata, do Mister Pelé. O Pelé chamava os mais conhecidos da gurizada para ajudar e ensinar as crianças a tocar com latas de tinta e às vezes até baldes. A gente ficava apoiando, tocando junto com as crianças, para elas se prepararem para sair no carnaval tocando.

O Mister Pelé era uma pessoa que de uma forma ou de outra ajudava a tirar as crianças da rua, a não fazer coisa errada. Muitas festas ele fez aqui, um salsichão com pão, ou uma sopa, para organizar a reunião com o pessoal. Era muito bom. A gente participava com a turma toda. Era muito legal. Está difícil de falar, eu sou muito emotivo e esse lugar para mim é especial. Sempre que eu posso eu venho para atirar uma linha lá no cantinho ou ficar aqui só olhando o movimento.

Na infância, eu via muito o pessoal tocando nos bares. O pessoal veterano vinha para cá e fazia uma rodinha, o meu pai tocava a cuíca. Ficavam só eles tocando e a gente nem se aproximava muito, ficávamos só olhando eles tocar. Foi ali que começou a me despertar a música eu acho.

Era um surdo de latão, um pandeiro, um banjo, um violão, chocalho era artesanal, uma latinha que eles mesmo faziam. E ali já saía uma roda de samba e eu sempre na volta do pai, sempre com ele para tudo. Aí que me despertou essa vontade de começar a aprender a música. E para aprender, a gente tinha que estar no meio deles que sabiam mais do que nós e começavam a nos ensinar.

Eu mesmo, me despertou a cuíca. Perguntava: Como é que é aquilo ali? Como é que consegue fazer aquela coisa ali? E ali eu fui estudando. Só que o pai não deixava pegar a cuíca dele. Tinha que pegar quando ele saía para o trabalho. Quando

ele voltava se estivesse quebrado o pauzinho, que hoje é chamado de gambito, a gente já sabia o que iria acontecer. Então antes de chegar dentro de casa, a gente tinha que esperar o pai dormir, por que senão alguma coisa iria acontecer. Uma chinela ia pegar a gente.

Ele ensinou na época, eu e meu irmão, a fazer a cuíca. Pegávamos uma lata de tinta e colocávamos grosseiramente um couro. Passávamos o arame na volta para segurar bem, apertava na lateral e botava no fogo para dar uma esticada no couro. A gente saía tocando dentro de casa, incomodando, e a mãe gritando: para com esse barulho. E o pai: deixa os guri! Era aquela coisa toda, aquela ladaia toda.

Afrouxava o couro e a gente tinha que colocar no fogo com papel para esticar de novo e continuar tocando. Conforme eu e meu irmão íamos tocando, praticando da maneira que o pai ensinava, o couro ia afrouxando e toda hora a gente tinha que colocar no fogo, com papel ou palha mesmo para poder esticar a pele. E assim foi indo.

Depois ele começou a levar a gente para o carnaval na Rua XV de Novembro e no redondo na volta da Praça Coronel Pedro Osório e nós com as nossas cuiquinhas de tinta. A gente tinha que lixar, para depois ele pintar numa cor só, e a gente saía tocando com aquelas latinhas de tinta.

Chegava numa quadra tal e já tinha que botar fogo de novo para esticar o corinho. E seguia de novo roncando, assim a gente passava a noite brincando, e eu particularmente peguei uma paixão pela cuíca. Tocar e passar adiante.

Redondo na Praça Coronel Pedro Osório é onde era o carnaval, onde os blocos se encontravam e faziam a volta tocando. Entrava um bloco tocando e quando saía já vinha outro tocando e por ali faziam a volta, durante toda noite. E nós, as crianças, ficávamos na frente, vendo os veteranos tocando a percussão, que chamavam antigamente de cozinha.

Essa aqui é a cuíca do Veterano Amaral, já tem uns 60 anos, o material diferente, com poucos puxadores. Quando pego, me lembro que ele não me deixava pegar para tocar e dele ensaiando no canto da casa.

Eu fui insistente.

Comecei a estudar cuíca, procurar e pesquisar. Hoje eu estou aqui e posso

passar adiante para quem queira aprender. Ensinar todos os passos da cuíca, montagem, afinação, empachamento.

Ele dizer não, para eu pegar e começar a praticar. E hoje eu estar podendo ensinar a cuíca foi um ato resistência. Pegava escondido, como eu disse, e fui indo atrás de informações com quem já tocava.

Aprendi ficando do lado dos que sabem tocar, para eles poderem nos explicarem. Quando eu sabia onde estava um cuiqueiro veterano, eu ia lá e perguntava: como é que eu posso fazer para melhorar? E eles respondiam: faz desse jeito do Guri, afrouxa um pouco tua cuíca. O som é diferente, tem que botar um tom mais baixo.

E a gente ia fazendo. Perguntando, pesquisando, tentando uma boa melhora para o ouvido.

Hoje é um outro sistema de puxadores, um couro melhor para a cuíca. Aprendemos técnicas diferentes, maneiras diferentes de afinar, de preparar o couro, afinar o gambito, ver quantos puxadores tem na cuíca, o que deixa o som melhor e mais equilibrado, o peso. Todos esses fatores.

Eu gosto de uma afinação alta, bem esticada na minha cuíca. Cansei de arrebentar vários couros. Eu tinha um monte de pele em casa para empachar e eu mesmo ia fazendo. Fui aprendendo a técnica de empachamento e me adaptando ao sistema. Não pode ser um couro muito grosso, você tem que ter um couro mais fino, um couro de cabrito. Hoje já estão botando pele de nylon mesmo. Ela vai aguentar um pouco mais, mas não tem a mesma sonoridade que o couro natural, que tu empacha e afina. O nylon tu podes esticar bastante que ele vai aguentar e também pode molhar, mas não é a mesma coisa. O couro molhou não dá mais, vou ter que ir embora. Quebrou o gambito, também pode ir embora.

Eu tenho costume de falar que se tiver um cuiqueiro tocando, não toca no braço dele. Porque se tocar no braço de quem está tocando, quebra o gambito e acabou a festa.

Ficávamos tocando próximo dos veteranos para não nos perdermos, e já íamos cansando o bracinho. Não dava muito certo, a gente ia dentro de nosso ritmo, tocando e brincando com o pessoal. Não acertávamos o ritmo dos veteranos. Por isso eles não deixavam os menores entrar na roda. Porque a gente tocava sempre fora do tempo

deles.

A gente não se aproximava nunca na questão musical deles, da maneira que eles tocavam o samba. Na cadência deles, porque era bem cadenciado. Não tinha nada de acelerar o ritmo. Não tinha microfone, era tudo nas cordas mesmo, violão, cavaco, um banjo, um surdinho marcando, um pandeiro, um reco-reco e um chocalho. Eles tinham que se escutar. Não tinha como a gurizada chegar tocando, ficávamos na volta aprendendo. Então, com todo respeito, eles diziam: só um pouquinho, depois tu toca!

E foi ali que eu comecei a aprender, passei por todos os instrumentos de percussão. Em casa fazíamos os tambores com couro, fogo, arame, as baquetas fazíamos de cabo de vassoura, com uma bucha na ponta. E assim íamos fazendo os instrumentos pandeiro, tarol e surdo para a gente brincar em casa com a turma toda. Eu me identifico melhor com a cuíca, me sinto, me entrego para o instrumento.

Para mim, o mais forte que eu gosto de fazer é de tocar e de ensinar cuíca.

Hoje consigo escrever para a cuíca porque eu comecei a estudar saxofone com 14 anos de idade e junto com a cuíca. Tive que entrar para o conservatório de música para estudar saxofone, aprender a ler partitura. E, sucessivamente, o conhecimento veio para a cuíca. O que eu aprendi na parte teórica no saxofone a gente vai passando para o outro instrumento devagarinho, a maneira de tocar, o comportamento musical, tudo isso aí a gente vai agregando.

Geraldo Manoel Fontoura Amaral, meu pai, o Seu Peri, o Maneco, o Seu Hernani e o Seu Bira ficavam sempre juntinhos e quando se reuniam os assuntos eram os mesmos: como é que vamos fazer? Como é que vamos colocar o ritmo agora? Juntavam a turma toda e ficavam felizes tocando. Era o instrumento de origem deles na época. Então, a gente foi aprendendo. Hoje a gente faz outras coisas bem diferentes, mas as conversas são sempre as mesmas. Que cuíca que tu tens? São coisas que eu me lembro e às vezes eu tento falar. Como é que vamos fazer, como é que vamos fazer o ritmo? Hoje a gente chama de levada. Qual a levada que vamos fazer na cuíca? Na época eles usavam só um e dois. Uma puxada só ou duas puxadas e passavam a noite tocando.

Quando criança passar para a roda de samba era só quando eles largavam o instrumento para descansar e era aquela coisa rapidinha. Eu pegava a cuíca e daqui

a pouco só escutava: só não vai quebrar o pauzinho da cuíca. Dava duas puxadas e já ficava satisfeito e saía para correr e brincar com a gurizada.

Levou bastante tempo para eu poder começar a tocar junto com todos eles, uns dez cuiqueiros. Foi quando eu tive uma cuíca melhor, com meus 14 anos. Acho que foi com o bloco da Girafa da Cerquinha que eu pude me reunir com eles.

O pai me levou e disse: Quer aprender? Eu vou te levar e te largar lá no meio da fogueira com meus amigos, a levada é essa aqui que a gente vai tocar, é esse o ritmo. E eu fiquei do lado do pai quando a batucada toda começou. Tropeçava aqui, errava ali, o braço não ia direito, não ia dentro do tempo certo. Daqui a pouco vamos embora, vamos fazer só essa aqui. E a coisa foi indo, colocando o braço no ritmo.

Hoje está normal, mais simples, agora estou sempre treinado, mas sempre me lembro. Toda vez que vem alguém me perguntar, eu falo: fica do meu lado. E quando eu falo fica do meu lado, eu vou lá no pai. Fica aqui do meu lado e faz como eu faço, que está tudo certo. Não precisa correr, apressar, só isso aqui. Se não, tu vais cansar. Essa é minha lembrança do veterano Amaral.

Cada bloco tinha seus cuiqueiros e alguns não tinham entidade nenhuma. Se juntavam com os conhecidos e saíam num e depois em outro bloco. E depois vinham com cada uma das escolas de samba, e na época eram bastante. Cada um saía na sua entidade. O fulano sai lá, o ciclano sai lá na outra.

Depois começaram a formar os cuiqueiros nas escolas de samba. Nesta época, as escolas de samba tinham as frigideiras e os pratos.

A Academia do Samba tinha uns 12 cuiqueiros, a General Telles tinha 15 e a Estação Primeira do Areal também tinha cuiqueiros, mas cada um na sua. Era muito bonito.

Depois que eu comecei a me entender como cuiqueiro, eu comecei a convidar um e outro dos amigos para tocar. Fui tirando de dentro de casa aqueles que estavam aposentados. Fizemos uma grande reunião de cuiqueiros, o primeiro encontro de cuiqueiros de Pelotas, foi uma grande festa.

Nos encontramos depois de muito tempo e fizemos esse movimento de cuiqueiros em 2012, no Clube dos Sub-Tenentes e Sargentos da Brigada, próximo ao Parque da Baronesa. Coloquei cartazes do evento pela cidade, veio tanta gente que

o salão ficou pequeno e tiveram de liberar o outro salão maior, tinha gente que veio de Bagé, Porto Alegre e Novo Hamburgo. E cada um com sua característica de tocar a cuíca, só que no montante, quando a gente começou a tocar, ficou uma coisa só. Cada um com a sua levada, da sua maneira, com a sua afinação, uns mais graves, outros mais agudos. Ficou muito lindo ver a felicidade de todos tocando cuíca, alguns agradecendo por ter tirado eles de casa.

Eu cheguei a ver alguns usando as cuícas como lixeira, já tinham dispensado, colocado fora. Vários falaram para mim que não queriam mais tocar. Comecei, então, a ajudar. Eu comprava o couro, levava na casa deles para empachar e fui dizendo: oh, vamos empachar essa cuíca e tal dia vamos fazer um encontro de cuiqueiros, uma brincadeira. E eles gostaram, começou a pegar corpo. Quando a gente se deu conta já tinham 35 cuícas. Coisa linda aquilo. Colocamos todas as cuícas para roncar, para brincar. Eu digo que é uma briga de foca com cachorro, que é uma mistura o som, é uma brincadeira, e assim fizemos no grande encontro. Esse movimento se chamou CUICAPEL.

Tivemos uma boa divulgação em Porto Alegre, Bagé, Rio Grande, Pedro Osório e Arroio Grande quando tinha aniversário das cidades, e nas datas comemorativas a gente era chamado para se apresentar. Quando dava, a gente ia com os 35 cuiqueiros. Às vezes o grupo era maior que a percussão da escola que nos chamava. Muitas vezes, escutávamos só as cuícas tocando.

O objetivo do CUICAPEL era não deixar morrer o instrumento cuíca. Não deixar terminar a história da cuíca. Não tínhamos aqui esse movimento antes. Depois que eu comecei também a ir nos colégios, para lançar o movimento e mostrar para o pessoal como se toca a cuíca, começou a aparecer cuíca até nas lojas para vender, porque não tinha, ou pedias para alguém fazer ou tu fazias tua cuíca em casa.

Com o CUICAPEL tocamos na abertura do show de um conjunto vocal no Centro Português aqui em Pelotas, na descida da Borges de Medeiros em Porto Alegre, na abertura do carnaval de Rio Grande, batizamos a escola Mirim do bairro Simões Lopes. Fizemos bastante coisa junto com nosso grupo de sopro e o de percussão.

Toda vez que íamos a uma escola de samba para tocar ou fazer um ensaio, se fosse de dia, a gente usava essa camisa com calça branca e alpargata branca. E se

fosse de noite, era com calça preta, sapato preto, com a mesma camiseta.

O projeto estava firme, mas teve alguns desentendimentos. Alguns faleceram, foi se perdendo contato com os filhos e com os netos que já não querem mais tocar. Se o pai ou o vô não estava mais junto, eles acabaram desistindo.

Teve uma época que eu fiquei muito doente e deixei o material com outra pessoa e tudo se perdeu. Todo material que eu tinha, as camisetas, o couro para empachar as cuícas, a arte do projeto nas cores do grupo, que é verde e branco. Até me recuperar levaram quatro meses fora, acabei perdendo o contato de todos.

Tínhamos uma viagem a Montevideú para mostrar nosso trabalho, que não pudemos ir. Não quis mais correr atrás para montar o grupo. Não era só as cuícas, a gente tinha um grupo de sopro, tínhamos um grupo de percussionistas montado para apresentações, tínhamos bandeira com a mesma arte, que não sei onde foi parar. Quando eu melhorei, não quis mais nada. É muito difícil para manter. Eu hoje continuo ensinando quem me procura, continuo tocando mesmo com o pessoal do samba.

A resistência em colocar um microfone para cuíca tocar num samba, num pagode, é muito forte. Mas como sou teimoso e resistente, eu levo meu microfone, ligo e vou tocar. Depois eles dizem: bah, que legal esse brinquedo que tu fizeste aí, tem uma coisa diferente no meio do pagode e do samba. Eles não aceitam muito o instrumento cuíca para tocar.

Tambor e ancestralidade é uma relação muito antiga, isso é do tempo da escravidão, quando eles tocavam os tambores para fazer as reuniões deles, chamando tribo daqui e tribo dali, da maneira que eles tocavam, e o ritmo que eles tocavam, estava indicando alguma coisa, à quem se estava chamando e para que se estava chamando. Como na Umbanda, onde toca para dar o ritmo das cantorias para aproximação. Na roda de samba é o tambor que dá o ritmo para começar a roda. É o coração de uma escola de samba que identifica a escola, se é bem mais pegada, se é mais lento ou bem cadenciado.

Tambor deve estar no palco do teatro, para apresentar para quem não conhece o que é um tambor. Tem muita gente que não sabe o que ele faz. Já me perguntaram se tem um gato dentro da cuíca. Por que tu estás apertando esse bicho aí dentro? Tem gente que não conhece os instrumentos musicais. Eu digo que ela chora, mas também pode ser agressiva, latidos, gemidos, melodias, mas requer estudo, a gente

tem que praticar, estudar. Antes era tudo feito de toco de árvore oco, só o couro na volta. Hoje já se encontra outras formas e matérias para fazer tambor. Hoje há uma variedade de marcas de cuíca, material mais leve, e tudo influencia muito mesmo. Porque cada um tem uma característica de tocar, características de frases de cuíca.

A cuíca é um instrumento caro, não é barato. Essa aqui eu ganhei de um grupo que eu estava ensinando algumas técnicas. O valor dessa cuíca aqui é mil reais. Quando me deram, eu nem sabia. Me presentearam por eu ensinar eles a tocar. O pessoal atualmente é músico profissional, que na época me procuraram para aprender a tocar cuíca. Quando eu ganhei não sabia nem o que ia dizer, fiquei sem jeito de pegar essa cuíca.

Era aula de artes junto com música. E nós tínhamos que fazer os instrumentos musicais na sala de aula. E eu levei um tambor pequenininho feito em casa. Só que aquilo ali... vai dar problema... já junta fulano... e sempre seu Eder no meio tocando o tamborzinho, outros amassavam um papel para fazer de chocalho. E aquilo já pegou fogo no fundo da aula. Quando vi iniciou a aula de música, com o professor Leonardo de violão. E eu só escutei.

Mas tu de novo Eder?

Pode descer vocês cinco.

Fui para o castigo.

Hoje estou aqui.

Obrigado pela oportunidade!

Após a entrevista para este trabalho, acordamos uma parceria entre PEPEU e CUICAPEL, e desde agosto de 2022, em torno de 20 pessoas têm se encontrado na Sala de Percussão da UFPel, às sextas-feiras à noite para aprender e tocar cuíca. As oficinas foram apresentando resultados que foram percebidos já nas primeiras aulas. Possibilitou o reencontro de cuiqueiros que estavam afastados há alguns anos, em sua maioria homens com mais de 60 anos. Constatou-se a participação das mulheres, que na média foi de mais de um terço do público das oficinas, o que foi surpreendente. O grupo manteve encontros semanais e regulares, alguns participantes mais experientes das oficinas desfilaram em bandas e escolas de samba durante o carnaval.

Atualmente, os encontros permanecem acontecendo regularmente nos mesmos horários e conta com a coordenação do Eder com o apoio de um monitor do PEPEU.

