

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**SUINGUEIROS DO SUL DO BRASIL:
uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas”
e bares de dondocas de Porto Alegre**

Mateus Berger Kuschick

Porto Alegre

abril de 2011

Mateus Berger Kuschick

**Suingueiros do Sul do Brasil:
uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas”
e bares de dondocas de Porto Alegre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música (Musicologia/Etnomusicologia).

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre

abril de 2011

ao Mark e à Christa, por tudo hoje e sempre;
ao Florêncio pelo amor à música;
à Luciane por sempre enfrentar todas comigo;
aos músicos do suingue;

AGRADECIMENTOS

ao Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga, pela sabedoria em orientar com tranquilidade este trabalho intenso e desafiador;

aos meus amigos músicos, mestres que ensinam no estúdio e em cima dos palcos: Everton, Leonardo, Chico, Gibão, Boca, Tuzo, Siervo, Joca, Felipe, Viça, Serginho, Serginho, Charão, Jorginho, Maurício, Diego, Zanatta, Gilberto, Albo, Gelson, Cláudia, Juliana, Simone, Delacroix, Finkler, Claudião, Ângelo, Grabauska, Schabbach, Petry e tantos mais;

às colegas de mestrado, Celina, Fabiane e Luana pela parceria total;

à Prof. Dra. Elizabeth Lucas pelo entusiasmo e pulso firme;

à Profa. Dra. Luciana Prass pela abertura dos caminhos;

ao Prof. Dr. Mário Maia pelas atentas contribuições no momento da qualificação;

à Profa. Dra. Luciana Del Ben e aos colegas da disciplina de Metodologia;

aos membros da banca, os profs. Drs. Samuel Araújo, Luciana Prass e Celso Loureiro Chaves pela presença;

ao meu irmão Tiago pela força sempre e a todos os familiares;

aos Luizes que colaboraram tanto para a realização deste trabalho: Luis Vagner, Nego Luis, meu tio Luiz Henrique Berger e Luiz Eduardo Alves da Rocha;

ao programa CAPES, por ter me concedido bolsa, sem a qual não teria sido possível a realização desta dissertação;

aos músicos suingueiros e suas bandas pela música que fazem e pela colaboração: Cy, Leco, Alexandre, Marco Farias, Rick, Deco, Bira, Xandele, Kau, Sergio Dias, Desenho, Maurício, Carrasco, Jorge Cidade, Jorge Foques, Anjinho, Paulo Dionísio, Piá, AgentB, Nilo Feijó, Cray, Sassá, Paulo Romeu, Valter Sapo, Salgueiro, Américo;

ao Jaison Kewhald e ao Tonho Crocco pelo empréstimo de LPs e constante troca de ideias;

ao Rodrigo Siervo pelo debate musical esclarecedor e aos parceiros de naipe, Joca Ribeiro, Huberto Boquinha e Gelson Tuzinho, sempre ajustando dúvidas pequenas, médias e grandes;

ao Gilberto Ribeiro e Estudio Mubemol pela grande parceria e serviço prestado;

aos amigos do GEM do PPGMUS da UFRGS: Mariele, Josiane, Felipe, Marília, Janaína, Paulo Murilo, Mônica, Paulo Muller, Ivan;

ao Luciano Zanatta pela assessoria informática; Leonardo Boff e Chico Paixão pela assessoria harmônica;

ao Guilherme Oliveira Diruajo por todo o auxílio em São Paulo.

Desculpe se esqueci alguém.

RESUMO

“Suingueiros do Sul do Brasil” tem como objetivo investigar os músicos, as músicas e os principais espaços de performance do suingue em Porto Alegre. Os suingueiros referidos no título são principalmente nove músicos nascidos nas décadas de 1940 e 1950 no estado do Rio Grande do Sul e identificados com a produção musical da comunidade negra distribuída pelo “Atlântico Negro” (África e Américas). O suingue é um gênero musical híbrido com diversas influências de outros gêneros da música popular. Os espaços de realização da prática musical suingueira são os bares, associações e blocos culturais da cidade de Porto Alegre. O trabalho se inscreve na perspectiva da etnomusicologia, e foi utilizado o processo metodológico de etnografia musical e o estudo de trajetórias, valendo-se de uma escrita que incorporou ao texto final, as vozes, os áudios e as imagens dos artistas colaboradores. Assim sendo, fez-se uma recomposição das trajetórias de músicos e grupos significativos do gênero denominado *suingue* (com variações para esta denominação encontradas com frequência em outras regiões do país, como *samba-rock* e *balanço*), buscando pontuar os percursos artísticos de alguns músicos e grupos como Luis Vagner, Bedeu e Pau Brasil, bem como o contexto social e cultural no qual estão inseridos, desde o período em que começou a se configurar o suingue de Porto Alegre, nos anos 60, até os dias de hoje. Na sequência, fez-se uma abordagem do repertório de canções, destacando cinco aspectos de âmbito musical, a partir de indicações surgidas na experiência de campo: melodia, ritmo, parcerias composicionais, presença dos sopros e possibilidades de arranjo. Além disto, foram destacados os principais espaços de lazer e sociabilidade onde as músicas e onde o próprio suingue como híbrido musical são reinterpretados e atualizados semanalmente, enfatizando a relação dinâmica que se estabelece nestes ambientes entre pesquisador, artistas e público frequentador. Ao final, buscou-se articular algumas reflexões a partir das questões suscitadas pela pesquisa etnomusicológica. São considerados como principais resultados da dissertação: a apresentação dos múltiplos cruzamentos entre os contextos local, nacional e global na formatação de uma identidade musical de artistas e público vinculados ao suingue musical da população da capital mais ao sul do Brasil, e a recuperação e discussão das obras e das trajetórias destes artistas, ainda ausentes na academia.

Palavras-chave: Música Popular/Etnomusicologia. Hibridismo musical. Negritude. Porto Alegre.

ABSTRACT

“*Suingueiros* from southern of Brazil” discuss as its main theme the musicians, the music and the main spheres where *suingue* music take place in Porto Alegre. The “*suingueiros*” mentioned in the article are nine musicians mainly, (born between the `40s and `50s, in the state of Rio Grande do Sul), who were indentified with the music production in the negro community, which was spread by the “Negro Atlantic” (Africa and Americas). *Suingue* is a hybrid musical gender, which was influenced by many different kinds of popular music gender. Pubs, Organizations and Cultural spots, in Porto Alegre, are places where it’s performed the *suingue* music. This present work is inserted in the ethnomusicology’s perspective. So, in order to built the research process, it was used the methodological music ethnography process and further trajectories studies, taking advantage of a writing which incorporates to the final text: the voices, the songs, the audios and the image of the contributors artist. Therefore, a recomposition of musicians’ and significatives groups’ trajectories of *suingue* gender (not forgetting the variety of its denomination such as *Samba-rock* and *balanço*, which are found, more frequently, in other parts of Brazil) are done, seeking to point out the artistic path of some musicians and groups such as Luis Vagner, Bedeu and Pau Brasil, as well as the social and cultural context that the musicians are inserted, since the period it has began to configurate the *Suingue* of Porto Alegre, in the `60s, until now-a-days. Furthermore, the work goes through the song’s set list emphasizing five aspects from the musical sphere: melody, rhythm, composing partnership, presence of brass and arrangements possibilities. Besides that, in the dissertation are highlighted the leisure sphere and sociability, where the music and the musical gender are reinterpreted and up-to-dated weekly, emphasizing the dynamic relations that are established in those environments between researcher, artists and public. Finally, it tries to articulate some reflexions around the questions evoked in the field of ethnomusicology research. In the dissertation the main results are: the introduction of the multiples crossing between the local, national and global context in the construction of the artists musical identity and linked public to the negro urban community of Porto Alegre; the recuperation and diffusion of the work and the trajectory of those artists, who had their material dispersed without any formal systematization.

Keywords: Popular Music/Ethnomusicology. Musical Hybridism. Blackness. Porto Alegre.

LISTA DE FIGURAS

APRESENTAÇÃO

Foto 1: Sergio Dias. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 2: Luis Vagner e familiares. Cachoeirinha, 2010.	28
Foto 3: Nego Luis e Mestre Cy. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 4: Piá. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 5: Deco. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 6: Rick Carvalho. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 7: Nego Luis. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 8: Leco do Pandeiro. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 9: Marco Farias. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 10: Alexandre Desenho. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 11: Alexandre Rodrigues. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 12: Nilo Feijó. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 13: Paulo Romeu. Porto Alegre, 2010.	28
Foto 14: Tonho Crocco. Porto Alegre, 2010.	28

CAP. 1

Foto 15: Cartazes de rua anunciando a festa. Porto Alegre, 2010.	40
Foto 16: Quadra dos Acadêmicos da Orgia à noite. Porto Alegre, 2010.	40
Foto 17: Nego Luis e Cy no bairro Santana. (Gonçalves, 2010)	47
Foto 18: Nego Luis e Cy na quadra da escola de samba Acadêmicos da Orgia. Porto Alegre, 2010..	47
Foto 19: Pau-Brasil: Leco, Bedeu, Cy, Alexandre, Leleco Telles e Nego Luis. (Gonçalves, 2010)	64
Foto 20: Luis Vagner com a filha Cacaia. São Paulo, 2010.	77
Foto 21: Banda Café Som e Leite. (acervo de Nilo Feijó).	80
Foto 22: Mestre Paraquedas, Paulo Romeu, Angelo Fanti Leal e a moçada do projeto Odomodê Tambor.	83
Foto 23: Branca di Neve com Luis Vagner. (acervo de Luis Vagner. disponível em www.clubedobalanco.uol.br . acesso em 25-10-2010)	87