3.4 Ademir Belchior

Figura 7 – Ademir Belchior



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

Olha nosso povo aí
Conjugando no presente o verbo resistir
Nossos corpos densos respondendo à opressão
Nossos nervos tensos suportando a humilhação
O olho cresceu, tumbeiro chegou
O couro comeu, o pau roncou
Mas o negro é aroeira
Envergou, mas não quebrou
Preto velho tem mandinga
De amansar feitor
Nega mina tem um denço
De matar de amor
Palmares, balaio, malês, alfaiates
Fugas, guerrilhas, combates
Mão na cara, dedo em riste
Pagodes, fundos de quintal, candomblés
Jongos, blocos, afoxés
Assim também se resiste
Negritude resplandecente
Consciente a se reconstruir
O nosso nome é resistência
Olha o nosso povo aí.²³⁹

Quando conheci o senhor ADEMIR BELCHIOR, ele já havia completado 60 anos de idade, com suas raízes ligadas ao samba pelotense e, em especial, à escola de samba Ramiro Barcelos²⁴⁰, onde seu pai era sopapeiro. Ele me procurou assim que estavam começando as aulas de percussão no Centro de Artes, em 2013. Mesmo sem formalizar um programa de extensão e com todas as dificuldades de espaço físico e instrumental, iniciamos um movimento percussivo na universidade, realizando cortejos nas ruas do entorno da UFPel e encontros para tocar tambor no Quadrado, já referido anteriormente. Foi numa dessas oportunidades que tivemos um momento de diálogo. Ademir manifestou seu interesse em estudar música, dizendo que sempre teve o sonho de estudar um instrumento de percussão, mas que por falta de tempo, compromissos e responsabilidades familiares não havia tido tal oportunidade.

Conforme o tempo foi passando e as atividades relacionadas à percussão foram se estruturando, novas pessoas foram chegando, constituindo um grupo no qual Ademir foi se envolvendo e frequentando todas as oficinas realizadas, impulsionando

²³⁹ Ney Lopes/Zé Luiz/Sereno. Canto Banto, Zumbi 300 Anos (1996), Samba da Resistência. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R0ACKZ_slXA. Acesso em: 1 jul. 2023.

²⁴⁰ Atualmente, a Escola de Samba Ramiro Barcelos, localizada no bairro Areal de Pelotas, está sem atividades.

seu ingresso no curso de Bacharelado em Música Popular na UFPel, em 2016.

Como percussionista, Ademir esteve praticamente em todas as apresentações realizadas pelo PEPEU, nas cidades de Pelotas, Santa Maria, Porto Alegre, Florianópolis, Camboriú, Uberlândia, Curitiba e Londrina. Entre os anos 2016 e 2019, realizou oficinas de samba e sobre o Sopapo e a Cultura Popular de Pelotas.

No ano de 2017 foi criada uma Oficina de Samba para Iniciantes, sugerida por Ademir, o qual assumiu a monitoria. Os encontros eram semanais, todas as sextas-feiras à noite, reunindo mais de 20 pessoas, com idade entre 18 e 60 anos, no Centro de Artes. Destaque é que essa atividade se manteve ativa mesmo em períodos de férias e funcionou até os últimos dias de 2019. Além das atividades ligadas à percussão na universidade, Ademir, atualmente, participa de alguns projetos, tocando diferentes instrumentos de percussão. Entre esses projetos, destacam-se vários grupos de samba e blocos de carnaval nas cidades de Pelotas e Rio Grande.

Para o encontro específico desta tese, Ademir escolheu o Parque da Baronesa como local, dizendo assim:

Estamos no Parque da Baronesa, meu nome é Ademir Belchior Motta, e a minha história com esse lugar vem desde a infância, quando a gente vinha brincar, correr e jogar bola.

Sou filho de uma família humilde, nasci e me criei algumas quadras daqui, na rua Barros Cassal. O começo da minha história foi aqui neste lugar, onde tive minhas primeiras andanças no tempo de guri em relação à música e ao samba.

Tínhamos uma turma de guris, fazíamos alguns instrumentos com as latinhas de marmelada e saquinhos plásticos de leite. A gente cortava a tampa e o fundo das latas de marmelada e prendia os saquinhos com uma borracha, com a intenção de parecer uma caixa, botávamos linhas de nylon para fazer a esteira, por que a gente queria que ficasse parecido com um som de tarol. E por aqui tínhamos uns bloquinhos de samba, onde comecei a tocar e a me apaixonar por este instrumento, a caixa.

A minha lembrança daqui é muito forte.

Começamos a acompanhar os ensaios do grupo Formados em Samba em que meu pai tocava sopapo. E por aí começou a minha história na música nas batucadas.

Na quinta série fui estudar num colégio de irmãos, a Escola Hipólito Leite, da

ordem dos La Salle, e esse colégio era anexo ao Colégio Gonzaga. Os alunos que passavam com boas notas tinham bolsa de estudo para estudar no Gonzaga, que tinha banda de música, e lá já me senti mais em casa, porque tinha banda e futebol de salão. E fui me criando com isso.

Nunca deixei de vir aqui neste lugar, que era de mata fechada. Praticamente não entravam esses raios de sol que vocês estão vendo. Era mato fechado mesmo. E aqui neste lugar tem uma ancestralidade, houve trabalho escravo na Baronesa.

Por ora a gente ficava até amedrontado, porque falavam que os espíritos dos escravos andavam por aqui, que arrastavam correntes. A noite era uma briga passar aqui por perto, porque sempre tinha aquela coisa fantasmagórica, com o medo.

Mais adiante, aqui nesta região, na Avenida Domingos de Almeida, tinha o Cine Esmeralda, que à tarde passavam as matinés e à noite exibiam uns filmes que a gente vinha assistir. Quando acabava, a gente tinha que passar aqui na frente da Baronesa e era uma briga, porque tinha pouca iluminação, escuridão total, e aí já começava aquela coisa de... ó tem barulho de escravo arrastando as correntes..., mas mesmo assim a gente gostava de vir para cá.

Meus pais pertenciam a um centro de terreira e a gente ia e ouvia os toques de terreiro e eu até tentei tocar. Porque eu gostava de tocar, via eles tocando e queria tocar. Eu fui até cambona²⁴¹ lá na religião, mas depois não segui com os toques de matriz africana. A minha história é essa aí neste lugar. Depois a gente vai crescendo tomando outro rumo.

Antes de casar eu participava de uns blocos que tinham por aqui e da Escola de Samba Ramiro Barcelos. Mas depois acabei me afastando, fui me envolvendo com religião evangélica e parei com o samba, com a música. Eu achava que deveria me afastar das coisas do mundo, como eles diziam. E aí perdi uma boa parcela disso tudo. Só voltei a me envolver com o samba depois de uns anos, quando já estava com meus 40 anos.

Eu escolhi o Parque da Baronesa justamente porque foi onde eu vivi a minha infância, as minhas primeiras saídas. Este lugar me atraía muito porque era o lugar da mata mais fechada. Eu acho que já devo ter passado mais de uma vez aqui, o meu

²⁴¹ Cambona é uma função desempenhada numa casa de religião de matriz africana por alguém que traduz o que a entidade diz, aquela que sabe quilo que a entidade gosta

espírito sempre me remete aqui. Esse contato com a natureza a gente já viveu, passou e veio de novo, espiritualmente está sempre se melhorando. Hoje tem muita coisa que está modernizada, tem área de lazer e até agora a mata é preservada. Eu sou agradecido porque eu moro aqui perto e consigo desfrutar desta energia, fazer caminhadas aqui dentro e isso renova a minha alma.

O meu pai foi tocador de sopapo no grupo chamado Formados em Samba, que era um bloco formado por parentes e amigos de perto de casa. Tudo 'nego véio', e com eles foram meus primeiros contatos com a música, com instrumentos de sopro, sopapos, chocalhos grandes, surdo, caixa, prato.

Eles tocavam próximo à escola de samba Ramiro Barcelos. O grupo iniciou com um senhor muito conhecido, o Seu Pepe, e o meu pai que tocavam sopapo. Eu não tocava porque era pequeno, não tinha instrumento para mim na época. Quando a gente começou a crescer, o bloco já estava terminando. Enquanto neste mesmo período começava o bloco infantil que eu tive uma ligação muito forte, o Super Pateta. Posteriormente, eu acabei saindo na Escola de Samba Ramiro Barcelos.

O Super Pateta, o Mickey e o Pato Donald foram os primeiros blocos infantis de Pelotas, depois foram surgindo outros. As gurias saíam na frente e quem tocava era a gurizada. Foi nessa época que eu comecei a tocar e o meu primeiro instrumento que foi esse aqui, a caixa. Quando eu era pequeno ainda não saía nestes blocos infantis, que tinham instrumentos, a gente fazia instrumentos com as latas de marmelada e com os saquinhos de leite.

A maioria de meus parceiros desta época estão falecidos. O Nonô era o mais dedicado, o que tinha a arte de fazer os instrumentos. Os dele eram os melhores e a gente ia seguindo esses passos aí.

Nos finais de ano em dezembro, a minha mãe gostava de reunir a criançada, para se preparar para a espera do Papai Noel. E num destes anos, ela nos reuniu para cantar músicas de Natal. Eu, a minha irmã e as colegas dela ficávamos as noites ensaiando. O dia da chegada eram elas também que organizavam, distribuíam balas e presentes para as crianças. Uma serraria que ficava perto na rua em que a gente morava cedeu o pátio e montaram um palco para gente cantar. Chegou na hora, a minha irmã e as colegas dela ficaram com vergonha e eu fiquei sozinho para cantar. Ninguém foi comigo e eu tive que cantar sozinho, aquilo me marcou. Eu tinha seis

anos. A responsabilidade que a gente assume tem que cumprir. Isso me marcou!

Tipo aqui e agora, assumi o compromisso com essa entrevista. Então vamos lá! Essa entrevista é difícil porque mexe no fundo lá. Se eu puxar na memória uma das imagens que vem da infância é essa, lá embaixo jogando bola no campo. E do meu avô Dadá Belchior. Ele era um boêmio que gostava de tomar a cervejinha dele sentado na mesa no bar ouvindo um samba. Eu gostava muito de escutar as histórias dele levando as tias para os bailes no Clube Cultural Chove Não Molha²⁴² que ele fazia parte.

O meu avô, o velho Dadá, era tipógrafo da Alvorada e também era meio que compositor. Ele gostava de ficar no meio das crianças incentivando a tocar. Nós tínhamos esses bloquinhos e ele fez uma música para nós tocarmos e cantarmos. A gurizada gostava daquela função.

Em 1977 eu comecei a sair na Ramiro Barcelos, não na bateria. Naquele ano a escola fez uma homenagem à África, uma dança africana que tinha os negrões com saia na comissão de frente. A escola fez umas fantasias que era chamada de “Os Negros do Korumbandê”, e como a gente não tinha dinheiro para comprar as fantasias, a escola fez uma rifa que a gente tinha que vender para ter dinheiro para comprar a fantasia. Me lembro que no dia que fui buscar a minha fantasia, tinha um outro rapaz com sobrenome Motta e, como meu sobrenome é Motta, a costureira fez confusão e me entregou a fantasia dele, que foi lá em casa e queria que eu devolvesse a fantasia. Fomos os dois na costureira, até que a mulher teve que fazer a outra fantasia. Nessa dança africana, tínhamos que dar uns saltos, pular bem alto, e a gente saiu na avenida fazendo esta coreografia e a Ramiro foi campeã do carnaval, aquilo me marcou muito. Ser campeão do carnaval na primeira vez que eu saí com a escola de samba de pertinho de casa.

Na sequência, eu acabei tocando caixa na bateria da Ramiro.

Depois disso eu já estava indo para outros lados, namorando, estudando. E quando entrei para a religião evangélica parei com tudo. O que deixou uma lacuna de anos em que eu não me envolvi com Escola de Samba. Após este período, conheci a Silvinha, que foi minha chefe lá no departamento na universidade. Ela era da Escola

²⁴² Clube Cultural Chove Não Molha foi fundado em 26 de fevereiro de 1919, formado por trabalhadores vinculados ao setor de serviços, como costureiras, cozinheiras, alfaiates. Tornou-se por mais de 100 anos um importante polo de resistência da cultura e do povo negro de Pelotas.

de Samba Unidos do Fragata e me fez o convite para entrar na Unidos, que na época tinha o Mestre Dídio como ensaiador, tinha o Pompilho, e a Dona Arai era o presidente. Fui me envolvendo pela escola e o meu coração saiu do Areal e foi parar no bairro Fragata. Mas meu berço do samba eu sempre digo que é a Ramiro Barcelos. É uma pena a escola estar no estado que está.

Depois de sair por anos na Unidos do Fragata, após uma troca da diretoria a Silvinha acabou saindo e foi para a General Telles. Mais uma vez ela me fez o convite que eu aceitei, fui junto para a Telles e são anos na escola. Em muitas viagens para vários lugares eu estive junto com a Telles.

A bateria da Ramiro Barcelos era bem forte naquela época, tinha uma tradição de que cada escola tinha uma característica de som. A bateria da Ramiro era composta de sopapo, surdo, caixa, chocalho destes grandes, diferente desses de hoje. A duas quadras de distância tu escutava a batida da bateria e sabia que era a Escola Ramiro Barcelos que estava vindo. Da mesma forma que se ouvisse saberia quando era a Bateria General Osório, outra escola que também era forte é a Academia do Samba, a Telles é povão, aquela coisa toda. As batidas eram diferentes entre as escolas, mas eram bem tradicionais da cidade. Porque não tinha essa coisa que tem hoje, que é aquela imitação do Rio de Janeiro. Carnaval de Pelotas era bem forte, chegou a ter o melhor carnaval do Estado e depois muita gente começou a sair daqui e ir para outros lugares, mas ainda assim se mantinha aquela tradição.

Como tudo vai evoluindo, por aqui as escolas foram também, trazendo outros instrumentos, alguns com pele de nylon, e aí aos poucos foi se descaracterizando. A Ramiro mesmo, foi perdendo muito do que tinha. Foi se modificando, lá tinha uma boa linha de sopapo, uns dez ou 12 que engordavam bem o som da bateria, não tinha o surdo de terceira naquela época. Era o Sopapo que fazia esse molho aí. O jamelão, não era essa batida redobrada que tem hoje.

Não me lembro quem era os mestres.

Sobre as diferenças ou características das escolas que passei, a Ramiro Barcelos, Unidos do Fragata e General Telles. Eu vou muito pelo respeito, porque eu acho que influencia muito, por exemplo: se a escola tem uma característica que vem de anos e o cara chega agora, ele tem que se encaixar na bateria.

Quando eu fui para lá, eu havia ficado anos afastado. Na época de carnaval eu

só escutava a batucada. Lá no Fragata, lembro que eram poucos sopapos, já estavam diminuindo. Na Telles também tinha aquela coisa da bateria antiga, mas depois o pessoal foi saindo, o sopapo mesmo foi morrendo e dando lugar a outros instrumentos. Isso aí que descaracterizou muito, é difícil dizer, por que tudo é samba na realidade e o pessoal se empolga.

Por volta de 85 e 86 quando eu voltei, na Telles ainda tinham uns quatro sopapos. O que já era mais que na Unidos do Fragata.

É muito bom este espaço na natureza porque me deixa muito calmo para lembrar. Não teria outro lugar que me deixasse tão bem e à vontade como estou me sentindo para poder falar destas coisas. Porque esta é minha história, eu não tenho nada que inventar, não tenho que botar, não tenho o que acrescentar, não tenho que enfeitar, não tenho que me exaltar. Essa foi a vida que eu tive.

Não tive, assim como outros tiveram, méritos no samba ou coisas que projetassem na vida, ou “ah o Ademir foi o cara do samba”. Não! Eu era o cara ali curtindo a minha. E para mim é assim: Se tu estás fazendo o teu, tu não tens a necessidade de se exaltar. Se tu estás tocando é porque tu gostas. Porque está no sangue, na pele. É olhar para o companheiro e saber que ele está fazendo a dele também, que está contribuindo, sem ter aquela intolerância de um e de outro. É batucar, tocar, curtir o samba, porque o samba é de todos nós.

Houve muita rivalidade entre uma escola e outra. Mas teve também muito cara que ia para o samba porque gostava e quando terminava numa escola ia para outra. O samba é de todos na minha maneira de pensar. Essa é a curtição!

Quem vem para o samba não tem essa coisa do racismo. Tem outras coisas, mas o racismo não. São vários tipos de problemas, mas o racismo o samba elimina. Quem gosta de samba, vai se envolver com a negrada. As pessoas gostam de estar no meio dos negros no samba. Quem vem para o samba é bem recebido e quem já está recebe bem, porque sabe que a pessoa que veio ali veio porque gosta e porque o samba corre na veia.

O tambor tem relação com esse lugar aqui. Nós entrávamos muito aqui para pegar varinhas, para fazer as baquetas, a gente vinha para cá, sentava lá no fundo e ficávamos fazendo os nossos instrumentos, por ser perto do lugar que me criei, da rua em que nasci, é um lugar que a gente podia tocar sem ter problema.

É esse aqui, o primeiro tambor que me apaixonei, a caixa.

Era um sonho meu ter um instrumento desse aqui. Antes eram só os instrumentos que a gente fazia com as latas de marmelada. E esse veio de uma pessoa que tem muito a ver com o samba, que é o Mestre Batista, quem me vendeu essa caixa.

O Mestre Batista foi um dos mestres que fez fortalecer o movimento do sopapo aqui em Pelotas, ele construiu os tambores e fez aquele cortejo com os sopapos. Eu não tive muita relação com ele no samba, de tocar com ele. Quando eu o conheci, ele já estava passando a bateria para o filho. Nos encontrávamos nas rodas de samba no centro. O pouco tempo que a gente conviveu deu para fazer uma amizade boa. Me convidava para ir na casa dele para ver os instrumentos, os sopapos. E quando ele estava terminando com a bateria, me disse: Vai lá que eu tenho uma caixa para te vender. Chega lá e tu escolhe. Eu escolhi essa aqui que ainda está com o enfeite da Unidos da Reinghantz, lá de Rio Grande, que de vez em quando eu saía lá.

Este lugar remete muito a tambor e ancestralidade, porque é aqui e lá nas charqueadas onde os 'nego véio' tocavam os tambores. Na Baronesa tinha isso aí, a ancestralidade, se eu for contar na realidade não sei muito. Mas é aquela coisa do sentir, dos escravos que passaram por tudo e que faziam roda de samba aqui também. Então, esse é o lugar.

Eu tive vontade de tocar em um centro de terreira, iniciei. Mas eu acho que isso é para pessoa que nasceu dentro de uma casa de religião séria, que teve a oportunidade de aprender esses toques, como nosso amigo Cleber que praticamente se criou num terreiro escutando os tambores. O lugar que eu frequentava com a minha mãe, era próximo ao convento Bom Pastor, lá se tocava um tambor ilú.