CAP. 2

Foto 24: Luis Vagner, Marcelo Salgueiro, Rick Carvalho, Americo Rodrigues e Paulinho Cerqueira em São Paulo: Amigos Leais. (foto presente no encarte do álbum Swingante, 2001)	96
Foto 25: Luis Vagner no estúdio Mubemol, escutando um dos <i>takes</i> de guitarra em “O Lado Brillhante da Lua”. Porto Alegre, 2010.	106
Foto 26: Luis Vagner com Tonho Crocco. (acervo de Luis Vagner. disponível em www.orkut.com . acesso em 10-02-2010)	107
Foto 27: Luis Vagner com o percussionista Malásia. (acervo de Luis Vagner. disponível em www.orkut.com . acesso em 10-02-2010)	107
Foto 28: Mr. Funksamba. (disponível em www.clicrbs.com.br . acesso em 21-09-10)	110
Foto 29: Piá. (disponível em www.hiphopbloom.blogspot.com . acesso em 21-10-10)	110

CAP. 3:

Foto 30: Beбето durante show na quadra dos Imperadores do Samba. Porto Alegre, 2010.	133
Foto 31: Beбето após show na quadra dos Imperadores do Samba. Porto Alegre, 2010.	133
Foto 32: Luis Vagner e Bedeu. (acervo de Luis Vagner. disponível em www.clubedobalanco.uol.br . acesso em 25-10-2010).	140

CAP. 4:

Foto 33: Flávio Correia com a banda Jazz Cruzeiro. (acervo de Nilo Feijó).	159
Foto 34: Reprodução em foto, da pintura da sede da ASP em 1956.	160
Foto 35: Associação Satélite Prontidão, 2010.	161
Foto 36: Um ângulo da ASP no sábado à noite, 2010.	164
Foto 37: Afro-Sul Odomodê, 2010.	166
Foto 38: Afro-Sul Odomodê (2), 2010.	166
Foto 39: Bar Batemacumba, 2010.	173
Foto 40: Bar Pé Palito, 2010.	173
Foto 41: Bar Bongô, 2010.	173
Foto 42: Bar Nega Frida, 2010.	173
Foto 43: Bar Preto Zé, 2010.	173

LISTA DE FAIXAS DO DVD / EXEMPLOS EM VÍDEO

CAP.1:

1 – “Luis Vagner, Guitarreiro”, no Especial de TV “Energia”, de Jorge Ben, com participação de Luis Vagner, 1982. disponível em: www.youtube.com. acesso em 15-01-2011. Citada na página 75.

CAP.3:

2 – Depoimento de Luis Vagner ao programa Metrópolis, da TV Cultura, 1991. disponível em: www.youtube.com. acesso em 15-01-2011. Citada na página 120.

3 – “Grama Verde”, pelo grupo Pau-Brasil, na quadra da Escola de Samba Acadêmicos da Orgia, 01-02-2010. Citada na página 128.

4 – “Nega Olívia”, pelo grupo Bola de Meia, na Associação Comunitária Monte Azul-SP, 2010. disponível em: www.youtube.com. acesso em 15-01-2011. Citada na página 133.

5 – “Abuzzy y Wzzy”, por Luis Vagner e Amigos Leais, no Instituto Cultural Afro-Sul/Odomodê, 10-02-2010. Citada na página 140.

6 – “Dr. Swing”, por Luis Vagner e Amigos Leais, no programa Rodasom, 2001. disponível em: www.youtube.com. acesso em 20-07-2010. Citada na página 144.

7 – “Só Que Deram Zero pro Bedeu”, por Tonho Crocco e banda, no Campus do Vale UFRGS, 16-03-2010. Citada na página 150.

CAP.4:

8 – “Sábado à Noite”, por Mr.Funksamba e Piá. videoclipe. disponível em www.youtube.com. acesso em 15-10-2010. Citada na página 162.

CAP.5:

9 – “O Lado Brilhante da Lua”, gravação da guitarra rítmica, por Luis Vagner, no estudio Mubemol, 17-06-2010. Citada na página 181.

10 – “O Lado Brilhante da Lua”, gravação da guitarra solo, por Luis Vagner, no estudio Mubemol, 17-06-2010. Citada na página 181.

11 – “O Lado Brilhante da Lua”, por Tonho Crocco. videoclipe. disponível em www.youtube.com. acesso em 15-01-2011. Citada na página 181.

LISTA DE FAIXAS DO CD / EXEMPLOS MUSICAIS

CAP. 1:

- 1 – Nego Luis demonstra cantando o ritmo das Tribos Carnavalescas. 27-09-10. Citado na página 42.
- 2 – Gravação da música original, “Bulldog”, de George Tomsco, por The Jet Blacks, 1963; Luis Vagner demonstra cantando a frase de guitarra da mesma música. 13-04-2010. Citadas na página 52.
- 3 – “Pra Ver Você Chorar”, Deny e Dino, 1967. Citada na página 53.
- 4 – “Chula Louca”, Luis Vagner, Simples, 1974. Citada na página 60.
- 5 – “Massagem”, Bedeu e Alexandre, O Samba e Suas Origens, 1978. Citada na página 66.
- 6 – “Garota de Ipanema”, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Fusão das Raças, 1979. Citada na página 69.
- 7 – “Kid Brilhantina”, Bedeu e Alexandre, Pau-Brasil, 1979. + “Pau-Brasil”, Bedeu e Alexandre, Pau-Brasil, 1979. Citadas na página 72.
- 8 – “África Quintal”, Paulinho Romeu e Wilsinho Telles, África no Fundo do Quintal, 1983; “Tá na Hora”, Bedeu, O Samba e Suas Origens, 1978, em apresentação de mestre Paraquedas, Paulo Romeu e Odomodê Tambor. 13-02-2011. Citada na página 83.
- 9 – Luis Vagner demonstra cantando na música “Não Negai” a proximidade do reggae que ele se propõe a fazer, com a música do Rio Grande do Sul, chamada de música nativista. 10-12-10. Citada na página 85.
- 10 – “Motim”, Luis Vagner, Alma Negra, 1988. Citada na página 86.

CAP. 2:

- 11 – “Swing da Nega”, Anderson, Sem Comentários, 1993; “Filho de Deus e Pé na Estrada”, Ney Velloso e Jota Velloso, Bossa Samba Show, 1993; “Guitarreiro”, Luis Vagner, Pagode do Dorinho, 1993. Citadas na página 91.
- 12 – “Diz DJ”, Bedeu e Alexandre, Iluminado, 1993. Citada na página 93.
- 13 – “A Obra”, Xandele e Tonho Crocco, Casa da Sogra, 2009. Citada na página 104.
- 14 – “Coisa Boa”, Ultramen e Luis Vagner, O Incrível Caso da Música que Encolheu e Outras Histórias, 2003. Citada na página 105.
- 15 – “Pura Realidade”, Domingos Cray, Estrada, 2000. Citada na página 109.

CAP. 3:

- 16 – “A Voz do Sangue”, Túlio Piva, Caco Velho, A Voz do Sangue, 1956. Citada na página 122.
- 17 – “Baccara”, Bola Sete, Aqui Está o Bola Sete, 1957. Citada na página 122.
- 18 – “Chiclete com Banana”, Gordurinha e Almira Castilho, Tá na Praça, 1960. Citada na página 122.

- 19 – “Grama Verde”, Bedeu, Alexandre e Leleco Telles, O Samba e Suas Origens, 1978. Citada na página 125.
- 20 – “Nega Olívia”, Bedeu e Alexandre. Beбето, Esperanças Mil, 1977. Citada na página 130.
- 21 – “Abuzzy y Wzzy”, Luis Vagner e Bedeu, Vai Dizer que não me Viu, 1995. Citada na página 139.
- 22 – “Dr. Swing”, Luis Vagner, Swingante, 2001. Citada na página 141.
- 23 – “Deixa a Tristeza”, Bedeu. Neno Exportasom, 1971. Citada na página 146.
- 24 – “Só Que Deram Zero pro Bedeu”, Luis Vagner. Pequenos trechos de quatro versões diferentes (Cláudia, 1973, Luis Vagner, 1974, Milton Banana, 1974 e Luis Vagner, 2001). Citada na página 148.
- 25 – Montagem com trechos de demonstrações cantadas por colaboradores da pesquisa de o que é e como é o suingue feito em Porto Alegre. Os colaboradores presentes nesta faixa são: em ordem de aparição: Luis Vagner; Alexandre Rodrigues; Deco; Leco do Pandeiro; Mestre Cy; Alexandre Desenho; Rick Carvalho. Citada na página 150.

OBS: Optei por selecionar trechos das músicas com as partes mais representativas, ao invés de apresentá-las por completo, para tornar mais ágeis os saltos entre leitura e audição e demonstrar a finalidade não-comercial do uso dos fonogramas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
---------------------------	----

PARTE 1: OS Suingueiros e o Suingue

1. O SOM DOS Negro Véio	30
Luis Vagner na Panela do Candal e na Boca do Monte	30
No bairro Partenon “a rapaziada faz rock <i>trópi</i> e tem toque de samba também”	33
Escola de Samba Acadêmicos da Orgia: “Miguelzinho, tia Carlinda! Maravilha!”	39
Cy, Negro Luis, Bedeu, Alexandre, Leco e Leleco: O Pau-Brasil	44
Em São Paulo “vivendo de magia”	51
Gauchada nervosa e Luis Vagner na função	61
A guriazinha de Ipanema e quando o Pau-Brasil rachou ao meio	68
Luis Vagner: a convivência com Jorge Ben e o surgimento dos Amigos Leais	74
Porto Alegre: outras bandas consolidando um suingue local	77
Bedeu “<i>africando</i> no fundo do quintal”	81
Interlúdio <i>Odomodeano</i>	83
O guitarrero agora também regueiro e budista	84
2. O SOM DA NEGADINHA E A PERSISTÊNCIA DOS Negro Véio	89
A barata da vizinha em cima das nossas camas	89
Os Negro Véio gritam socorro e suportam as transas do showbizz	92
Outra caravana de músicos rumo a São Paulo	95
Bedeu suingando na cadeira de balanço	98
Na onda do samba-rock XXI	102
Novíssima geração	110
O caminhão da suingueira passou	111