A roda de samba, como a que acontece perto de onde eu moro, num bar que o pessoal tem uma certa liberdade para chegar e tocar, não tem uma ordem de funcionamento, chega um com seu instrumento, depois chega outro e o pessoal vai tocando e a roda se formando.

Bloco é uma coisa organizada que o pessoal sabe que a gente vai ensaiar para se apresentar. A Escola de Samba é ainda mais organizada, porque envolve financeiro, bateria, mestres, passistas e diretoria que tem a responsabilidade de distribuir as funções.

Na minha infância tive a experiência de representar os escravos no palco do teatro do Colégio Gonzaga, durante uma apresentação em que tínhamos que apresentar uma cena sobre o Grito do Ipiranga, que apareciam uns escravos parados. Eu tinha que me apresentar com roupa de escravo e não levei nada. Eu saí de casa vestido com aquele figurino e um colega na escola me perguntou se eu tinha saído na rua daquele jeito. E eu disse que sim.

Nesta apresentação, no palco do teatro não tinha tambor, só visual. Eu não tenho lembrança do tambor no palco do teatro antes da universidade. E aí que está a coisa. Quando eu fui naquela primeira oficina lá no Porto e comecei a me envolver com a percussão, na oficina que era ministrada por um aluno do curso de música. Eu achei importante, porque despertou o interesse de estudar música na universidade. Eu só tocava só com os amigos. Não tinha ideia do que seria estudar música na universidade, que envolve toda aquela coisa de partitura, aprender música e tudo aquilo que o pessoal estuda para tocar.

Eu nunca havia visto ou imaginava que se teria que ir para uma sala de aula para aprender a tocar tambor ou aprender uma técnica nova, aprimorar os toques. Eu sempre tocava do meu modo e quando cheguei na sala de aula para tocar, com a orientação dos mestres da academia, foi diferente, porque eu tive que quebrar as coisas que eu tinha me viciado, como, por exemplo, pegar uma baqueta de maneira que ficasse melhor para desenvolver um toque. E tudo isso aí foi de muita ajuda. Na minha escola não tinha tambor, a não ser quando eu entrei no Gonzaga, por que lá tinha a banda.

Antes de ingressar no Curso de Música Popular, na universidade, encontrei o PEPEU, um projeto de percussão feito pelo professor que veio de Santa Maria, do bairro Camobi, e juntos tocamos em algumas cidades fora de Pelotas. Também toquei aqui e fora da cidade com a Tamborada em vários eventos, além dos diferentes grupos e músicos do samba em bares e festas, e assim a gente vai encontrando a turma e tocando.

O professor José Everton, desde que chegou na UFPel, criou uma série de projetos e me convidou para pensarmos uma oficina de percussão, dali surgiu a ideia de desenvolver uma Oficina Samba Para Iniciantes. Uma experiência com a qual eu aprendi muito sobre aprender e ensinar. Foi muito importante para mim e para as pessoas que até hoje me procuram.

O projeto tem que seguir sempre, porque vai proporcionar, como no meu caso, que alguém que sai da comunidade possa conhecer a universidade e, quem sabe, venha a se interessar pelos cursos. Ter a oportunidade de fazer um curso de música, independente de instrumento, seja de percussão ou não. Mas poderá conhecer a universidade e a oficina pode ser a porta de entrada e incentivo para que a pessoa possa se interessar em estudar.

Quando fui ver o meu neto pela primeira vez eu levei um tamborzinho. Ele era gurizinho ainda, eu cheguei lá com o tambor. Ele pegou e já saiu tocando. A neta também gosta de tocar tambor, quando ela vem aqui em casa, ela gosta de tocar a bateria. Eu acho excelente as mulheres tocando percussão.

A convite do Daniel Amaro, a gente formou uma bateria para tocar no encerramento do espetáculo Dança dos Orixás, lá nas Charqueadas. Com uns amigos, montamos uma mini bateria e fomos lá tocar com a “Paixão pelo Samba”. Encontramos um grupo de mulheres que fazem parte do “Bonde das Gurias”, e falei para elas que não queremos ver as gurias só no chocalho. Então, uma delas pegou o surdo e fez aquela chamada da “Garra Xavante”²⁴³ e as outras amaram. A empolgação foi tanta que tivemos que fazer uma fusão da “Bateria Paixão pelo Samba” com o “Bonde das Gurias” e agora a gente vai começar a tocar juntos.

A gente lembra das coisas que aconteceram, das coisas que a gente passa. E esse lugar aqui remete àquela infância difícil das oportunidades que eram raras. E que quando aconteciam a gente tinha de valorizar. Muitas vezes não tive orientação e não soube aproveitar as boas chances que apareceram, como no futebol que eu gostava muito e tive convite para ingressar em times bons e eu não aproveitei.

A vida da gente é feita de escolhas, e se a gente não aproveitou agora nesta vida da maneira certa, a gente vai voltar aqui para acertar as coisas. Esse é o sentimento que tem me acompanhado, agradecer ao que está por vir. Por que não tenho palavras para agradecer ao que eu já ganhei.

²⁴³ MACIEL, Everton da Cunha. **Etnografia da performance e agenciamento de uma charanga:** estudo etnomusicológico sobre a Garra Xavante. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

3.5 André Farias

Figura 8 – André Farias



Fonte: Foto – Francisco Franco Bombazar

*Dei um aperto de saudade
No meu tamborim
Molhei o pano da cuíca
Com as minhas lágrimas
Dei meu tempo de espera
Para a marcação e cantei
A minha vida na avenida sem empolgação.²⁴⁴*

²⁴⁴ CLARA NUNES – Música Tristeza Pé No Chão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfTcgvv0MJ8&list=RDhZpv8bcKAMI&index=27>. Acesso em: 15 fev. 2022.

Ao final de uma tarde de verão, em 2017, eu estava passando e escutei chegando, em cortejo, um seleto grupo de jovens percussionistas que formavam uma representação de uma tradicional escola de samba da cidade. Era no Largo do Mercado Público de Pelotas, um espaço democrático onde se realizam diferentes atividades artísticas, comerciais e de lazer entre outras.

Aquela imagem remeteu ao meu primeiro cortejo percussivo adolescente, junto de dois amigos de infância e aos jovens da CUICA. A emoção tomou conta, fiquei travado, tremia, lágrimas escorriam, o coração acelerou ao ver aqueles jovens músicos tocando com tamanha beleza, concentrados e ao mesmo tempo descontraídos. Era honestidade pura aquela música e a expressão daquela gente que tocava.

Assim, apresento o mais novo dos malungos nesta viagem representante da nova geração de mestres de bateria de escola de samba, ANDRÉ FARIAS, campeão do carnaval de Pelotas com a escola General Telles (2019), respeitado e reconhecido pelo nível de exigência e resultados musicais alcançados. Na ocasião em que o conheci, naquela tarde de verão, respondia pela bateria da Escola Academia do Samba. Desde então, tenho tido o prazer de acompanhar seu trabalho e sua forma de atuação à frente dos ritmistas.

Esta relação oportunizou minha participação na bateria da Escola General Telles, no carnaval de 2019, juntamente com outros oitenta integrantes. Curiosamente, nenhum sopapo estava presente entre os instrumentos naquele ano. Durante o período de cuidado entre 2020 e 2021, foram mantidas algumas atividades com pequenos grupos da bateria através de aplicativos durante o afastamento, e presencial recentemente. E, atualmente, após o retorno das atividades presenciais, retomou as atividades coletivas à frente da Bateria da Escola General Telles e da Escola de Samba Mirim Mocidade Simões Lopes.

Sobre o encontro específico para os objetivos deste trabalho de pesquisa ,André segue contando...

Estamos na quadra da Escola de Escola de Samba General Telles. Eu escolhi gravar aqui esta entrevista, porque aqui é a minha escola do coração, esse é meu chão. Paixão, coração e emoção. Eu fui criado dentro desta escola, isso faz tu vir cada vez mais para dentro da entidade, mostrar aquela paixão de ser da comunidade.

E aí hoje tu ter a oportunidade de dirigir a bateria é fantástico.

Sou músico percussionista, meu nome é André Farias, nasci no dia 17 de outubro 1983. Comecei a trabalhar com a música na noite de Pelotas com 17 anos de idade, tocando pandeiro, tumbadoras, surdo e um pouquinho do geral como a gente chama. Desde pequeno toco tambor, minha relação começou na religião. Eu nasci praticamente dentro da religião. Desde criança estive dentro da Umbanda. Meus pais frequentavam uma terreira no bairro Navegantes e depois montaram uma casa de religião, há mais de 25 anos, Pai Mario do Rei Congo e Vera da Maria Conga, passei a ter mais contato ainda, eu toco, sou tamboreiro da casa.

Estou agora começando a me desenvolver na religião eu sempre fui o tamboreiro, então precisa daquele contato do tamboreiro com a religião. Tem que ser firme ali né. Eu fiquei com essa parte.

No meio profissional da música, fui me envolvendo através de um amigo que tocava numa banda de baile e eu o acompanhava nos ensaios, nas passagens de som e em algumas apresentações.

Minhas referências musicais na infância foram familiares. Meu pai e meu tio que tocava repinique, que foi um dos meus primeiros instrumentos. O tio tocava em banda de baile e quando dava ele me levava junto, eu ficava com os olhinhos brilhando vendo ele tocar, porém, ele nunca me convidava para tocar e isso me deixava ainda mais ouriçado. Imagina, tu mostrar uma bala para criança e não dar para ela. Ele ficava tocando na minha frente e eu ficava louco para tocar.

Quando tínhamos os jogos da várzea no clássico do bairro Navegantes e Cruzeiro, que era o time do meu pai, as torcidas tinham bateria dos dois lados, nós ficávamos frenéticos vendo o pessoal tocar. Lembro que quem tocava um repique bom para caramba lá no campo era o Marcelinho, o Bolinha tocava um surdinho e o meu tio tocava caixa com eles. Faziam um baita som, saíam tocando na volta do bairro Navegantes, fazendo um pagode e outras pessoas acompanhando. Geralmente quem agitava era o pessoal do Cruzeiro. Os jogos eram sempre aos domingos e nas segundas-feiras desfilávamos na faixa. As meninas iam junto, as mães às vezes ajudavam.

Sempre teve música na nossa vida. O carnaval era bem forte na cidade, naquela época o desfile de carnaval chegou a ser aqui na faixa do Fátima, era bem

perto. Mesmo tua mãe não te deixando ir, tu ficavas em casa e escutava todas as baterias, todo o carnaval. Não tinha como não gostar porque tínhamos a General Telles, o Bloco Infantil do Mickey, as Perigosas Peruas, o Fátima, a Bruxa da Várzea, a Tradição, que era aqui na frente, do outro lado da rua, onde é a quadra da Xavabanda, era tudo aqui pertinho.

Às vezes, quando os instrumentos ficavam na casa do meu pai, eu, meu vizinho Maurício, o Fernando, o Nequinho e o falecido Maiquinho nos juntávamos e fazíamos uma barulhada. Pegávamos os instrumentos e saíamos para rua tocando, e quando meu pai chegava do serviço estava feita a confusão. Tínhamos que achar alguma coisa para fazer.

Começamos, então, a fazer nossos próprios instrumentos, com umas latas grandonas de óleo e uns baldes que amarrávamos na cintura, para sairmos batucando na volta da quadra, tocando o ritmo de carnaval, que desde sempre me chamou mais atenção.

A gente não tinha muito o contato com o sopapo aqui na nossa zona, tinha uns dois três que tocavam com a Telles, até hoje alguns tocam. Mas eu não tive a vivência de estudar o sopapo ou sobre o sopapo.

Com oito anos de idade entrei aqui nesta que é a minha escola do coração, a General Telles. O mestre de bateria na época era o Mestre Falcão. Tinha um pessoal dos bairros Navegantes e Pestano que vinham com ele.

Eu e o Fernando, um amigo de infância que hoje é jogador de futebol, viemos assistir a um ensaio e ficamos abobados vendo o pessoal tocar. Desde este dia o Mestre passou a perceber que toda a hora a gente estava ali, emocionados vendo e escutando aquela batucada. Um dia pedimos para tocar e ele deixou apenas o Fernando, e eu não. Como a gente estava sempre junto e praticávamos diariamente em casa, bastou uma semana ensaiando para ele ficar de repinique principal, o que fazia as chamadas. Como eu estava junto em todos os ensaios, duas semanas depois, recebi um repinique das mãos do mestre que me disse: Negãozinho, tu estás toda hora aqui incomodando, então eu vou deixar tu tocar! Peguei o repinique, comecei a tocar. Ele ficou parado me olhando e disse: Tu não é bobo! Desde então comecei a ensaiar com a bateria da Teles e fui pegando gosto. Particpei da bateria com vários mestres que passaram por aqui, trabalhando junto com o pessoal.

Por um tempo a gente tocava na General Telles com o mestre Cobrinha e também na Acadêmicos da Saúde, que era no clube Cruzeiro, que acredito ter sido um dos primeiros a trazer os surdos de primeira e segunda com pelo de resposta para Pelotas. Estávamos sempre junto com os Mestres Casinha, Zé Armando e o Rogerião, onde eles iam a gente estava junto. Porque a gente gostava de tocar. Teve um ano que a gente chegou a tocar em todas as escolas. Nós desfilávamos numa escola e no final saíamos correndo, trocávamos de roupa e saíamos na próxima escola.

Naquela época, era só o mestre de bateria e ele se virava, a gente acabava ajudando, mas não era remunerado. Atualmente, a gente trabalha com a mesma concepção do pessoal do Rio de Janeiro. Com diretores que cuidam de cada setor e o mestre gerencia o geral, com o objetivo de conseguir um melhor resultado do trabalho. Desta forma conseguimos detalhar cada naipe e dar uma atenção melhor para cada instrumento, fazer ensaios separados, o que antes não acontecia. Eu tentei implantar este sistema na escola Academia do Samba, quando fui mestre em 2013.

Meus sobrinhos e os amigos me incomodavam para eu ensinar eles a tocar. Então comecei um projeto com eles e o pessoal da volta, o passo a passo para aprender a tocar um instrumento. A intenção era de fazer uma didática para que aprendessem a gostar da música e também sair da rua. A gente não tinha na nossa época quem fizesse isso por nós.

Hoje eu tenho a possibilidade de fazer isso. Tenho meu próprio material (instrumentos) e outros foram doados pelo pessoal do Rotary e por muita gente que ajudou. Alguns dos meninos hoje são diretores na Telles e em outras escolas e bandas. Tem muita gente que não conhece o carnaval, não conhece a cultura. Fala, discrimina o carnaval, mas não conhece o trabalho social que tem por trás do carnaval.

Comecei com o projeto dentro da garagem da minha mãe, atualmente seguimos com esse projeto na sede da Associação do Bairro Navegantes, que às vezes nos sedem o espaço para os trabalhos. Mas lá é necessário fazer um isolamento acústico para não incomodar os vizinhos. Durante a pandemia a gente até deu uma segurada, ficamos só pelo celular. Continuamos o projeto com o nome de Bateria Caldeirão, mesmo nome que eu trabalho com as crianças de qualquer idade que queiram aprender na Escola de Samba Mirim Mocidade do Simões.

Estamos sempre procurando passar um pouquinho do nosso conhecimento

para eles e aprender com eles. Porque a gente sabe que está sempre aprendendo, com cada pessoa que a gente tenta passar um conhecimento. Às vezes tu acabas pegando um conhecimento que tu não sabes, tendo que criar uma didática diferente para cada pessoa, porque é diferente de uma pessoa para outra. Se tu fores ensinar chocalho para uma pessoa de um jeito, ela poderá aprender daquele jeito, mas se chegar outra pessoa que não aprendeu e tiver dificuldade daquele jeito, tu vais ter que ver qual o melhor jeito para ensinar.

Como a tua dinâmica vai mudando quando tu passas a estudar, tu não vais ficar sempre na mesma que era lá atrás. Era bom, a gente não nega. Hoje em dia deu uma melhorada, se passou a estudar, a gente passou a ter acesso à internet. A gente não sabia muito sobre afinação dos instrumentos, agora se sabe um pouco mais. Uns afinam de ouvido, outros pela nota que é o samba. Eu afino tudo pelo ouvido. Se a gente quer uma afinação mais alta ou mais baixa, dependendo do ambiente que a gente está e aqui, como é muito úmido, depende também da condição climática.

Antigamente era surdo de uma resposta só e couro de burro, que antes do desfile tínhamos que colocar fogo na frente para aquecer e afinar. Hoje temos um material mais apurado, vindo do Rio de Janeiro.

Eu fui uma das primeiras pessoas a trazer estes instrumentos quando comecei a estudar e ter contato com o pessoal do Rio de Janeiro, Mestre Marcão, Fafá, Mestre Rodnei entre outros. Eu acho que nosso carnaval melhorou muito e não é uma cópia do Rio de Janeiro. É que o Rio é referência para todo mundo, todo mundo.

No passado tínhamos muitos bons ritmistas, gente que naquela época não tinha o estudo, mas vinha de berço. Fomos o terceiro melhor carnaval do Brasil. Hoje também temos ótimos ritmistas, temos o acesso à internet onde se pode pesquisar e estudar, e aqui tem gente que estuda, que fica atenta aos detalhes, que se qualifica e que procura sempre alguma coisa nova.

Atualmente, tem uns jurados que estudam ou são formados em música, pesquisam o que acontece numa bateria de escola de samba. É música, mas se parar para olhar é um pouquinho diferente. A execução de bossas e essas coisas exigem dedicação, tem que se elaborar. Entra um pouco no contexto da música, porque tem que entrar na melodia, a harmonia e a bateria têm que estar sempre ligadas. Os jurados avaliam estes detalhes, eles estudam o que vai ser julgado, como entrou e

como saiu, a dinâmica da bateria, se o andamento teve oscilação ou atravessamentos, se as bossas estão dentro do andamento do samba, se as retomadas são precisas. Se tu entrar na bossa a 140 bpm e sair a 150 bpm oscilou né? Tu vais perder pontos. Então tem que ensaiar isso com o pessoal para conseguir manter o mesmo andamento, a mesma coisa com as bossas.

Na época do campinho do Cruzeiro, o pessoal se baseava em metrônomo? Não, não! Antigamente era de ouvido, era um samba mais lento. Não tinha definição dos surdos de primeira, segunda e terceira, cada um fazia uma coisa. Era estilo livre, todo mundo toca tudo. Se tu pegasses um surdo de primeira, tu poderias tocar primeira ou segunda. Por isso que às vezes a bateria atravessava durante o desfile. Porque não tinha uma coordenação. Não é uma cópia do Rio de Janeiro, é que a gente conseguiu padronizar a bateria.