PARTE 2: CRIAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL NO SUINGUE

3. SUINGUE, SAMBA, ROCK, REGGAE, RITMOS EM BLUES E OUTRAS MILONGAS MAIS	114
Um mesmo mutável, um caldeirão de coisas	121
“Burilando uma melô”	125
“O nosso 3 no 2”	128
Parcerias Bedeu e Luis Vagner: “Abuzzando do swyngue”	134
A <i>metaleira</i> do suingue	141
Quatro arranjos para “Só que Deram Zero pro Bedeu”	145
O que é que o suingue tem	150
4. PEDAÇOS, MANCHAS E TRAJETOS DO SUINGUE DE HOJE	152
“Tirando a cultura das tocas”	152
Satélite Prontidão e Floresta Aurora	158
Odomodê	165
A <i>mancha</i> de lazer da Cidade Baixa	169
Pra balançar	174
SAIDEIRA: “COMO REZA TODA TRADIÇÃO, É TUDO UMA GRANDE INVENÇÃO”	178
REFERÊNCIAS	184

APRESENTAÇÃO

*Quando a situação aperta, sempre alerta!*¹

Os becos, guetos e bibocas do título são referência à letra de uma música de Luis Vagner e Bedeu: “Mamãe África”. Já os bares de dondocas são alguns espaços que frequentei durante o período da pesquisa, 2009 a 2010, ou quando atuava como baixista da banda Borracharia entre 2002 e 2006, nos quais o suingue, samba-rock, era o repertório principal destes bares frequentados pela jovem elite econômica local. Os suingueiros e o suingue de Porto Alegre são um interesse, uma curiosidade antiga, não apenas minha, mas de um número expressivo de músicos com circulação pela música popular na cidade. Além destes, de tempos pra cá, a música dos suingueiros do sul do país passou a ser também objeto de interesse de músicos de outros estados, praticantes e criadores de uma nova geração deste fazer musical. O suingue é um gênero musical híbrido identificado com uma fusão de elementos da música brasileira e da música internacional: em especial, da música vinculada com a população negra, espalhada por quase todo o planeta, através dos intensos movimentos diaspóricos, por exílio forçado ou por melhores condições de vida, que marcaram os últimos cinco séculos.

Suingue, samba-rock, balanço são termos que no discurso dos próprios músicos por vezes são sinônimos e por vezes remetem a sonoridades diferentes. A grafia do *suingue* ora aparece abasileirada em cartazes de rua, anunciando shows de bandas, ora vem com a grafia do idioma inglês, *swing*, em capas de discos. Optei por adotar *suingue* como escrita padrão em toda a dissertação. Para distinguir o uso dos três termos acima referidos – suingue, samba-rock, balanço – encontrei na fala dos músicos colaboradores da pesquisa uma explicação que também incorporei à dissertação: suingue é a maneira como é chamada esta música no Rio Grande do Sul; samba-rock é em São Paulo; balanço, no Rio de Janeiro, mesmo tendo certeza que há inúmeras diferenças sutis, subjetivas, para o uso de um termo ou de outro, conforme o contexto musical em que se está ou o músico com quem se está conversando.

A relação do suingue com o samba e com o rock, marcada no nome, expressa a vocação híbrida que este gênero musical carrega. No entanto, ao aprofundar o contato com artistas de todo o país, identifiquei outras conexões com manifestações musicais de várias regiões do planeta, revelando uma quantidade muito maior de cruzamentos na constituição deste fazer musical específico: 1) dos norte-americanos, com o blues, o jazz, o funk e

¹ Trecho de “Mano Vêio Blues”, Luis Vagner, Vai Dizer que não me Viu, 1995.

posteriormente o rap; 2) dos brasileiros, com o samba, o choro, o batuque, o maxixe, ritmos nordestinos e da região sul do país; 3) dos negros que desenvolveram suas expressões musicais no Caribe (Cuba, Jamaica, Martinica, Porto Rico etc.) com a salsa, o reggae, o calypso, o biguine, o mambo, a rumba, o merengue; 4) dos povos que formam a América do Sul, principalmente os fronteiriços ao Brasil (Uruguai, Argentina, Paraguai, Bolívia, Colômbia e outros), com o tango e o candombe, por exemplo. Ao longo dos mais de 40 anos de produção suingueira, principalmente em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, percebe-se sinais destas associações, em maior e menor grau, com outros gêneros e estilos musicais.