Hoje você consegue fazer um padrão rítmico coletivo, hoje tu tocas para o grupo, não toca só para ti. Eu sei porque eu comecei tocando repinique e depois eu peguei a terceira (surdo de terceira), naquela época a gente tocava com duas baquetas, um terror na minha concepção. Hoje tu tocas com uma baqueta na mão e a outra mão livre, só vais pegar a outra baqueta quando e se tiver uma nota específica para fazer o que exige uma segunda baqueta. A gente trabalha com arranjo, seguimos o que foi definido e não saímos fora daquilo.

Eu acho interessante colocar sopapo, voltar o sopapo para dentro da bateria. Precisamos achar a nota e a afinação para o sopapo, deixar todo mundo com a mesma afinação e com a mesma levada. Não dá para cada um fazer uma coisa, porque vai sair fora do que o pessoal está fazendo. Se vou botar um sopapo, tenho que me organizar para ver onde ele vai entrar e encaixar. Por exemplo: se eu fizer uma levada reta no tamborim – que antigamente se chamava jamelão – e o sujeito fizer um ritmo diferente não vai aparecer no contexto geral. Agora, se todo mundo fizer a mesma levada, vai exaltar o naipe. É a mesma coisa com surdo de terceira, se todos fizerem a mesma levada.

Eu me lembro do primeiro ano que me pediram para ajudar a Mocidade do Simões, com o Mestre Adão e o Jean que foram as pessoas que me colocaram lá. Eu nem estava trabalhando de Mestre de bateria, fazia um trabalho por fora. Chamei uns 40 ritmistas daqui com mais os ritmistas do Ki-bandaço, que eram da área, e fomos desfilar com a Mocidade.

Quando deram a arrancada no desfile eu saí fora da bateria para escutar e percebi que estava embolando. Chamei o Adão e perguntei qual a levada que as caixas, os tamborins e os surdos de terceira estavam fazendo. Ele disse que nem sabia. Propus a ele padronizarmos os naipes de caixa e terceiras, na tentativa de arredondar o som da bateria. Com o naipe de tamborim não tínhamos o que fazer naquele momento. Terceira e caixa eles concordaram e a gente pode dar uma ajeitada.

Sugeri para as caixas uma levada reta mais fácil e outra que repica no final. Depois pegamos os surdos de terceiras que estavam “livres”, tocando cada um de um jeito. E eu disse: Cara, livre tu vais te enredar. Vamos fazer isso daqui numa subida e o resto eles fazem normal. Tem que aparecer o conjunto. Vamos padronizar que pelo menos tu vais passar com um bagulho legal, certinho.

E o que aconteceu? Padronizou!

E aí ficou como referência. Claro, todo mundo fazendo a mesma coisa, a única nota acontecendo. Mesmo que eu saiba que o cara não saiba tocar eu procuro puxar para o meu lado. Quer vir eu te ensino, é só vir nos ensaios, escutar e fazer aquilo. Mais ou menos a gente já conhece quem são as pessoas que vão tocar. E se parou ali, tu já sabes quem está fazendo as coisas mais ou menos. Se tu tens ouvido e um pouco de conhecimento, tu sabes de onde é a mão que deu uma batida errada.

Mas tem que parar e ensaiar. É repetição!

É essa a dinâmica que a gente está passando aqui. Se tu quiseres aprender, tu vens ensaiar e pegar a nossa doutrina. Tem uma caixinha ali. Participa! Vai na caixa retinho, a gente até colocou duas levadas para isso e para os mais antigos virem, não se sentirem excluídos. Vem retinho e na hora da bossa se tu não sabes, tira a mão, deixa para os outros que sabem, depois tu volta. É assim que o pessoal faz no Rio de Janeiro e em outros lugares.

O pessoal da velha guarda a gente tem que manter dentro da escola, mas eles também têm que se enquadrar dentro do novo. Hoje tudo modificou, a gente passou a estudar e ensaiar exaustivamente. Antigamente tínhamos mais ritmistas, não tão qualificado como a gente tem hoje. O carnaval era mais forte. Se quiséssemos botar 300 ritmistas e tivesse instrumento, a Telles tinha os 300 ritmistas. Gente de tudo que é lugar, tu olhavas e nem sabia quem eram, mas os caras são Telles e gostavam de

tocar.

Hoje temos na escola um grupo fantástico de ritmistas e a maioria dos meninos que coordenam o projeto da bateria são aqueles que começaram comigo no projeto social desde pequenininho, hoje são diretores.

Antigamente a bateria era um pouco machista. Sempre tinha mais homens, atualmente tem meninas que tocam surdo, repique, caixa, tamborim e chocalho. Antigamente as mulheres não gostavam de tocar instrumentos de percussão.

Se olharmos para o carnaval do ano de 2016, que foi o meu primeiro de Mestre aqui, quando fiz convidei o senhor e o pessoal do grupo da universidade para desfilar, tínhamos praticamente 40 meninas dentro da bateria. Nunca teve isso na escola, bastante família, criança e muita mulher na bateria. Nunca teve uma mulher mestre aqui na cidade.

O pessoal coloca um título de mestre, mas a gente é apenas um ritmista melhorado. A gente está ali porque adquiriu um pouco mais de conhecimento que os outros e tem uma didática um pouco melhor para passar. No meu tempo de Telles passaram por aqui o Mestre Cobrinha, José Armando, Falcão, Rogerião, Douglas, Lúcio, Nego do Ki-bandaço, Mestre Dídio.

Mas tem um mestre de antigamente, com quem eu não desfilei, que foi o Cacaio. Esse cara era fantástico, porque ele tinha um grupo na mão dele. Sabia passar a ideia dele para o pessoal naquela época. A sede da escola era na Rua Telles, eu era pequenininho, sempre ia com as minhas irmãs e ficava lá só olhando.

A minha escola do coração não está como eu queria. Poderíamos ter muito mais estrutura. Se tu olhar ao redor, toda esta extensão. Isso tudo aqui era da escola, a Telles era dona até do prédio do Xavante. Hoje estamos só com este pedaço. Poderíamos ter um barracão, quadra coberta. Más gestões né!

Teve um tempo que eu parei de vir e comecei a analisar. Eu deixava de tocar em outros lugares, chegava cedo na quadra, não ganhava nada, deixava de tocar em outros lugares, às vezes passava fome, tirava dinheiro do bolso para viajar para tocar. Até o dia que vi um mestre pegar um monte de dinheiro, nós lá loucos de fome, ele não nos deu nada para comer. Se sou eu digo: Gurizada, vamos pegar umas bolachas, um pão e um refrigerante. A primeira coisa que eu peço quando fecho algum contrato é a comida para o pessoal, fora o que cada um vai ganhar. Se formos desfilar

em algum lugar cada um vai ganhar o seu, diretores, ritmistas, todos vão ganhar o seu cachê. Eles não vão sair daqui de graça. Eu não vou fazer a mesma coisa que fizeram comigo lá atrás. Eu fui ritmista, passei fome, não tinha dinheiro para comprar uma coisinha e estava lá, distante de casa, sem ter ninguém para me ajudar. Não vou levar meu sobrinho e os guris pequenos que tocam comigo para passar fome. Se quiserem um bom trabalho. Trabalho bom tem valor!

Na cidade de Pelotas eu sou tachado de careiro, mas tenho um grupo junto comigo. Eu não tenho que pensar em mim apenas, eu tenho que pensar no meu grupo.

A Telles, a bateria não sei o porquê, desde pequeno tu simpatizas, é que nem o time de futebol. Ser Telles é ser do Brasil de Pelotas, é a mesma paixão. O tambor representa o chão de uma escola de samba, é a marcação. Para mim, o tambor representa a base de tudo, sem tu ter a base, tu não consegues fazer nada.

Primeiro tambor de uma escola de samba é o surdo de primeira.

A relação que eu faço da terreira com o carnaval, é tambor né!

Terreira tem tambor, contato, é energia, e tu tem isso também dentro de uma bateria de escola de samba. Se tu usas o tambor, tu tens que usar a energia. O tambor da terreira é o centro nervoso, todas as energias passam por ali. O tamboreiro tem que estar firme para passar a energia para o resto da corrente. Eu acredito que isso tem uma ligação também dentro do carnaval. Tem uma corrente, é um grupo de trabalho. Na terreira tem a corrente que faz o círculo, e a bateria funciona também como um círculo, cada engrenagem tem a sua função. Todos têm que estar na mesma sintonia para que tudo flua legal. Na espiritualidade o tambor é o firmamento.

Tudo vem da ancestralidade da gente.

4 A palavra percutida

4.1 Os instrumentos na roda

Buscando mostrar nas histórias dos Malungos a musicalidade implícita das palavras em diálogo, é necessário destacar inicialmente o movimento da navegação, assim como os instrumentos utilizados.

Antes mesmo do movimento é, também necessário ressaltar a oralidade da palavra como uma forma de expressão que ao mesmo tempo diz da riqueza de uma cultura, como também denuncia as nossas fragilidades acadêmicas para fazer com que o diálogo não se perca ou se mantenha o mais fiel possível, através dos limites da palavra escrita.

O Mestre Griô Dilermando Freitas faz referência ao papel da oralidade quando diz que *a história contada através da oralidade, dos saberes e fazeres de tradição oral, é uma história que era contada para educar as crianças e o seu povo.*

Em movimento, essa oralidade se dá pela circularidade. Ainda por Dilermando, podemos compreender mais sobre isso: *Essa circularidade que ela traz é uma circularidade que ela faz dentro desta dinâmica pedagógica, do processo que ela nos apresenta que coloca as crianças junto. Ela começa um círculo, do mais velho para o mais jovem, dizendo que as transformações e que a educação tem que circular do mais velho ao mais jovem. Eles têm que ser mantenedores deste saber²⁴⁵.*

A fala, pela oralidade, nos ensina sobre formas de compartilhamento de conhecimentos, possibilidades estas comuns às práticas de vida negra, como bem nos chama a atenção Luiz Rufino, ao dizer que, *modos de educação praticados em terreiros de candomblé, umbanda, macumbas cruzadas, ruas, esquinas e rodas. Sabedorias dos jongueiros, capoeiras, sambistas, sujeitos comuns praticantes dos riscados cotidianos. A educação é tão diversa e ampla quanto as experiências sociais*

²⁴⁵ Mestre Griô Dilermando de Freitas durante a entrevista para esta tese.

*produzidas ao longo do tempo. Esses outros modos, marcados por uma identidade subalterna, revelam outras gramáticas e outras formas de maestria dos saberes. Esses modos subalternos produzidos como respostas ao terror se responsabilizam com a vida por estarem implicados nas lutas contra as injustiças cognitivas e sociais*²⁴⁶.

A roda é, assim, a forma de expressão desta circularidade. Rufino, no entanto, alerta para os cuidados que as formas e as suas sacralizações podem remeter quando não bem compreendida: *com todo o cuidado que merece, arrisca a apresentar um clichê no que diz respeito à tentativa de busca por caminhos mais democráticos no contexto da Educação Formal. Por isso, escrevo para sacramentar o que já foi dito! Essa me foi a lição passada por um ‘nego véio’. A palavra que lançada como sopro ritmado da minha boca é parte de meu corpo, é carne. A palavra que escrevo – antes já “soprada” – busca encarnar no texto as múltiplas vozes que habitam os caminhos alçados por ela e enlaçar o outro. Navega para desaguar no desejo de comunicação, só possível a partir daquele com quem jogo*²⁴⁷.

E para que estas múltiplas vozes, pelo sopro, possam se pronunciar, as vozes dos tambores merecem destaque. Tocar um tambor é muito mais que produzir um som, é expressão de valores, ideias e pensamentos que produzem modos de vida. Percebemos isso quando Dilermando diz: *a minha relação com este tambor e com esse couro é muito forte. Mais do que qualquer instrumento de pele sintética. Não que não tenha seu valor, não é isso que estamos discutindo aqui. Estamos falando de valores simbólicos e significativos para uma cultura e que tem sua importância dentro de uma sociedade racista*²⁴⁸.

E os tambores e suas vozes, em muitas das mais importantes manifestações do fazer do povo negro, acontecem nas rodas. Do terreiro aos cocos, sambas de roda e jogos de capoeira, a roda é lugar onde as manifestações sobre modos de vida do povo negro se apresentam.

E não foi diferente no fazer desta tese. Assim como numa roda, o encontro com esses sujeitos aconteceu de um modo que todos pudessem falar e ser ouvidos, que todos pudessem contribuir com as histórias aqui apresentadas, e cuja forma proposta

²⁴⁶ RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, p. 76.

²⁴⁷ RUFINO, 2019, p. 39.

²⁴⁸ Mestre Griô Dilermando de Freitas, durante a entrevista para esta pesquisa.

foi inspirada do *que é comumente chamado pelas comunidades de terreiro de educação de axé compreende-se como processos educativos vividos nos cotidianos dessas populações, uma espécie de hábitos experienciado no tempo/espço dos contextos afro religiosos. Essas formas de educação praticadas nesses contextos educativos redimensionam a problemática educativa em relação à diversidade, revelando modos de educação como cultura*²⁴⁹. Daí a opção pelo cruzo, na invenção de metodologias alternativas nos diferentes projetos e ações produzidas pela universidade. A intenção é que sejam atravessadas pelos saberes, interesses e desejos da comunidade, e que encontrem, através da relação com a diversidade que acontece fora de seus muros, alimento para a realização de sua tarefa principal, qual seja, a produção de conhecimento comprometido com o desenvolvimento social da comunidade na qual está inserida.

Aqui a escolha é o atravessamento com o terreiro, com o quilombo e com a escola de samba, lugares que são os espaços onde os sujeitos desta pesquisa relatam como territórios de seus aprendizados e trocas, movimento esse percebido na fala de Ademir, quando diz que *alguém que sai da comunidade possa conhecer a universidade e, quem sabe, venha a se interessar pelos cursos. Ter a oportunidade de fazer um curso de música, independente de instrumento, seja de percussão ou não. Mas poderá conhecer a universidade e a oficina, pode ser a porta de entrada e incentivo para que a pessoa possa se interessar em estudar*²⁵⁰.

Se a universidade tem a aprender com os modos de vida das pessoas negras, é através desse aprendizado que a academia, também, pode aprender a ensinar ao se alimentar da diversidade acima citada. Ao aprender a partir da diferença, em especial a do povo negro, *essas experiências revelam um modelo de educação, modo de sociabilidade orientado pela organização comunitária. O que lanço como perspectiva de pensar a educação como axé inspira-se nessas experiências, dialoga com as mesmas, mas mira no alargamento do terreiro para pensar o mundo*²⁵¹.

A educação pensada como axé, como forma de pensar o mundo, mostra o quanto música e educação são inseparáveis. Tal como disse Ademir quando relatou: *Fui me envolvendo com religião evangélica e parei com o samba, com a música. Eu*

²⁴⁹ RUFINO, 2019, p. 69.

²⁵⁰ Ademir Belchior, durante a entrevista para esta pesquisa.

²⁵¹ RUFINO, 2019, p. 69.

*achava que deveria me afastar das coisas do mundo, como eles diziam*²⁵².

Se antes do início do trabalho de campo ainda pairasse em mim alguma dúvida sobre a pertinência da realização de entrevistas guiadas pelas metodologias convencionais do mundo acadêmico, o encontro com estes malungos remeteu-me para o contrário e para que fosse repensado todo o roteiro que eu tinha inicialmente como proposta.

Isso acabou por determinar, também, a forma como apresento a escrita deste trabalho, resultado da participação direta dos malungos aqui envolvidos. Este aprendizado é fruto dos modos como a negritude realiza suas trocas. Rufino chama a atenção para esse aspecto, dizendo: *“Aprendi na barra da saia”, “aprendi no pé do fulano”, “aprendi no pé de pau”. Em uma de minhas buscas perguntei a uma antiga senhora do candomblé sobre seus aprendizados, e ela me respondeu: “aprendi de esperar, o tempo foi o meu mestre!”. Aí estão as múltiplas possibilidades de educação, amarradas em respostas que invocam e resguardam complexos dos saberes múltiplos, respostas que nos dão pistas da diversidade de saberes e de educações existentes nos cursos e cruzos do Novo Mundo*²⁵³.

Buscar colocar as palavras na roda é um exercício de alteridade conduzido pela vontade de ouvir e compartilhar sobre os ensinamentos, que ao mesmo tempo não se pretendem ditar sobre a vida dos outros, emprestam para eles o alimento de que são carregados e que podem, por sua vez, alimentar os espaços da vida pela educação. Dilermando nos diz que *A roda de samba é educativa, tem tudo a ver com o tambor na cultura, e tem tudo a ver com a educação. Carnaval é um espaço de educação*.

*Considerando a compreensão de educação como fenômeno humano na articulação entre conhecimento, vida e arte, destaco que as culturas transladas na diáspora africana possuem modos de educação próprios, independentes e autônomos*²⁵⁴, como os citados na fala de Dilermando, que segue afirmando que *a percussão é uma linguagem diferente, mas ela é uma linguagem que nos coloca em círculo, que nos reúne para a gente fazer um som, para a gente discutir e ter essa comunicação. Como era antigamente, quando a gente se comunicava através dos*

²⁵² Ademir Belchior, durante a entrevista para esta pesquisa.

²⁵³ RUFINO, 2019, p. 85.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

*tambores. Tínhamos uma outra forma, hoje temos a nossa, mas a essência é a mesma, fazer a circularidade, nos colocar em comunicação*²⁵⁵.

Uma das principais características do fazer cultural africano e afrodiaspórico é a diversidade, nesse sentido, uma educação que busca a emancipação deve estar comprometida com o outro. Assim, ela parte do reconhecimento da diversidade e da busca contínua pelo diálogo nas diferenças. É uma educação pluralista e dialógica.

Dizendo isso, é necessário também dizer que os encontros propostos foram, invariavelmente, encontros da diferença, assim como os tambores africanos são sempre um tambor, que é muitos tambores. Diversidades e diferenças são ilustradas, por exemplo, na fala de Cleber, que ao tratar sobre as charqueadas de Pelotas compartilha sobre como o povo negro produziu seus modos de vida no contexto da violência gerada na escravidão. Nas suas palavras, *se a gente pegar o caso das charqueadas de Pelotas, onde muitos negros, cada um de um canto diferente, foram parar na mesma charqueada e resolveram que iriam continuar a crença deles aqui. E para eles se entenderem acabaram achando um ponto em comum, entre todos aqueles que estavam ali. Como se a gente pegasse uma pessoa que tinha culto de inkises, numa região de Benim, e juntar com o cara que veio com o culto de Orixás, da região de Angola. E eles dissessem: Não, pera aí. Nós estamos na mesma senzala, vamos fazer juntos. E aí ficou uma coisa com a outra e eles se acertaram. Como tudo vem da mesma fonte, que é o orixá, não tem como não se acertar. Por isso que tem largas diferenças de uma coisa para outra, de uma região para outra e tem aquela coisa de bacia, feitura. Ah sou de Jeje, Ijexá, Angola, Cabinda, Oyó, Nagô e assim sucessivamente e exatamente por isso. Vieram para Pelotas muitos negros para serem escravizados, cada um de uma região da África e, de alguma forma, eles tinham que se acertar, porque eles iriam conviver juntos aqui. Por isso que tem essa grande mistura, em função de uma coisa que eu chamo de evolução*²⁵⁶.

A potência da fala de Cleber nos revela outro importante aspecto. Tradição e respeito aos antepassados não significa imutabilidade dos modos de ser e estar, pelo contrário, podemos entender a tradição como um processo sempre em movimento e que expressa a necessária atualização dos entendimentos produzidos no e pelo cotidiano. Temos essa percepção quando Cleber diz: *na realidade as coisas*

²⁵⁵ Mestre Griô Dilermando de Freitas, durante a entrevista para esta pesquisa.

²⁵⁶ Cleber Uilson, durante a entrevista para esta tese.

*começaram lá, mas tinham que evoluir de alguma forma. Não tem como a gente hoje estar fazendo um culto de acordo com o que era na senzala há tempos atrás. A gente vai estar retrocedendo, porque lá na senzala eles tinham um certo limite. Não podiam chegar a determinados cultos e determinadas coisas*²⁵⁷.

Se a atualização é um gesto necessário, também é importante reconhecer que existem *múltiplas formas de educação, contextos educativos e praticantes do saber. Educamos para os mais variados fins, de modo que a questão em voga não é polarizar o debate em uma boa ou má educação, mas problematizar a vigência do projeto colonial e os dispositivos de orientação e formação educativas que operam a seu favor*²⁵⁸.

Fruto dessas criações, os instrumentos de percussão da região sul do Estado do Rio Grande do Sul são exemplos de poéticas singulares de expressividade estético-musical. Dilermano nos diz: *a percussão nos fortalece, dá sentido para a gente, quando a gente dá o real valor para ela. Foi como aconteceu comigo e o tambor de sopapo. Eu já toquei caixa-tarol, tamborim, passei pelo surdo, que naquela época, quando eu era criança até a juventude, era um tambor de marcação, e mais um que a gente chamava de recorte, depois que entrou o surdo de terceira quando o sopapo começou a sair de cena*²⁵⁹.

O convite aos malungos, durante o processo de pesquisa, foi para que em nossos encontros apresentassem os seus tambores, que o diálogo se desse entre os significados produzidos pelas suas falas e que as sonoridades dos seus instrumentos completassem os depoimentos realizados. Sendo assim, passo agora a re/apresentar, trazendo novamente para a roda os instrumentos em suas faças: Ilu, Sopapo, Cuíca, Caixa e Repinique.

*Malungueiro, malungá
Bakongo, Cabinda, Uigê
Luba, Lunda, Bengela, Zaire
Quicongo, tradição
Imagens que pintam de lá
Meus parentes agudá
Minha laia, minha gente
Irmandades, confraria, malungá.*²⁶⁰

²⁵⁷ Cleber Uilson, durante a entrevista para esta tese.

²⁵⁸ RUFINO, 2019, p. 84.

²⁵⁹ Mestre Griô Dilermando de Freitas, durante a entrevista para esta pesquisa.

²⁶⁰ Letra da Música Malungo Luedji Luna.

4.1.1 O ilú

Figura 9 – O ilú



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

Cleber disse que *no Batuque, devido à forma como ele foi alicerçado, o instrumento tem que ser fechado embaixo, e o tambor fundamentado à ser utilizado nos rituais do Batuque é o ilú. Ele é fechado porque tem um outro couro embaixo, que gera uma coisa chamada resposta e que dá um certo eco. E essa resposta tem um significado espiritual. O instrumento aberto embaixo libera esse eco e aí está o porquê de não ter a resposta. Na umbanda, pode-se tocar tanto ilú quanto a cubana. Numa situação normal, num culto africano, o padrão é o ilú. O fiel da balança no culto africano é Xangô. E o tambor é de Xangô, então o tambor é ligação de tudo. O tambor é uma representação significativa de Xangô no culto africano. Ele chama, tem que ser vigoroso. Corretamente, eu diria, que no culto africano o tambor está ligado ao ponto*

máximo, é o que liga tudo. É o ponto, é o que chama, é o coração, é onde funciona tudo. Xangô está ligado à coisa do rompante, do trovão, do movimento, da vibração, do vigor do som do tambor. Tem que realmente ecoar, é muito importante e faz sentido. Tocar tambor somente para que aquele som não ecoe pelo ambiente não tem o mesmo sentido, não vai chegar no mesmo objetivo. Eu acredito que teve uma evolução para melhor, nessa parte da montagem do tambor²⁶¹.

O ilú, instrumento típico dos fazeres do Batuque, é marca registrada da espiritualidade dos negros e negras daqui do Sul. Entendido como um dos três tambores do Candomblé, no Rio Grande do Sul, a prática religiosa é conduzida por esse instrumento, o qual, por ter pele nas suas duas extremidades, tem uma sonoridade ímpar, a qual, no caso deste trabalho, tem na voz do Pai de Santo Cleber a singularidade da musicalidade da Nação de Cabinda. Já nos terreiros de Umbanda, o Mestre de Bateria André nos chama a atenção para outro nome do ilú, dirigindo-se a ele por tambor de corda. Pai Cleber relata que na falta do ilú, antigamente, o instrumento utilizado era a cubana.

A presença do tambor nos rituais das religiosidades afrodiaspóricas carrega rituais, regras e normas que ajudam a atribuir a esse instrumento um lugar de grande importância para a comunidade negra. Por exemplo, *para ser feito o tambor, tinha que tirar o couro de cabrito ou de cabra após a matança [...], o tamboreiro da casa era o responsável por confeccionar o tambor, quase sempre era esse tambor que acabava de ser feito que ia tocar o Batuque na mesma noite [...], o coreador tinha que trabalhar com todo o jeito, não pode fazer furo e o couro deve estar bem limpo, sem um pedaço de carne. Geralmente, deixavam ela na cinza para secar o mais rápido possível ou se tiver sol [...]. Depois, encouraçava ele num tronco, que foi esse sistema no início, mas com o tempo, foi ser feito em latão de um material chamado carbureto. Após estar com couro em frente de um fogo de chão, ou na boca de um fogão à lenha [...], uma certa hora ele era virado para aquecer as duas bocas encouraçadas. E sobre aquele lado que sai da frente do fogo era passado azeite de dendê [...]. Após ficar pronto, levavam o tambor para dentro do quarto de Santo e oferecia ele para seu devido dono, e diziam que ele jamais seria batido para outro ritual, nem sair fora do portão. Só sairia em última instância, se fosse caso de necessidade, se furasse o tambor de outro no momento do toque. Mas tinha que ser da mesma bacia, e só poderia ser tirado de lá*

²⁶¹ Cleber Uilson, durante a entrevista para esta pesquisa.

enrolado em um pano branco. E ele jamais poderia ser tocado para missa de morte. No passado, no enterro de muitos Babalorixás e Yalorixás, o tambor era tocado até o cemitério ou campo de santo. Na volta do cemitério, esse tambor fica em pé no quarto de Santo até ser tocada a missa de sétimo dia²⁶².

Cleber, ao tratar sobre o tambor diz: *no batuque, devido à forma como ele foi alicerçado, o instrumento tem que ser fechado embaixo, e o tambor fundamentado à ser utilizado nos rituais do batuque é o ilú. Ele é fechado porque tem um outro couro embaixo, que gera uma coisa chamada resposta e que dá um certo eco. E essa resposta tem um significado espiritual. O instrumento aberto embaixo libera esse eco e aí está o porquê de não ter a resposta. Na umbanda, pode-se tocar tanto ilú quanto a cubana. Numa situação normal, num culto africano, o padrão é o ilú. O fiel da balança no culto africano é Xangô. E o tambor é de Xangô, então o tambor é ligação de tudo. O tambor é uma representação significativa de Xangô no culto africano. Ele chama, tem que ser vigoroso. Corretamente, eu diria, que no culto africano o tambor está ligado ao ponto máximo, é o que liga tudo. É o ponto, é o que chama, é o coração, é onde funciona tudo. Xangô está ligado à coisa do rompante, do trovão, do movimento, da vibração, do vigor do som do tambor. Tem que realmente ecoar, é muito importante e faz sentido. Tocar tambor somente para que aquele som não ecoe pelo ambiente não tem o mesmo sentido, não vai chegar no mesmo objetivo. Há outros cultos nos quais a gente toca tambor bem baixinho, mas é um outro sentido, outro significado.*

*Na tumba, tumbeiro não
Não sou marinheiro na barca furada
Eu sou malungueiro de partida à chegada
Kizomba, Zumbi, kizomba, Zumbi, kizomba, Zumbi, kizomba, Zumbi.²⁶³*

²⁶² ÓYÓ. Mestre Cica de. **O batuque de nação Òyó no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Hucitec, 2020, p. 153

²⁶³ Saudação Malungo – Canção de Luedji Luna. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gBFoyBzF5pc>. Acesso em: 8 jul. 2023.

4.1.2 A cubana

Figura 10 – Cubana



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

Retornando a imagem do meu primeiro cortejo juvenil, embalado pelo som de um pequeno tambor grave, um pandeiro e um tamborim. O tambor grave à que me referi no primeiro movimento deste trabalho é exatamente a cubana citada por Cleber e referendada na fala do Mestre Griô Dilermando como o seu primeiro tambor: *para mim não foi na escola de samba, foi no terreiro, a cubana, que hoje se chamam de rebolo. Tem um rebolo cônico que é bem parecido no formato do corpo. E que até certo ponto, e eu falo isso não querendo atrito, e sim falo pela minha cultura. É a questão do sopapinho, que é parecido com uma cubana, com o rebolo, mas não tem nada a ver. A cubana a gente tocava na terreira. Quando terminava o ritual na terreira,*

começava o samba. Meu pai tocava pandeiro, cubana, tinha o pessoal do violão. Na época não se via o ilú, só a cubana. Sopapo é uma outra história!

*Malungueiro, malungá
Bakongo, Cabinda, Uigê
Luba, Lunda, Bengela, Zaire
Quicongo, tradição.²⁶⁴*

4.1.3 O sopapo

Figura 11 - Sopapo



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

²⁶⁴ Saudação Malungo – Canção de Luedji Luna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gBFoyBzF5pc>. Acesso em: 8 jul. 2023.

A fala de Dilermando nos exemplifica com a cultura encontra caminhos para a manutenção da sua existência. Como em muitos exemplos da história do povo afrodiaspórico, negros e negras, ao carregarem nos seus corpos as memórias de seus antepassados, pegam, utilizam e manuseiam com o que é possível para manter vivas suas tradições. A utilização de uma cubana no lugar do ilú nada mais é do que um exemplo de como o povo negro recria as possibilidades de sua existência. Encontramos este gesto em outras situações, como, por exemplo, a criação do Cajon, instrumento afro-peruano que um dia foi uma caixa de frutas carregada pelos escravizados neste país.

Exemplo importante da diversidade negra é o instrumento chamado de Sopapo. Um tambor grande que tem como medidas 1,10 m de comprimento por 0,60 cm de diâmetro em cima na boca que é colocada a pele, e 30 cm embaixo, possuindo pele somente na extremidade superior. É um tambor típico da região Sul do Estado do Rio Grande do Sul, não sendo encontrado nas outras regiões do país. Com som grave e potente, entrega ao fazer musical da cidade de Pelotas uma assinatura que o distingue das demais sonoridades negras do Rio Grande do Sul e do Brasil.

A sua singularidade, a qual se apresenta através da sua sonoridade, é também expressão da relação desses homens com a sua ancestralidade. Dilermando diz: *para mim, ancestralidade está totalmente ligada ao tambor de sopapo, desde o momento em que eu começo a encontrar lá em 1824. Como ele chegou é uma briga que não nos interessa. O que para mim está dentro do projeto eurocêntrico, que é nos dividir. Para mim não interessa onde ele surgiu, se foi em Rio Grande ou em Pelotas, se era barril e ao chegar aqui se transformou. Para mim, o que interessa é que é algo que veio na memória e memória é ancestralidade. Se eu estou aqui sentado em cima deste tambor é porque a memória me permite que eu faça isso, e essa memória é negra, é ancestral, e essa memória ressignifica a minha história neste lugar, aqui no Barro Duro onde nos estamos, lá no meu território urbano onde eu nasci entre duas chácaras, que não era tão urbano²⁶⁵.*

²⁶⁵ Mestre Griô Dilermando de Freitas, durante a entrevista para esta tese.

4.1.4 A cuíca

Figura 12 – Cuíca



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

*Um pedaço de pau
Um pedaço de couro
Numa barrica
É assim, que se faz a cuíca
Depois de tudo acabado
Tem outra observação
Arranje um pano molhado
Pra fazer a marcação
Venham ver como é
Que o samba fica
O piano é de nobre
Instrumento de pobre á a cuíca.²⁶⁶*

²⁶⁶ Transcrição da Letra da Música COMO SE FAZ UMA CUÍCA (Wilson Batista / Haroldo Lobo) - gravada pelos Anjos do Inferno em outubro de 1944, disponível no Site Instituto Moreira Sales, em:

A cuíca pertence aos chamados tambores de fricção, em sua extensa diversidade organológica, existem em vários continentes, mas sem dúvida, em quantidade e variedade, sobretudo, na África. No interior do vasto panorama de instrumentos e culturas musicais, chama a atenção o fato de um tipo específico, com haste interna, só existindo na região chamada África Central e em algumas das regiões da diáspora Africana, conectadas historicamente a esta parte do continente Africano, como Brasil, Cuba e São Tomé e Príncipe".

Ao falar desse instrumento, Eder nos diz: O pessoal veterano vinha para cá e faziam uma rodinha, o meu pai tocava a cuíca. Ficavam só eles tocando e a gente nem se aproximava muito, ficávamos só olhando eles tocar. Foi ali que começou a me despertar a música eu acho. Ele ensinou, na época, eu e meu irmão, a fazer a cuíca. Pegávamos uma lata de tinta e colocávamos grosseiramente um couro. Passávamos o arame na volta para segurar bem, apertava na lateral e botava no fogo para dar uma esticada no couro. Comecei a estudar cuíca, procurar e pesquisar. Hoje eu estou aqui e posso passar adiante para quem queira aprender. Por um tempo na infância fui proibido pelo meu pai de pegar a cuíca dele para praticar. Mesmo desestimulado, naquele momento comecei a estudar, pesquisar e hoje eu tô aqui, posso passar adiante para quem queira aprender. Ensinar todos os passos da cuíca, montagem, afinação, empachamento. Isso foi uma resistência e hoje estou aqui podendo ensinar.

As falas de Eder nos contam, através da relação com um instrumento, sobre um contexto de família. Seus depoimentos compartilham sobre entendimentos referentes à relação familiar, ao papel da infância em determinado contexto, assim como nos conta também sobre a sua relação com a cuíca. A partir disso, escolho entender que a voz de um tambor, com as suas particularidades, é extensão da voz do corpo humano, nesse caso, de Eder com a cuíca, mas também dos demais sujeitos desta pesquisa e seus instrumentos. Tocar um tambor, como aqui nos é compartilhado, é um modo de falar sobre e com a vida. Os sons produzidos por esses tambores, seus ritmos, texturas, dinâmicas e expressividades constituem o vocabulário e as semânticas de uma linguagem que se expressa através de sons e diz sobre o modo de ser e estar num tempo que não se limita pela linearidade, fazendo com o toque de

um tambor evoque a presença de um passado (que é presente), mas, ao mesmo tempo que soa no aqui, produz o amanhã.

Ao possuir pele somente de um de seus lados, tem no seu interior uma vareta presa à pele chamada de gambito, que ao ser friccionada produz uma sonoridade peculiar, podendo variar o som do grave para o agudo a partir da pressão dos dedos sobre a pele.

A cuíca, no Brasil, é um instrumento que representa a sonoridade do samba, ocupando diversos espaços no mundo musical da cidade. *No vasto e polifônico conjunto formado pelas musicalidades afro-brasileiras, pouquíssimos instrumentos no Brasil têm uma difusão geográfica equivalente à dos instrumentos de fricção de haste interna. No país, nas suas várias formas e nomes, “puíta”, “cuíca”, “poíta”, “onça”, “porca”, “roncador”, “socador”, “fungador”, estes tambores estão presentes desde o estado do Paraná ao Rio Grande do Sul²⁶⁷. Ao tratar sobre a cuíca, Eder nos diz: *Tem muita gente que não sabe o que ela faz. Já me perguntaram se tem um gato dentro da cuíca. Por que tu estás apertando esse bicho aí dentro? Tem gente que não conhece os instrumentos musicais. Eu digo que ela chora, mas também pode ser agressiva, latidos, gemidos, melodias, mas requer estudo, a gente tem que praticar, estudar. Antes era tudo feito de toco de árvore oco, só o couro na volta. Tambor deve estar no palco do teatro, para apresentar para quem não conhece o que é um tambor²⁶⁸.**

Ao comentar sobre a vasta gramática sonoro-musical, Eder faz referência à importância de instrumentos da cultura negra, em especial a cuíca, ocuparem um lugar de reconhecimento no cenário da vida artística. Entendo que esse posicionamento não se limita à questão artística, num sentido restrito da palavra arte, mas sim um movimento de resistência e luta, o qual busca posicionar os elementos da cultura negra num lugar importante na trama social, cultural e política da cidade de Pelotas, por sua vez, do Estado e da Nação.

*Da costa brasil adentro
Mandinga e fé*

²⁶⁷ GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupópia da cuíca**: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX). 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 16.

²⁶⁸ Eder Amaral, durante a entrevista para esta pesquisa.

*Heranças, danças, tranças
Mafuá, malungo, reinventar.*²⁶⁹

4.1.5 A caixa

Figura 13 – Caixa



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

O tambor tem relação com esse lugar aqui. Nós entrávamos muito aqui para pegar varinhas, para fazer as baquetas, a gente vinha para cá, sentava lá no fundo e ficávamos fazendo os nossos instrumentos, por ser perto do lugar que me criei, da rua em que nasci, é um lugar que a gente podia tocar sem ter problema. Foi nessa época

²⁶⁹ Saudação Malungo – Canção de Luedji Luna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gBFoyBzF5pc>. Acesso em: 8 jul. 2023.