Os *Suingueiros do Sul do Brasil* referidos no título são principalmente nove músicos nascidos nas décadas de 40 e 50 do século XX no Rio Grande do Sul – Luis Vagner, Bedeu, Alexandre, Leleco Telles, Nego Luis, Mestre Cy, Leco do Pandeiro, Marco Farias e Paulo Romeu – mas a representatividade e o grau de identificação desta música com um enorme contingente de outros músicos e não-músicos, homens e mulheres, iniciantes e experientes, torna esta designação ampliada. Os nomes a seguir são referências para situar o repertório e período ao qual me dirijo no suingue, samba-rock e balanço nacionais: em Porto Alegre, além dos nove músicos acima citados, os grupos Pau-Brasil, Senzala, Evolução, Swinga Brasil, Sem Comentários, Pagode do Dorinho, Luz de Neon, Casa da Sogra, Cidinho Teixeira, Valter Sapo, Tonho Crocco, Xandele, Kaubi, Domingos Cray, Rosa Franco, Paulão da Tinga, Carlos Medina, Zê, Roberto Costa, Paulo Alex, Luciano Collares e Emerson Nunes (de Rio Grande), Projeto Pentefyno, Mr.Funksamba, Zamba Ben, Família Sarará, Banda Calote, Tok Sutil, Faixa Preta, Pode Chegar, Kaubi, Cocada Preta, Adriano Trindade, Marcelo Duani, Marieti Fialho e outros; em São Paulo, Branca di Neve, Trio Mocotó, Hélio Matheus, Dhema, Tony Bizarro, Di Melo, Lady Zu, Jair Oliveira, Simoninha e Max de Castro, Grupo Pesquisa, Joãozinho Carnavalesco, Os Opalas, Sandália de Prata, Sambasonics, Farufyno, Funk Como Le Gusta, Clube do Balanço, Marco Mattoli, Paula Lima, Os Guanabaras, o mineiro Marku Ribas, o português Abílio Manoel, o pernambucano Di Melo e outros; no Rio de Janeiro, Jorge Ben, Carlos Dafé, Wilson Simonal, Elza Soares, Gerson King Combo, Evinha, Bola Sete, Dom Um, Som Três, Copa 7, União Black, Serginho Meriti, Sandra de Sá, Jair Rodrigues, Sócrates, Eliana Pitman, Tim Maia, Cassiano, Black Rio, Abolição, o mineiro Wando, Hyldon, Marquinhos Satã, Rogê, Seu Jorge, Farofa Carioca, Márcio Local, também o paulista radicado no Rio, conhecido como *Rei do Suingue*, Bebeto, Tony Tornado, Dom Salvador, Os Originais do Samba, o catarinense Orlandivo, o cearense Ed Lincoln, os

pernambucanos Arnaud Rodrigues e Paulo Diniz, os baianos Antônio Carlos, Jocaí e os Novos Baianos, e os emblemáticos Jackson do Pandeiro (Paraíba) e Gordurinha (Bahia).

Certamente os mais de 80 nomes de grupos e artistas listados representam um amplo leque de fusões musicais, igualmente híbridas como o suingue, mas todas de alguma maneira dialogam com a música das populações negras espalhadas pelo globo, e isto as aproxima. Na lista constam expoentes do samba-jazz, samba-funk, funk-soul, sambossa, disco e outras tantas designações criadas por músicos, imprensa e empresários do ramo. No entanto, optei por incluir estes artistas tão diversos em razão de identificá-los com aspectos do suingue em algum momento de suas carreiras, enfatizando que as propriedades híbridas de um gênero também surgem da circulação dos músicos e da troca que se dá pelo contato entre estes. Ao longo da recomposição das trajetórias dos principais suingueiros do sul estes cruzamentos se tornam ainda mais evidentes.

Uma dissertação de mestrado sob o ponto de vista do mestrando é uma oportunidade importante de se dedicar integralmente a uma temática por um período determinado de tempo e ao final criar algo decorrente deste estado de imersão ao qual o pesquisador colocou-se. O etnomusicólogo Anthony Seeger em entrevista à Revista de Antropologia (2007, p. 16) afirmou que a fase do aluno de pós-graduação é a melhor dentre todas pelas quais passa um indivíduo em seu percurso acadêmico². Creio na experiência do intelectual norte americano e acrescento que poder dedicar as atenções por dois anos à música, aos músicos, seus processos de construção, inserção e atuação no contexto social é outro privilégio, e mesmo que não houvesse as responsabilidades, prazos e incumbências acadêmicas, estaria pensando, fazendo, me ocupando com perguntas e especulações sobre o amplo panorama da música.

A situação de campo a qual me propus teve minha própria cidade de nascimento como perímetro: Porto Alegre. Desde sempre me interessei muito pela música feita onde nasci; cresci tendo os artistas e a produção musical local como maior inspiração, a ponto de ter me tornado um músico. Neste universo amplo que é a produção musical atual na cidade de Porto Alegre, defini uma temática na qual não estou inserido desde o berço: não cresci dentro do ambiente do carnaval, nunca toquei em grupos de samba, suingue ou pagode e só fui conhecer a obra dos principais artistas suingueiros presentes nesta dissertação no final dos anos 90, através do trabalho de novas bandas que iniciavam uma retomada do suingue como prática musical na cidade, apresentando nos shows e em seus CDs versões de canções lançadas nos

² “Embora pareça que a vida é muito difícil, que são muito pobres, que não há tempo para ler e pesquisar, você tem muito mais coisas para fazer depois de deixar de ser aluno. Nunca mais vai ter tanto tempo para pesquisa e leitura. Vocês que estão nessa fase aproveitem, vocês que já saíram, lamento muito”. (Seeger, 2007, p. 16)

anos 70 por artistas como Luis Vagner, Bedeu e Pau Brasil. Assim, me considero um observador externo ao grupo dos criadores e intérpretes do suingue em Porto Alegre, na medida em que até o início da pesquisa não integrava nenhuma destas bandas nem tinha até então nenhuma frequência constante nas casas onde acontecem as apresentações.