*que eu comecei a tocar e o meu primeiro instrumento que foi esse aqui, a caixa. Quando eu era pequeno ainda não saía nestes blocos infantis, que tinham instrumentos, a gente fazia instrumentos com as latas de marmelada e com os saquinhos de leite. A gente cortava a tampa e o fundo das latas de marmelada e prendia os saquinhos com uma borracha, com a intenção de parecer uma caixa*²⁷⁰.

O depoimento de Ademir, junto a sua riqueza, nos revela uma situação comum à população negra, que via de regra é fruto do longo processo de desumanização do povo afrodiaspórico, ou seja, ficou afastada das possibilidades de acesso à riqueza produzida pelo capital. Nesse sentido, a sua história é compartilhada por muitos meninos negros, os quais, para poder se expressar musicalmente, produziam seus instrumentos com aquilo que lhe era acessível. Essa situação é a história desta população, inventar modos de vida é tomar aquilo que tem acesso, aquilo que é possível e inventar existências. Uma bateria de escola de samba, o Candomblé, a Capoeira, entre outros exemplos, são criação existenciais, assim como fabricar uma caixa a partir de latas, sacos plásticos e materiais descartados.

Diz Ademir, ainda, que: *É esse aqui, o primeiro tambor que me apaixonei, a caixa*²⁷¹.

Instrumento importante não só no contexto da música africana, a caixa é um tambor de corpo pequeno, com pele dos dois lados, sendo uma batedeira, onde se percute com as baquetas e a pele de resposta que possui uma esteira que produz uma sonoridade característica. O instrumento ocupa um lugar de destaque no fazer musical das bandas marciais, responsável pelo fraseado ritmo das cadências militares, assim como nas baterias de escola de samba imprime características particulares, como a fala de Mestre André: *Sugeri para as caixas uma levada reta mais fácil e outra que repica no final.*

*Ao manifesto kingongo, Bois Caiman
Ao manifesto kingongo, Bois Caiman
Marco primeira revolução Haiti
Partiu Trinidad, Suriname, Cuba
Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas
Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas.*²⁷²

²⁷⁰ Ademir Belchior, durante a entrevista para esta pesquisa.

²⁷¹ Ademir Belchior, durante a entrevista para esta pesquisa.

²⁷² Saudação Malungo – Canção de Luedji Luna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gBFoyBzF5pc>. Acesso em: 8 jul. 2023.

4.1.6 O repinique

Figura 14 – Repinique



Fonte: Foto de José Everton da Silva Rozzini

Mestre André, quando nos falou sobre suas experiências musicais familiares, nos disse: *Minhas referências musicais na infância foram familiares. Meu pai e o meu tio que tocava repinique, que foi um dos meus primeiros instrumentos. O tio tocava em uma banda de baile e quando dava ele me levava junto e eu ficava com os olhinhos brilhando vendo ele tocar, porém, ele nunca me convidava para tocar e isso me deixava ainda mais ouriçado. Imagina, tu mostrar uma bala para criança e não dar para ela. Ele ficava tocando na minha frente e eu ficava louco para tocar.*

O repinique é considerado o instrumento solista de uma bateria de escola de samba. Com uma sonoridade aguda, é responsável pelas chamadas e condução de muitos dos arranjos executados pelas baterias. O repique, como também é chamado, possui um tipo de representação diferente daquela atribuída ao sopapo e ao ilú. Mesmo que ocupe uma posição de destaque no cenário do samba, em especial das escolas de samba, ele não é um instrumento lembrado no contexto dos terreiros.

No entanto, o modo como é tocado tem relação direta com a musicalidade africana, na qual podemos destacar os modos de execução musical do Senegal, onde os tambores são tocados com uma baqueta somente, enquanto a outra mão fica livre para produzir sons diretamente na pele do instrumento.

Mesmo não sendo utilizado no contexto religioso, a sua performance é uma versão dos modos africanos de fazer música. Vemos esse tipo de performance musical, em especial, de execução musical, no Candomblé, no qual os três tambores, Rum, Rumpi e Lê, são tocados da mesma forma, ou seja, com baqueta somente numa das mãos. Por outro lado, as escolas de samba têm um atravessamento provocado pela cultura ocidental, nesse caso, os papéis das sonoridades na trama sonora obedecem às regras que falam dos modos de vida deste lugar. Sendo assim, diferentemente das culturas africanas, na quais os sons graves dos tambores têm um papel solista, nas escolas de samba essa função é dedicada aos instrumentos agudos, atuação primordial do repinique.

Desde pequeno toco tambor, minha relação começou na religião. Eu nasci praticamente dentro da religião. Terreira tem tambor, contato é energia e tu tem isso também dentro de uma bateria de escola de samba. Se tu usas o tambor, tu tens que usar a energia. O tambor da terreira é o centro nervoso, todas as energias passam por ali. O tamboreiro tem que estar firme para passar a energia para o resto da corrente. Eu acredito que isso tem uma ligação também dentro do carnaval. Tem uma corrente que é um grupo de trabalho, que faz o círculo, e a bateria funciona também como um círculo, cada engrenagem tem a sua função. Todos têm que estar na mesma sintonia para que tudo flua legal. Na espiritualidade, o tambor é o firmamento. Tudo vem da ancestralidade da gente²⁷³.

A fala de André, mais uma vez, nos revela o papel da religiosidade para a composição das suas práticas musicais. Não sendo o foco principal da elaboração desta tese, cabe apontar algumas ponderações, em forma de questionamentos, que podem ajudar a pensar em como os modos de atuação nos terreiros atuam no contexto da vida contemporânea. Sendo assim, cabe perguntar: que tipo de relações interpessoais são experimentadas nos terreiros? Qual a relação desses lugares com as questões de gênero e sexualidade? De que modo os terreiros tratam das questões

²⁷³ Mestre André Farias, durante a entrevista para esta pesquisa.

referentes à diferença e à diversidade? Como o saber musical transita entre aqueles que detêm o conhecimento e aqueles que desejam aprender? Essas questões nascem do trabalho realizado na construção deste texto, e aqui são proposições para que futuramente possam ser abordadas em outros trabalhos, frutos do trabalho até aqui realizado.

Foi a partir das vozes dos sujeitos ouvidos que esta tese buscou tratar sobre como a relação desses homens com a música, em especial, com o tambor, é um relato sobre modos de ser e estar no mundo. Através da relação com os fazeres musicais praticados com o sopapo, ilú, cuíca, caixa e repinique, ideias, entendimentos e questionamentos foram expressos.

A relação com os tambores, com o fazer musical, buscou, enfim, não se apartar das concepções que conduzem a vida dos cinco malungos. A fala de cada um carrega consigo mais que a capacidade de tocar um instrumento, pelo contrário, a destreza em tocar um tambor revela o quanto cada corpo negro carrega consigo a memória dos seus antepassados como inscrições de suas possibilidades de existência.

Pelos tambores, em roda, podemos seguir dizendo que a memória individual é também coletiva. E mais que do que constatar sobre o presente, esta tese busca no diálogo com essas vozes uma afirmação de necessidade para que, no campo da educação, possamos criar cada vez mais espaços nos quais os músicos negros (pensadores negros) possam ocupar lugares de protagonismo na produção de conhecimento, como também que sejam viabilizadas as condições para que essas mesmas vozes negras possam analisar e discutir as questões que afetam sua comunidade, sua cultura e seu modo de vida. Nesse sentido, este trabalho se coloca numa busca que envolva *uma virada do conhecimento que combata de forma mais incisiva as injustiças cognitivas/sociais produzidas ao longo do tempo, haveremos de nos arriscar em mergulhos mais profundo.*

*Referências malungas sim
Kincongo, kizomba, Zumbi, ê
É coroar, rei do Congo
Nosso mucongo saudar
Primeira República Haiti
Tradição malunga.²⁷⁴*

²⁷⁴ Saudação Malungo – Canção de Luedji Luna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gBFoyBzF5pc>. Acesso em: 8 jul. 2023.

5 A Pedagogia Malungo

5.1 A Pedagogia Malungo: condições e rotas

O trabalho proposto por esta tese foi configurar a escrita de pesquisa como uma forma de diálogo entre o professor/pesquisador/músico e cinco homens negros que fazem parte da cultura percussiva da cidade através da música, em especial na música de tambor.

Procurei explorar as suas histórias, expressas através do que esses músicos contam e compartilham. Histórias que dizem respeito aos modos de vida que são comuns a um coletivo, a cultura negra da cidade de Pelotas.

Através da escrita da tese foi possível estabelecer, ao longo do trabalho, alguns elementos que foram nos dando pistas acerca das condições necessárias para que este diálogo, através do cronotopos da navegação, se verifique como possibilidade.

1ª condição: a ancestralidade africana e afro-brasileira é a corrente através da qual se ancora a memória percussiva da cidade

A ancestralidade, nesse sentido, pode ser tomada tal como formula Eduardo de Oliveira, ou seja, como *signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores*

*africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo*²⁷⁵.

E também através daquilo que os malungos expressaram, como quando Dilermando disse que: *Quando eu falo de ancestralidade, eu falo de mitologia trazendo os orixás, que estão no ferro Ogum, no couro e na madeira Oxóssi que é o senhor da abundância. O animal que ele caçava para alimentar sua tribo no seu território, ao mesmo tempo ele tirava o couro e este couro está aqui servindo como um instrumento. Para eu extrair dele o melhor som e que ele vai falar com a gente.*

Uma ancestralidade que é memória, ou que não se separa da memória, como demonstra a história percussiva da cidade, pois, para Dilermando, *ancestralidade está totalmente ligada ao tambor de sopapo, desde o momento em que eu começo a encontrar lá em 1824. Como ele chegou é uma briga que não nos interessa. O que para mim está dentro do projeto eurocêntrico que é nos dividir. Para mim, não interessa onde ele surgiu, se foi em Rio Grande ou em Pelotas, se era barril e ao chegar aqui se transformou. Para mim, o que interessa é que é algo que veio na memória e memória é ancestralidade.*

A ancestralidade, para Dilermando, é mantida pelas *memórias, por essas vivências que a gente passou quando criança*. Em ressonância com esse sentido, Eder textualmente formula: *Tudo vem da ancestralidade da gente.*

2ª condição - o tambor é o instrumento e o firmamento da viagem

Eder auxilia a compreender essa condição relacionando com a ancestralidade o entendimento de que *na espiritualidade o tambor é o firmamento.*

É instrumento de comunicação, pois como exemplificou Dilermando, quando se referia ao momento do nosso encontro, dizendo que: *Hoje estamos aqui fazendo uma celebração, lembrando. Nós nos conhecemos a partir do tambor, foi uma comunicação que surgiu. Alguém me indicou para ti. E eu estou aqui com o tambor, passamos a nos encontrar, e tu me oportunizaste espaços dentro da academia para*

²⁷⁵ OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. **Filosofia Africana**, [2010], p. 3-4. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

a gente trabalhar juntos, fazer algumas coisas juntos, ir a congressos, conhecer outras narrativas, além da que a gente está acostumado a ouvir, e isso está na sabedoria de Nanã, nesta circularidade em que esses conhecimentos que tem que circular.

Uma função que o mesmo malungo afirma ser determinante para todo o conjunto de suas relações com o mundo ao dizer que: *Eu não sou o dono da verdade. Quando eu saio, o meu tambor tem que fazer esse link. Quando ele falar, ele tem que ter essa capacidade de reunir pessoas e permitir que a gente compartilhe conhecimentos.*

Um mundo cujo tambor pode acessar o firmamento, seja através das expressões de religiosidade, como quando Cleber já no começo de sua fala estabelece que *tudo começou através do tambor. Quando eu nasci, meu pai de sangue já era do culto africano, lá em casa tinha tambor, tinha Batuque e Umbanda. Aprendi a engatinhar batendo no tambor, numa convivência diária e constante. Me criei tocando.*

O tambor articula e acompanha a sua vida física e espiritual, como pode ser visto quando ele conta que: *comecei a tocar não conseguia manter o tambor no meio das pernas, para mim era muito difícil, eu amarrava na cintura e não conseguia tocar. Acabava calçando no chão e não podia. Porque na nossa Nação não se pode deixar o tambor em pé. O tambor tem que estar entre as pernas e não pode estar em contato direto com o chão. Somente em determinado ritual.*

E também em outras falas, como a de André, quando afirma que: *Desde pequeno toco tambor, minha relação começou na religião. Eu nasci praticamente dentro da religião. Desde criança estive dentro da Umbanda. Meus pais frequentavam uma terreira no bairro Navegantes e depois montaram uma casa de religião, há mais de 25 anos, Pai Mario do Rei Congo e Vera da Maria Conga, passei a ter mais contato ainda, eu toco, sou o tamboreiro da casa.*

Assim como quando Ademir se refere ao estímulo para tocar tambor, pois seus pais pertenciam a um centro de terreira e a gente ia e ouvia os toques de terreiro e eu até tentei tocar. Porque eu gostava de tocar, via eles tocando e queria tocar. Ou quando Dilermando pontua dizendo: *todo meu processo civilizatório está aqui, é o tambor que vem lá do terreiro.*

3ª condição: a navegação pelo conhecimento acontece no cruzamento entre a experiência e o segredo

Cleber nos auxilia a compreender a dinâmica desta navegação quando situa a origem do seu *conhecimento na religião, vem de família, assim como todo culto afro-gaúcho, a passagem dos saberes é pela oralidade. Raramente vamos conseguir consultar algum livro que realmente tenha os segredos da religião afro-gaúcha. É tudo oculto, está implícito, para se chegar à um certo grau de conhecimento, tem que ter um tempo de vivência muito grande, e às vezes a gente passa uma vida toda e não conseguimos transmitir tudo*²⁷⁶.

Diferentemente das escolhas ocidentais, as cosmo-percepções africanas e afrodiaspóricas não têm obsessão pela busca da verdade. O aprendizado não acontece através do desvelamento de algo daquilo que não foi dito, mas sim pela experiência, pelo convívio, pela troca, pelas expressividades.

Assim como também *aprender não é desvendar*, mas sim experimentar modos de ser e estar no mundo²⁷⁷. Esse entendimento acompanha a elaboração da tese, não se busca a descoberta, mas experimentar, viver e sentir possibilidades de existência, as quais são forjadas a partir de valores outros, entendimentos outros.

A história da música e da cultura é rica de exemplos de criações que nasceram e se fortaleceram pelo enfrentamento do racismo. O Jazz dos EUA, a Rumba de Cuba e a Capoeira Brasileira são alguns desses exemplos que permitiriam ampliar o reconhecimento da sonoridade que, repercutida pelos malungos, poderia dizer que é *tudo 'nego véio' e com eles foram meus primeiros contatos com a música, com instrumentos de sopro, sopapos, chocalhos grandes, surdo, caixa, prato.*

As histórias do Mestre Griô Dilermando de Freitas, do Pai de Santo Cleber Uilson Vieira, do músico e militar aposentado Eder Amaral, do funcionário público aposentado Ademir Belchior e do Mestre de Bateria e tamboreiro André Farias, ao mesmo tempo que nos contam sobre como se relacionam com a música, nos alimentam com fatos, entendimentos, perguntas e situações que são peculiares de suas vidas, que por sua vez acaba por reforçar a compreensão que entende que *aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem*

²⁷⁶ Cleber Uilson durante a entrevista para esta tese

²⁷⁷ SODRÉ, Muniz. **A Verdade Sodré**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

*receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado. [...] o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, mas em fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada*²⁷⁸.

Tentando dialogar com os malungos e seus aprendizados realizados fora dos bancos acadêmicos, reforcei a tese da importância dessas outras sabedorias que o mundo acadêmico muitas vezes não consegue alcançar.

Nesse sentido é que o aprendizado do diálogo através da escrita de pesquisa compartilha com o interesse *benjaminiano*, de compreender como a sociedade de um tempo narra suas experiências a outras gerações. E nesta linha de pensamento, seguir a sugestão de que o todo deve ser observado, e que, ao mesmo tempo, se deve compreender o que constitui cada fragmento deste todo[...]. Para quem sabe realmente compreender a dimensão em que as narrativas estão associadas a todas as situações da vida humana²⁷⁹.

Esta tese é, pois, um exercício de aprendizado que acontece através de malungos, que tem no ritmo e no tambor seus modos de ser e estar no mundo. Um conhecimento percussivo, portanto, que localiza no tambor o coração dessa perspectiva, ou melhor, por Cleber, quando diz que o *tambor é uma representação significativa de Xangô no culto africano. Ele chama, tem que ser vigoroso. Corretamente, eu diria, que no culto africano o tambor está ligado ao ponto máximo, é o que liga tudo. É o ponto, é o que chama, é o coração, é onde funciona tudo.*

Ou, ainda, quando Eder diz que o *tambor e a ancestralidade têm uma relação muito antiga, isso é do tempo da escravidão, quando eles tocavam os tambores para fazer as reuniões deles, chamando tribo daqui e tribo dali, da maneira que eles tocavam, e o ritmo que eles tocavam, estava indicando alguma coisa, a quem se estava chamando e para que se estava chamando. Como na Umbanda, onde toca para dar o ritmo das cantorias para aproximação.*

Para conseguir executar os desafios da navegação pretendida, busquei materializar os princípios defendidos através do nosso grupo de pesquisa, o

²⁷⁸ ROSÁRIO; RAMOS; PAULA, 2019, p. 202.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 201.

GIPNALS, sintetizado pelas palavras da Professora Denise Bussoletti desta forma: *ressaltamos que nossas ações representam abordagens diferenciadas das tradicionalmente empregadas, onde as artes se consolidam como nosso campo de atuação, contato e reflexão para estimular grupos sociais, comumente afastados da percepção de sua atuação na sociedade, a perceberem seus potenciais, valores, importância e capacidade de mudança de paradigmas sociais*²⁸⁰, no qual situo a elaboração deste trabalho.

Tarefa que dialoga, ou malunga, com outros esforços acadêmicos, como o que propõe Rufino quando diz que *ao praticarmos um rolê epistemológico e ao problematizarmos a linguagem como campo de tensões e disputas acerca das produções dos regimes de verdade, outras histórias emergem codificando-se como potências e descolonização, produtoras de subjetividades e ações transgressoras e comprometidas na busca de transformação radical*²⁸¹.

Esta perspectiva transgressora busca sua inspiração na expressividade que se mostra através de gestos, imagens, cores e sons da negritude que atua no mundo sem se separar das forças estéticas, que se apresentam pelos e nos "encruzamentos". *A meu ver, mais do que um oceano entre Áfricas e as Américas, há uma gigantesca encruzilhada que é cotidianamente redefinida pelos fluxos que ali passam. Gente, música, comida, segredo, crenças, histórias, paixão, esperança, desejo – pelas “portas do mercado” passa de tudo um pouco. Nessa encruzilhada não há um poder primordial, o senhor dela é também o “senhor dos mercados”, das trocas, do dinamismo da vida, é a boca do mundo*²⁸².

*Não há enfrentamento e transgressão ao colonialismo que não assuma posições contundentes e comprometidas com o combate ao cárcere racial (enclausuramento e desvio do ser) e às suas produções de injustiça cognitiva*²⁸³.

Contagiar o mundo acadêmico com a beleza e a verdade do pensamento negro, do pensamento musical negro, é uma forma de combater o cárcere racial acima citado. *Por isso, no empenho político de uma descolonização ao mesmo tempo ética e epistêmica, é politicamente relevante dar à luz “filosofias” insuspeitadas e a salvo*

²⁸⁰ BUSSOLETTI; VARGAS, 2014, p. 47.

²⁸¹ RUFINO, 2019, p. 111.

²⁸² *Ibid.*, p. 106.

²⁸³ *Ibid.*, p. 11.

da violência dogmática, ou seja, desconstruir o vocabulário hegemônico em seu próprio arcabouço conceitual para revelar novas perspectivas éticas e ontológicas, inclusive para o próprio conceito de “humano” e, conseqüentemente, para as disciplinas acadêmicas que se classificam pela etiqueta pluralista de “humanidades”²⁸⁴.

Contagiar o mundo acadêmico através dos tambores que soam muito alto, pois, tal como ensina o malungo Cleber, *tocar tambor somente para que aquele som não ecoe pelo ambiente não tem o mesmo sentido, não vai chegar no mesmo objetivo. Há outros cultos nos quais a gente toca tambor bem baixinho, mas é um outro sentido, outro significado. Se tocar baixinho exatamente para não ecoar e para não separar aquela energia da outra. Toda aquela força, aquela energia que o tambor traz para que se tenha essa atração, para que se traga esse contágio, tem que ter esse som, essa vibração.*

Ao contágio então!!!

5.2 Rotas: política, sagrado e lúdica

No entanto, para que a vibração ocorra, os diálogos com os malungos apontam para a possibilidade de que sejam consideradas pelo menos quatro rotas como necessárias: a rota política (Dilermando), a rota sagrada (Cleber), a rota lúdica (Eder e Ademir) e a rota poética (André).

A rota **política**, como foi apresentado sonoramente, é uma invenção expressiva estética que toma a sonoridade para desenhar e expressar sem palavras as tomadas de posição sobre o viver. *A Ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida*²⁸⁵. *Tambor é algo que veio na memória, memória é ancestralidade*²⁸⁶.

²⁸⁴ SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 15.

²⁸⁵ RUFINO, 2019, p. 15.

²⁸⁶ Mestre Griô Dilermando de Freitas.

Desacelerando o tempo para encontrar a rota do **sagrado** que poderá acontecer em processos como o que conta Cleber, quando diz que *fui entendendo o porquê das coisas e fui puxando o freio de mão. Na minha vida em tudo é assim. Porque eu tenho o hábito de querer andar à mil por hora. No geral, as coisas começavam aceleradas. Depois que eu fui entendendo um pouco mais das coisas e fui aceitando que tinha que esperar, que tinha que dar tempo ao tempo. Eu achava que as coisas tinham que andar rápido. E aí acabava querendo fazer as coisas andarem de uma forma que não era o tempo delas. Tem algumas coisas que tem que parar e refletir. Não, não! Pera aí que está rápido. Vai devagar por que não é bem assim.*

E recuperar a rota **lúdica** lembrada através das imagens da infância, como contou Eder do tempo que era criança e ia *passar para a roda de samba só quando eles largavam o instrumento para descansar e era aquela coisa rapidinha. Eu pegava a cuíca e daqui a pouco só escutava: só não vai quebrar o pauzinho da cuíca. Dava duas puxadas e já ficava satisfeito e saía para correr e brincar com a gurizada.*

Ou, ainda, a ludicidade original e infantil contida quando Eder lembra dos tambores ensinados pelo seu pai na infância: *Pegávamos uma lata de tinta e colocávamos grosseiramente um couro. Passávamos o arame na volta para segurar bem, apertava na lateral e botava no fogo para dar uma esticada no couro. A gente saía tocando dentro de casa, incomodando e a mãe gritando: para com esse barulho. E o pai: deixa os guri! Era aquela coisa toda, aquela ladaia toda. Afrouxava o couro e a gente tinha que colocar no fogo com papel para esticar de novo e continuar tocando. Conforme eu e meu irmão íamos tocando, praticando da maneira que o pai ensinava, o couro ia afrouxando e toda hora a gente tinha que colocar no fogo, com papel ou palha mesmo, para poder esticar a pele. E assim foi indo.*

E a rota poética, facilmente acessada através de André, quando diz coisas como: *O tambor representa o chão de uma escola de samba, é a marcação... Ou ainda, repetindo, Na espiritualidade o tambor é o firmamento. Ou... Tudo vem da ancestralidade da gente...*

Uma rota poética, também, porque não toma a razão e a linearidade para tratar das coisas, mas sim a força e a potência do encontro para ser, estar e possibilitar a criação.

Foi pela potência política, sagrada, lúdica e poética dos encontros que o diálogo entre os malungos aconteceu e mostra-se como possibilidade de acontecimentos renovados e amplificados pelos significados mais fortes que o tocar e o ensinar podem ter, o que as palavras do malungo Eder sintetizam bem: *Para mim, o mais forte que eu gosto de fazer é tocar e de ensinar cuíca.*

5.3 Pedagogia Malungo

É dessa viagem que nasce o desejo de elaboração de uma Pedagogia Malungo, ou seja, uma possibilidade de exercício educativo que, ancorado na ancestralidade, possui o tambor como instrumento para o conhecimento que acontece nas cruzas entre a experiência e o segredo.

Uma Pedagogia Malungo é, portanto, política, sagrada, lúdica e poética.

Uma Pedagogia Malungo procura recuperar pela educação percussiva a sonoridade que a palavra malungo, como expressão banto, também significa: *aquela ou aquela que veio junto.* É uma Pedagogia, assim, que convida, que provoca, ou que só acontece, diante do acontecimento de estar junto.

Uma Pedagogia Malungo cujo diálogo acontece pelo cruzo entre os saberes, ou como diz Rufino quando ressalta que *uma vez que reconhecemos que existe um saber alternativo, fortalecemos a perspectiva de que há um modo titular. O que defendo é o intercruzamento de conhecimentos que coexistem no mundo. Podemos dizer, de maneira sacana, que saio em defesa do cruzo. Saberes que em seu encontro, confrontos, atravessamentos e diálogos gerem possibilidades de pensarmos o mundo percorrendo suas esquinas*²⁸⁷.

Pelo cruzo sou capaz de reconhecer que eu, professor, pesquisador, músico, afinal, estou na busca por malungar! Eu *também sou tambor!* Nasci distante dos terreiros. Filho de uma professora, mulher forte que discretamente exerceu a liderança

²⁸⁷ RUFINO, 2019, p. 40.

e o cuidado com os seus, filho de um homem trabalhador, mas que apesar de todo o esforço, como muitos, nunca teve acesso aos “prêmios do mundo capitalista”. Neto de pessoas com a pele não branca, que pela força de um mundo racista, nunca reconheceram a sua cor.

O Mestre Griô Dilermando chama a atenção sobre a necessidade de explorar a sensibilidade do escritor de pele branca, dizendo que: *quando eu falo da sensibilidade para a escrita, não é que o branco não possa escrever. Nesta questão de sensibilidade, o branco pode deixar alguma coisa de fora, e que são importantes para cultura negra*²⁸⁸. Ele nos alerta sobre a extrema necessidade de que vozes brancas, como a minha, ao falarem sobre a negritude, estejam acompanhadas de vozes negras.

Reconheço, assim, na minha história de pessoa branca e seus privilégios, porém, pobre, como assim é infelizmente a maioria da população deste país, os perigos que os cruzos também podem acarretar.

Nesse sentido, procurei fazer desta tese, além de um exercício acadêmico, um movimento de transformação pessoal. Um duplo movimento, de mesma intensidade e que repercute sobre o alargamento dos sentidos do meu trabalho como professor de uma universidade pública e, em especial, do curso de Música - Licenciatura da UFPel. Relembro, mais uma vez, a Magali, e o compartilhado entendimento de que *para isso o pesquisador se torna um mediador para obter informações, analisar e compreender a experiência do outro e, assim, encontrar desafios que deverá converter em oportunidades ao desenvolver o estudo*²⁸⁹.

Proponho, assim, com a defesa desta tese, que seja lançado os pressupostos para uma Pedagogia Malungo, que não começa e nem se encerra com este trabalho.

Uma Pedagogia Malungo, mais uma vez, é aquela que recupera e atualiza o sentido popular do “tamo junto”. Uma Pedagogia Malungo se verifica como um convite à possibilidade sempre aberta a parceria. Uma parceria que repercute o processo histórico da irmandade estabelecida entre os negros e negras que forçosamente cruzaram o oceano trazendo como bagagem os seus corpos e os saberes transportados e mantidos sem os recursos da palavra escrita.

²⁸⁸ Mestre Griô Dilermando de Freitas, durante a entrevista para esta tese.

²⁸⁹ KLEBER, 2014, p. 46.

A Pedagogia Malungo se propõe, assim, como ato. Malungo, como foi utilizado nesta tese, é também um verbo. Afinal, ensinar e aprender, nessa perspectiva, acontecem através do malungar, quer dizer, do estar junto e de, pela música, juntar.

A Pedagogia Malungo ensaiada aqui se coloca como uma possibilidade de pensar e problematizar o ensinar e o aprender música. Contudo, também pode e deve, por sua vez, possibilitar um exercício crítico sobre como os espaços educacionais tratam, não só sobre o ensino e aprendizagem de música, mas também sobre como esses espaços abordam a diversidade e a diferença.

Com a Pedagogia Malungo busco, portanto, a beleza e a responsabilidade do encontro com todos que aceitem o desafio de produzir um pensamento e uma prática educacional fundamentada na malungagem, ou seja, nas concepções criadas a partir da cumplicidade ética, estética e política daqueles que estão no mesmo barco.

No entanto, ao propor uma Pedagogia Malungo, uma atenção se faz necessária. Uma Pedagogia Malungo assume, como já citado, o caminho realizado por companheiros, portanto, essa pedagogia não possui como intenção competir, superar ou até mesmo suprimir outras pedagogias estabelecidas como legítimas. Pelo contrário, as atitudes conduzidas por uma dialética do apagamento são comuns às condutas ocidentais que sempre viram o *outro* como aquele a ser cooptado. Desta forma, o que se busca é, através da Pedagogia Malungo, trabalhar profundamente para que repercutam as condições educativas e musicais para que o diálogo permaneça ecoando sempre como perspectiva de que novas composições possam ser efetivadas.

A Pedagogia Malungo proposta não tem desejo de poder, de autoridade, mas sim vontade de organizar novos arranjos que considerem todas as vozes e suas sonoridades, principalmente as vozes negras, seus fazeres e suas musicalidades. Afinal, o que uma Pedagogia Malungo mais deseja é que possamos nos reconhecer como tripulantes de mesmo barco.

Essa Pedagogia Malungo parte do entendimento que o professor da universidade não é detentor exclusivo do conhecimento. O mundo acadêmico se apresenta apenas como uma possibilidade de produção de saberes. Sendo assim, não basta para essa Pedagogia que projetos e pesquisas se dirijam aos locais de produção de outros pensamentos, os apreendam e os levem para os bancos

acadêmicos sem que esses conhecimentos possam ser apresentados por seus inventores. Portanto, a Pedagogia Malungo não trata somente sobre o acesso ao conhecimento, mas também aborda as formas como o conhecimento é acessado, produzido e compartilhado.

A presença daqueles que produzem este saber no espaço universitário significa a produção de ampliação dos espaços de sonoridade percussiva. Evidentemente, é necessária a criação de condições para que esse gesto aconteça, criação de projetos de remuneração, bolsas, etc...

A Pedagogia Malungo deseja, assim, compartilhar com outras pedagogias suas especificidades. Um bom exemplo de pedagogias que se inscrevem neste horizonte é a “Pedagogia do Fuxico”, proposta através da tese de doutorado de Felipe Martins. Entre outras questões, ao falar sobre oralidade, remete para os elementos que também nos parecem centrais: *a oralidade, pela Pedagogia do Fuxico, é o que garante a interação entre diferentes mundos, diluindo fronteiras e fazendo com que assim os saberes se produzam e se multipliquem. Nesta perspectiva o que importa é a ciência da vida, a experiência como um ato compartilhado, construindo o saber*²⁹⁰. E o que poderia ser a ciência da vida, tendo a experiência como ato compartilhado, construindo saberes, se não o mesmo por outras rotas, que malungar como perspectiva pedagógica.

Dizendo isso, fica inevitável a necessidade de pontuar dizendo que a potência maior dos tambores das palavras e das palavras dos tambores, em alto e bom som, pode ser sintetizado pelo apelo:

Mais malungos, por favor!

²⁹⁰ MARTINS, 2022, p. 16.

6 Considerações de chegada

Malunguei

A memória da cidade é marcada pela presença negra e pelo som dos tambores. Dialogar com essa história é também dialogar sobre como a música se constitui com e através, também, do tambor. Os diálogos realizados através da tese tornaram possível mergulhar na memória tendo a música de percussão como fio condutor de acesso e os tambores como principal via de acesso.

O objetivo desta tese foi estabelecer pela escrita de pesquisa um diálogo com o universo dos tambores, como instrumentos e como alegoria percussiva da memória da cidade através de alguns de cinco de seus protagonistas. As questões de pesquisa que guiaram esta empreitada foram: que tambores são esses? Que histórias contam?

A primeira constatação, necessária, a ser realizada, diz respeito a como eu tão pouco conhecia sobre o sofrimento decorrente das violências infringidas ao povo negro. Também foi possível perceber durante o processo de pesquisa que, mesmo tendo oportunidade de estudar em uma universidade pública de referência, de ter podido ser aluno de professores com importante reconhecimento público pelos suas pesquisas e obras, os saberes que eu, professor mestre, carregava na atuação da docência, eram insuficientes para dar conta das demandas apresentadas no contexto da realidade social onde a UFPel está situada.

Como todos os malungos eu aprendi, acima de tudo, a querer ser mais professor, aprendi sobre a vontade de ensinar, sobre a vontade não guardar conhecimento e sobre a necessidade de compartilhar saberes.

A Pedagogia Malungo que aprendi e passo a defender se coloca como um ato de resistência, ao mesmo tempo em que é uma tentativa de ser um gesto de compartilhamento, uma ação de reconhecimento de modos de existência deslegitimados pelas atrocidades do racismo na história da humanidade.

Uma Pedagogia Malungo, ao mesmo tempo, se coloca também como uma crítica aos modos que se apresentam como hegemônicos e que, na imensa maioria das vezes, desconsideram aquilo que não é branco, heteronormativo e ocidental. Uma

crítica que procura se dar não através do julgamento ou do ressentimento, mas sim pela positividade e pela apresentação de uma proposta que se pauta pelo diálogo e pela força do tambor.

Para encerrar as considerações finais deste trabalho, um aspecto importante deve ser ressaltado, a elaboração desta tese resultou em mim o desejo de continuar cada vez mais a realizar movimentos que possam aproximar a academia dos fazeres musicais produzidos fora de seus muros, nas ruas, nas escolas de samba, nos terreiros, quilombos e lugares da comunidade negra. Trabalhar ainda mais enfaticamente no sentido de que cada vez mais a comunidade negra possa ocupar os seus espaços de protagonismo no contexto acadêmico, mas também que esse encontro possa afetar o conjunto das práticas docentes, influenciando nos planos de aula, nos currículos e, por sua vez, especificamente na formação dos licenciandos em música da UFPel.

Desse desejo final, faço um recomeço.

Um recomeço que possui uma imensa gratidão pela possibilidade de diálogo e pelas transformações vividas e das que aprendi e continuarei sempre a aprender a executar ou a sonhar, ou melhor, a malungar, como músico e professor.

O convite: Malungo, Ngoma Vem...

MALUNGAR

Chegar pelas águas do barro duro
no quadrado fazer uma roda
no tronco da árvore espichar couro
malungar na volta do fogo

Aquecer, puxar a corda
na encruzilhada ver girar a roda
Se a dor roncar, Simões ronca a cuíca
Areal, Carpena, Castilho e o Navegante que apita
Com balde amarrado na cintura vão sair pra malungar
de goiabada e carbureto batucando vão desfilar
Malungo barco partiu com tambor para avenida

Repique, caixa, ilú, sopapo e ganzá
Malungo foi malungar

Bateria, samba, tambor aqui racismo não há
Malungo malunga lá
vozes pretas na academia - vão ecoar
Malungo tambor e pele preta pra repicar
Malungo malunga lá
Sopapada e terceirinha na passarela
Malungo malunga lá

Água aqui é liberdade
Pega teu tambor e vem
Malungar

Outros Malungos

ABRAHÃO, Paraguassú Tavares Pereira. **Percussão**: toque e sentido. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

AL ALAN, Caiuá Cardoso. **A Negra Força da Princesa**: Polícia, Pena de morte e Correção em Pelotas (1831-1857). 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2007.

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento. **Ensino/Aprendizagem dos Alabês**: Uma experiência nos terreiros ilê axé oxumarê e Zoogodô bogum malê rundó. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9093/1/Tese%25Jorge%25Luis%25Sacramento%25de%25Almeida%25seg.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2022.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **Tambores de todas as cores**: Práticas de mediação religiosa afro-gaúchas. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019, p. 29-30. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/199418/001099944.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 dez. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ARROYO, Miguel G. **Outros Sujeitos, Outras Pedagogias**. Petrópolis: Vozes, 1999.

ASSMANN, Aledia. **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2011.

BANDEIRA, Felipe. Lembrar a travessia. **Revista Movimento**, 19 nov. 2009. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2019/11/relembrando-a-travessia/>. Acesso em: 2 fev. 2022.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política** - Ensaio sobre literatura e história da cultura - Obras Reunidas Volume 1. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A Arte de Contar Histórias**. São Paulo: Editora Hedra, 2018.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2019.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da Metrópole Moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre**: a música do culto aos orixás. Porto Alegre: FUMPROART, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1998.