Localmente, no meio urbano musical, se fala e se ouve muito dizer que na capital, com influências da região sul do estado (Pelotas, Bagé, Rio Grande), nasceu este gênero híbrido, o suingue, que sintetiza entre outras tantas manifestações musicais, o samba e o rock, e que também é nacionalmente conhecido como samba-rock e balanço. É do senso comum, dizer que o suingue daqui tem marcas que o tornam único. Interesse-me por investigar os caminhos que a produção deste tipo específico de fazer musical percorreu nas últimas décadas. Ao longo dos meses envolvido na etnografia, realizei 15 entrevistas gravadas e transcritas, assisti a 30 shows de 18 bandas e artistas diferentes identificados com este gênero musical, em 14 espaços da cidade de Porto Alegre e um em São Paulo. Também, participei de seis apresentações integrando o naipe de sopros, como flautista da banda do músico suingueiro da nova geração, Tonho Crocco, o que me permitiu estar mais próximo daqueles com quem estabeleci contato direto durante a pesquisa, realizando com mais intensidade uma etnografia musical entre os suingueiros do sul do Brasil.

Para melhor me situar e realizar os movimentos de entrada e saída em campo, de ação/observação e reflexão, utilizei os conceitos de *pedaço*, *mancha* e *trajeto*, desenvolvidos por José Magnani, referência na área da antropologia urbana, que desde 1978 sistematicamente desenvolve trabalho a respeito dos espaços de lazer e sociabilidade nas grandes cidades. Destes conceitos me valerei ao longo de todo o texto, com ênfase maior no capítulo 4. Por isso, trago desde já definições sucintas:

Pedaço designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. *Manchas* são áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante. (...) *Trajeto* aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro, que impõem a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas. (Magnani, 2007, p. 20)

Transpostos tais conceitos para a realidade do suingue de Porto Alegre encontrei na Associação Satélite Prontidão e na sede do Instituto Cultural Afro-Sul/Odomodê *pedaços* importantes de circulação; a rua João Alfredo e todo o seu entorno, no bairro Cidade Baixa,

como uma *mancha* de lazer; e também encontrei *trajetos* possíveis nestes ambientes, fossem eles percorridos pelo músico, para tocar mais de uma vez na mesma noite, ou pelo público, para curtir mais de um baile.

Uma etnografia pressupõe o pesquisador inserido em um ambiente regido por “(...) uma densa relação entre as coordenadas gente-espaco-tempo, princípio antropológico fundador das reflexões sobre o material musical” (Lucas *et al.*, 1999, p. 6). Uma etnografia musical terá como objeto o som que emerge do encontro articulado destas coordenadas. Segundo Michael Fischer (2009, p. 26), “objetos etnográficos são multifacetados, abrindo-se (quando observados) em labirintos também multifacetados”. A metáfora do labirinto é adequada a esta situação de entrada no campo de pesquisa, mas logo que iniciei a etnografia percebi que imagem melhor que a do labirinto talvez fosse a de um objeto com muitas camadas, ou de um movimento em espiral, pois os caminhos de acesso sempre se mostraram muito abertos e localizáveis, diferentemente do que sugere a associação com um labirinto. A cada relato ou local visitado, diversas novas músicas, personagens, ambientes, eram a mim apresentados, dando a impressão real de um objeto etnográfico inalcançável, com uma enorme gama de temáticas pertinentes, “gentes” instigantes, “espaços” importantes, sons passíveis de serem acessados por muitas abordagens. À medida que os contatos se repetiram, outras músicas adensaram o repertório e novas indicações de leitura chegaram, o projeto foi tomando uma dimensão mais tangível e realizável. Com este grupo humano, os espaços de performance, as vozes de ontem e hoje, “gentes-espacos-tempos”, pretendi trocar experiências, cruzando vozes, leituras, músicas e imagens para, através de descrições etnográficas e narrativas locais, de observação participante, do registro sistemático dos diários de campo, da escrita polifônica a partir das entrevistas abertas, construir uma trama composta com as perspectivas êmicas (dos artistas locais) e éticas (do pesquisador que observa e reflete), pretendendo apresentar aspectos de como foram e são concebidas estas músicas que hoje lotam casas de shows e afirmam como um patrimônio local as composições e o modo próprio como se suinga em Porto Alegre. A etnografia musical aqui proposta encontra ressonância no trabalho do etnomusicólogo Samuel Araújo (1999, p. 6) por também buscar “(...) trazer à tona o discurso dos compositores e [músicos] sobre as diversas transformações ocorridas em seu meio e sobre a situação que ora se delinea”.