BRAGA, Reginaldo Gil. Música e modernidade religiosa entre tamboreiros de nação: em torno de uma tradição musical moderna. **Revista em Pauta**, v. 14, n. 23, 2003.

BRAGA, Reginaldo Gil. Processos Sociais de Ensino e Aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições a escola formal. **Revista de ABEM**, n. 12, p. 99-109, 2005.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Tamboreiros de Nação**: música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

BRASIL. **Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. 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. Acesso em: 22 fev. 2022.

BUSSOLETTI, Denise. **Infâncias monotônicas** - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

BUSSOLETTI, Denise. Fisiognomias: Walter Benjamin e a escrita da história através de imagens. **Estudios Historicos – CDHRP**, Ano II, n. 5, p. 1-11, nov. 2010. Disponível em: <https://estudioshistoricos.org/edicion5/0509Fisiognomias.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2022.

BUSSOLETTI, Denise; VARGAS, Vagner. Por entre fronteiras de uma pedagogia que pauta a educação pelas artes gingando saberes e práticas populares. **Revista Extraprensa**, v. 7, n. 2, p. 41-48, 2014, p. 47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/issue/view/6505>. Acesso em: 2 mar. 2022.

COGOY, Carlos. Dança Afro: apresentação do espetáculo "Rio de Sangue". **Diário da Manhã**, 20 nov. 2014. Disponível em: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/danca-afro-apresentacao-do-espetaculo-rio-de-sangue/>. Acesso em: 12 fev. 2022.

CORRÊA, Norton Figueiredo. **Sob o signo da ameaça**: conflito, poder e feitiço nas religiões afro-brasileiras. 1998. 302 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

CORRÊA, Norton. **O Batuque do Rio Grande do Sul**: Antropologia de uma religião afro-rio-grandense. 3. ed. São Luis: Cultura & Arte, 2016.

CORREIO. Fila para doação de ossos se estende por cinco quarteirões em Cuiabá. **Jornal Correio**, 22 abr. 2023. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/fila-para-doacao-de-ossos-se-estende-por-cinco-quarteiroes-em-cuiaba/>. Acesso em: 15 maio 2023.

COSTA, Cléber José Silveira da. **Seu Paulo** – a escrita no barro: um outro sujeito, um sujeito outro, uma pedagogia outra, uma outra pedagogia. 2014. 166f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/ri/2811>. Acesso em: 15 jun. 2021.

COSTA, Cléber. **Por uma educação termiteira**: a poética da escrita do barro através da obra de Reinata Sadimba. 2021. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua Karingana**. Moçambique: Alcance Editores, 2008a.

CRAVEIRINHA, José. **Poesia de combate, Xibugo**. 4. ed. Moçambique: Alcance Editores, 2008b.

DIÁRIO DA MANHÃ. Hélio "Katangas" transformou o quadrado em cultura urbana. **Diário da Manhã**, 2 out. 2015. Disponível em: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/helio-katangas-transformou-o-quadrado-em-cultura-urbana/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

DOUDOU N'DIAYE ROSE ORCHESTRA – DIABOTE. Youtube drummy dave duMonde, 10 fev. 2013, 7 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=voqgr3JFYD4&t=2s>. Acesso em: 16 jun. 2023.

DUARTE, Krischna Silveira. **Educação Desordeira**: poéticas das infâncias em videoarte. 2017. 149f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

ESCOBAR, Geanine Vargas. **Memória da Militância Negra durante a Ditadura Militar no Brasil e a Luta Antirracista através do Acervo Fotográfico de Oliveira Silveira (1971-1988)**. 2014. 141f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

FAGÚNDEZ, Ariel Salvador Roja. **Cartas de Libertad em uma primavera rota**. 2019. 109f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

FERREIRA, Leonardo Tajés. Documentário "Olhares sobre Pelotas - A sociedade do Charque". **Youtube**, 2018, 1h30. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LuSDyg964LY>. Acesso em: 21 fev. 2022.

FONSECA, André Eduardo da. **Pedagogia batuqueira**: comida religião e educação. 2019. 87f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

FRANCO, Renato. **10 Lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis: Editora Vozes Petrópolis, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREITAS, José. Esquecimento e Memória: “A Imagem De Proust”, de Walter Benjamin. **Artefilosofia**, n. 27, dez. 2019.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupópia da cuíca**: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX). 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GIDAL, Marc Meistrich. Pomba Gira as Alabê in the Quimbanda: Ritual Change, Musical Innovation, and Challenging Social Hierarchies in Southern Brazil. In: CONGRESS OF LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, 28., 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: LASA, 2009.

GIDAL, Marc Meistrich. Musical and Spiritual Innovation, Participation and Control in Brazil's Umbanda and Quimbanda Religions. **Ethnomusicology Forum**, v. 22, n. 2, 2013.

GIDAL, Marc Meistrich. Musical Boundary-Work: Ethnomusicology, Symbolic Boundary Studies, and Music in the Afro-Gaucho Religious Community of Southern Brazil. **Ethnomusicology**, v. 58, n. 1, 2014.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: Modernidade e dupla consciência. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GIPNALS. Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/493857>. Acesso em: 12 fev. 2022.

GONÇALVES, Mariana Couto. A Princesa do Sul de Bernardo e Jerônimo: A Pelotas escravista a partir de crônicas e folhetins. In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 6. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2013.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, charqueadas e olarias**: um estudo sobre o espaço pelotense. 2. ed. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2001.

KLEBER, Magali Oliveira. **A prática musical em ONGs; dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro**. Curitiba: Appris, 2014.

KOHL, Tatiani Müller. **Tramando sonhos**: infâncias e representações. 2018. 130f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4383>. Acesso em: 15 jun. 2021.

KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (orgs.). **O racismo e o negro no Brasil**: questões para a psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2017

KREBS, Carlos Galvão. **Estudos de Batuque**. Porto Alegre: Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 1988.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre experiência. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LOBO, Lilia Ferreira. **Os infames da História**: Pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida; MAGALHÃES, Mario Osório (orgs.). **Dicionário de História de Pelotas**. 3. ed. Pelotas: Editora da UFPel, 2017. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/3466>. Acesso em: 2 jan. 2022.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: Surrealismo e Marxismo. São Paulo: Boitempo, 2018.

MACIEL, Everton da Cunha. **Etnografia da performance e agenciamento de uma charanga**: estudo etnomusicológico sobre a Garra Xavante. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

MAESTRI FILHO, Mario. O Negro no Sul do país. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 25, p. 235-240, 1997.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Pelotas Princesa** (livro comemorativo ao bicentenário da cidade). Pelotas: Diário Popular, 2012.

MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu** - Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14346>. Acessado em: 20 fev. 2022.

MARTINO, Junelise. **Oficinas de Memória Culinária**: práticas educativas – entre ler, cozinhar e escrever. 2015. 110f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/2913>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MARTINS, Felipe da Silva. **É pela arte toda, pela história de vida**: As representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro. 2018. 107f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4388>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MARTINS, Felipe da Silva. **A pedagogia do fuxico**: saberes e vivências de um Griô Aprendiz ao ritmo de Sirley Amaro. 2022. 156f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

MBEMBE, Achille. **Critique de la raison nègre**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1, 2018.

MENDONÇA, Afonso Prada. Apresentação: Cia. de Dança Afro Daniel Amaro. **Silo.tips**, 6 jul. 2016. Disponível em: <https://silo.tips/download/apresentacao-joao-daniel-pereira-amaro-nascido-na-cidade-de-pelotas-rio-grande-do>. Acesso em: 12 jan. 2022.

MOREIRA, Simone Xavier. **Da Cidade Imaginada ao Imaginário da Cidade**: Literatura, História e Cultura em Pelotas. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

MOREIRA, Thalita Ferreira. **OQUIMBALAUE**: Negra sim! Negra sou! Escrita, teatro, resistência e educação. 2020. 93f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidades**: Uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NETO, Onofre Aurélio. O Brasil no mercado Mundial de Carne Bovina: análise da competitividade e da produção e da logística de exportação brasileira. **Ateliê Geográfico Goiânia**, v. 12, n. 2, p. 183-204, ago. 2018. Disponível em: www.revista.ufg.br/index.php/atelie. Acesso em: 15 fev. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiadamente humano**. Um livro para espíritos livres. São Paulo: Editora Schwarcz, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. **Filosofia Africana**, [2010], p. 3-4. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

ORO, Ari Pedro (org.). **As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.

ORO, Ari Pedro. Religiões Afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: Passado e Presente. **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 24, n. 2, p. 345-384, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/MHgZxZM6Nw5qzMqZHyy7dQg/?lang=pt>. Acesso em: 02 fev. 2022.

ORO, Ari Pedro. As religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 9-23, jan./jun. 2008.

ÓYÓ. Mestre Cica de. **O batuque de nação Õyó no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Hucitec, 2020.

PINHEIRO, Robson. **Tambores de Angola**. 2. ed. Contagem: Casa dos Espíritos, 2006.

PONTO DE CULTURA E SAÚDE VENTRE LIVRE. Dança dos Negros - Aquarela de Wendrot. **Coletivo Catarse**, 2015. Disponível em: <https://pontodeculturaesaudeventrelivre.files.wordpress.com/2015/10/wendroth-1857.jpg>. Acesso em: 30 nov. 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 2 fev. 2022.

RIBEIRO, Angelita Soares. **Imagens embriagadas – A cruzada das crianças – Barbárie e reencantamento do mundo**. 2018. 143f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4424>. Acesso em: 15 jun. 2021.

ROSÁRIO, Valderez Marina; RAMOS, Maurivan Güntel; PAULA, Marlúbia Correa de (orgs.). **Métodos de análise em pesquisa qualitativa: releituras atuais**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019.

ROUANET, Sergio. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2008.

ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2010.

ROZZINI, José E. da S. **Educação Musical na Cuica: Percussões e repercussões de um Projeto Social**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/7035>. Acesso em: 15 fev. 2022.

ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2013.

ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2014.

ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2015.

ROZZINI, José E. da Silva. **Fragmentos de poemas**. Pelotas: Ed. do Autor, 2016.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAINT-HILAIRE. Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O Fim do Império Cognitivo: A Afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

SERRARIA, Richard. **Mais Tambor menos motor e a criação de canções**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SILVA, Breno Trindade da. Colonização, quilombos, modos e significações. **Argumentos - Revista do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Montes Claros**, v. 15, n. 2, 2018.

SILVA, Carlos Alberto de Oliveira. **Donde musica hubiere, cosa mala no existiere: uma collage do Concertos Vox Chorum do Coral UFPel**. 2019. 138f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019

SILVA, Santa Julia da. **“Vem vamos juntos! Dá-me tua mão e vamos juntos!”: Reconhecimento e Narrativas Sobre a Trajetória de Oliveira Silveira**. 2014. 200f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Pelo escuro**. Porto Alegre: Edição do Autor, 1977.

SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Roteiro dos Tantãs**. Porto Alegre: Ed. do Autor, 1981.

SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Oliveira Ferreira da Silveira 1941 – 2009**. Seleção e Prefácio de Oswaldo de Camargo. Porto Alegre: Edição dos Vinte, 2009.

SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **No Mapa** - Antologia Poética de Oliveira Silveira. Porto Alegre: Evangraf, 2010.

SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Oliveira Silveira: Obra Reunida**. Organizado por Ronald Augusto. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; CORAG, 2012.

SLENES. Robert W. “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta no Brasil. *In*: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma – Black in Body and Soul**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Sodré**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017

TADEO, Salvador. Ícones da cultura negra são exaltados em evento no Paço. **Pelotas**, 12 jul. 2019. Disponível em: <https://pelotas.rs.gov.br/noticia/icones-da-cultura-negra-sao-exaltados-em-evento-no-paco>. Acesso em: 6 fev. 2022.

TADVALD, Marcelo. O batuque gaúcho: notas sobre a história das religiões afro-brasileiras no extremo sul do Brasil. *In*: DILLMANN, Mauro (org.). **Religiões e religiosidades no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: ANPUH, 2016.

TEIXEIRA, Marcelo. **A Percussão e o Ensino Superior de Música**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

TÜRCK, Gustavo e Sérgio Valentim (org.). **O Grande Tambor**: Entrevista dos Mestres. Porto Alegre: Cartas, 2010, p. 71. Disponível em: <https://pontodeculturaesaudeventrelivre.wordpress.com/2019/09/02/mestra-sirley/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

VARGAS, Vagner de Souza. **Dramaturgia da corporeidade**: A pedagogia do evento teatral. 2018. 231f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4398>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Anexo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Educação
Doutorado em Educação



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO²⁹¹

TÍTULO DA PESQUISA: “Malungu ngoma vem!” POR UMA PEDAGOGIA MALUNGO

PESQUISADOR RESPONSÁVEL: JOSÉ EVERTON DA SILVA ROZZINI

NOME DO PARTICIPANTE: _____

DATA DE NASCIMENTO: ____/____/____

Prezado(a) Senhor(a),

Você está sendo convidado a participar desta pesquisa que tem por objetivo **compreender o universo dos tambores, como instrumentos e como alegoria²⁹² percussiva na memória da cidade**. Por entre questões, a proposta é explorar as seguintes indagações interligadas: **Que tambores são esses? Que histórias contam?**

Esta pesquisa é um dos momentos do doutorado em Educação, pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Justifica-se pela sua contribuição aos estudos sobre a cultura percussiva pelotense. Dialogando com percussionistas - mestres tamboreiros sobre suas relações com os tambores na cidade de Pelotas. A partir do tempo presente, visitará o passado e poderá sonhar com um futuro desejado.

A pesquisa em questão respeitará os princípios e cuidados com seres humanos, apresentados na Resolução 466/12 CNS/MS – Conselho Nacional de Saúde/Ministério da Saúde.

A sua participação na pesquisa se dará da seguinte forma: inicialmente você será informado sobre a pesquisa, em todas as suas etapas e os seus modos de fazê-la, ou seja, todos os procedimentos necessários. Em seguida, será entrevistado pelo próprio pesquisador, em local a ser combinado, com a sua participação. Na entrevista você será convidado a contar a sua história de vida através do toque do seu tambor de livre escolha. Será indagado também se quer ser identificado na sua história em possíveis publicações e na própria tese. Caso não permita, o pesquisador tomará todos os cuidados possíveis para a narrativa não expor o entrevistado, mesmo que o seu nome seja omitido. Deverá ser gravada, escrita e depois apresentada pelo pesquisador para o seu consentimento e a sua aprovação. Só a partir daí, se você tiver

²⁹¹ Este Termo só será utilizado, após a sua aprovação pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Enfermagem da Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Terá duas vias. A 1ª via ficará com o pesquisador; a 2ª via com o(a) participante da pesquisa.

²⁹² O conceito de alegoria deverá ser tratado no corpo da tese, por enquanto é importante saber que *etimologicamente, alegoria deriva de allos, outro, e agoreuein, falar no agora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra* (ROUANET. S. Apresentação. In: BENJAMIN, W. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 37).

de acordo, as informações serão utilizadas na escrita do texto que resultará numa tese de doutorado.

Lembramos que a sua participação é voluntária. Você tem a liberdade de não querer participar, assim como também poderá desistir, em qualquer momento, mesmo depois de ter iniciado a pesquisa, sem nenhum prejuízo para você.

As formas de fazer a pesquisa, ou seja, como o pesquisador vai proceder com a pesquisa, só serão utilizadas com a sua permissão. Portanto, fique à vontade para aceitar ou não. Caso você aceite, garantimos que qualquer informação só será utilizada, divulgada, com a sua autorização.

Esta pesquisa deverá trazer benefícios a você, à comunidade de Pelotas, por registrar a história de vida de seus moradores, fazer a memória do seu passado, relacionar essas histórias com os estudos sobre a sua comunidade, incluindo-lhe como participante no processo de construção do conhecimento, fundamentado no diálogo de saberes populares, saberes do povo da sua comunidade, e saberes científicos.

Se você precisar de algum acompanhamento ou orientação, por se sentir prejudicado por causa da pesquisa, ou se o pesquisador descobrir, por meio da pesquisa, que você possui alguma condição que necessite de atendimento, você será encaminhado pelo pesquisador (WhatsApp 55999509988 para a Unidade de Pronto Atendimento – UPA de Pelotas para os encaminhamentos necessários.

Todas as informações que o sr. nos der ou que sejam conseguidas por meio das entrevistas serão utilizadas somente para esta pesquisa. Seus dados pessoais, as narrativas das suas histórias, fotografias (se você permitir), ficarão em segredo e o seu nome não aparecerá em lugar nenhum, nem quando os resultados forem apresentados, a não ser que seja do seu interesse e se tivermos a sua autorização para publicações.

Se tiver alguma dúvida a respeito da pesquisa e/ou das formas por ela utilizadas, pode procurar a qualquer momento o pesquisador responsável.

Pesquisador: JOSÉ EVERTON DA SILVA ROZZINI
Endereço: Rua Barão de Azevedo Machado, 13 – Centro - Pelotas
Telefone para contato: 55 999509988
e-mail: zeeverton@gmail.com.br

Se desejar obter informações sobre os seus direitos e os aspectos éticos envolvidos na pesquisa poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de medicina da UFPel
Av Duque de Caxias, 250 - 96030-000 – Fragata – Pelotas/RS.
Prédio da Direção / Faculdade de Medicina - Telefone: (53) 3310-1800
E-mail: cep.famed@gmail.com)

Caso o sr. aceite participar da pesquisa, não receberá nenhuma compensação financeira. No entanto, se houver alguma despesa com ela, você receberá os valores gastos, pago pelo pesquisador.

Se o sr. estiver de acordo em participar deverá preencher e assinar o Termo de Consentimento Pós-esclarecido que se segue, e receberá uma cópia do referido Termo.

O **participante da pesquisa** ou seu representante legal, quando for o caso, deverá rubricar todas as folhas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE – assinando a última página do referido Termo.

O **pesquisador responsável** deverá, da mesma forma, rubricar todas as folhas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE – assinando a última página do referido Termo.

CONSENTIMENTO PÓS INFORMADO

Pelo presente instrumento que atende às exigências legais, o(a) Sr.(a) _____, declara que, após leitura cuidadosa do TCLE, explicado pelo pesquisador, teve oportunidade de fazer perguntas, esclarecer dúvidas que foram devidamente tiradas pelo pesquisador, ciente dos serviços e dos modos em que a pesquisa será realizada e, não restando quaisquer dúvidas a respeito do que foi lido e explicado, firma seu **CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO** em participar, de forma livre e voluntária desta pesquisa.

E, por estar de acordo, assina o presente Termo.

Pelotas, Rio Grande do Sul, 25 de abril de 2022

Assinatura do Participante

Assinatura do Pesquisador