Hoje em dia não se pretende mais a neutralidade na pesquisa etnográfica: o que se pretende é uma relação de naturalidade. “O método etnográfico-antropológico é um processo qualitativo de pesquisa com ênfase na reflexão sobre o encontro entre as intersubjetividades

de pesquisador e pesquisados, postas em contato direto e prolongado em situações de campo” (Lucas *et al.*, 1999, p. 5). A intenção desta pesquisa é decifrar sentidos através destas intersubjetividades, mas não de maneira intuitiva e espontânea: valendo-se do registro sistemático dos diários de campo, de gravações, fotos e vídeo, entrevistas abertas, amparando-se em algum bom senso adquirido, mas fundamentalmente aliando embasamento teórico e de conceitos à experiência prática vivenciada. Mariza Peirano traz com clareza a perspectiva de que “(...) a pesquisa depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas da disciplina em determinado momento, do contexto histórico mais amplo e, não menos, das imprevisíveis situações que se configuram no dia-a-dia no local da pesquisa” (Peirano, 1992, p. 13). Reflito a partir das condições listadas por Peirano e encontro que: 1) da biografia do pesquisador – eu, no caso – me valho da intimidade que tenho com a cidade, da experiência de ter morado dos 8 aos 18 anos no periférico bairro Intercap, e, mesmo não sendo negro, ter circulado por ambientes da negritude portoalegrense³, como os bailes de debutantes da Sociedade Floresta Aurora (1991, 1992), o Morro da Cruz e os campos de futebol de várzea; 2) das opções teóricas da disciplina, responsáveis pelos caminhos que trilhei, cito Foote White e sua experiência etnográfica na “Cornerville” de 1937, em Boston, Paul Berliner, que em todo seu trabalho de campo com os jazzistas na Nova York dos anos 80 destacou com ênfase o ponto de vista dos próprios músicos sobre aquilo que produzem, sem impor perspectivas externas e alienadas da realidade dos artistas, e ainda os etnomusicólogos Gregory Barz e Timothy Cooley (2008), com suas novas perspectivas para o trabalho de campo; 3) do contexto histórico mais amplo, percebo que este trabalho acadêmico dialoga e reverbera o longo processo político de ações afirmativas, que vem sendo construído no país de maneira lenta e gradual e culminou com a abertura de cotas raciais e sociais para acesso às universidades públicas federais de todo o país a partir de 2008; 4) quanto às imprevisíveis situações que se configuram no dia-a-dia no local da pesquisa, pretendo tratar delas durante todo o decorrer da dissertação. Diante de situações imprevisíveis nos vemos obrigados a suingar, gingar, improvisar, o que para este trabalho foi sempre bem-vindo.

Porto Alegre, a capital mais ao sul do Brasil, carrega no senso comum a fama de não ter negros. O testemunho dos músicos negros suingueiros que chegavam a São Paulo nos anos 70 e tinham que mostrar a carteira de identidade para comprovar sua procedência é apenas uma alegoria, assim como o conselho que músicos do grupo Pau-Brasil receberam, para não

³ Entende-se negritude como “(...) o comportamento e a atitude individuais centrados na manifestação do orgulho negro. (...) A negritude corresponde, acima de tudo, a um estado de espírito, e sua força e importância na formação da identidade não são um fato dado, mas precisam ser acompanhadas pelo impulso performativo” (Sansone, 2003, p. 262, 292).

dizerem que eram gaúchos, e assim não desqualificarem o belo *samba latinado, vanerão com suingado*, que faziam: “Gaúcho negão?? Impossível. Pra fazer esse som, só carioca ou baiano”. É o que Nego Luis, percussionista do Pau-Brasil, relata que ouviam logo que chegaram a São Paulo (NL, 27-09-2010).

Diversos trabalhos na academia já trataram diretamente de questões referentes à negritude em Porto Alegre. Dentre tantos, destaco os autores Daisy Macedo Barcellos, com *Família e Ascensão Social de Negros em Porto Alegre* (UFRJ, 1996), Iris Germano, com *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40* (UFRGS, 1999) e Olavo Ramalho Marques, com *Entre a Avenida Luis Guaranha e o Quilombo do Areal: estudo etnográfico sobre memória, sociabilidade e territorialidade em Porto Alegre/RS* (UFRGS, 2006). Também me foram muito úteis dois livros da fotógrafa Irene Santos, *Negro em Preto e Branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre* (2005), e *Colonos e Quilombolas: memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre* (2010). O trabalho que me propus realizar trouxe no papel principal, não a discussão sobre a situação do negro na sociedade brasileira ou portoalegrense, mas a música, o suingue, como importante produção cultural praticada majoritariamente pelos negros na capital do estado. O suingue como continuação de um longo processo secular praticado em Porto Alegre, em torno de espaços de sociabilidade férteis para o fomento desta música híbrida. Escolhi a música, os músicos e os atuais espaços de apresentação da mesma como as unidades significativas da etnografia, e os estabeleci como parâmetros para o recorte de minha análise.

Em Porto Alegre há uma forte tradição musical da comunidade negra⁴ que atravessa gerações familiares, envolvendo filhos, sobrinhos, irmãos, netos. Especificamente com relação a estilos associados à música em diálogo com a diáspora africana (o samba, o reggae, o rock, o pagode), há um grupo de músicos e um contexto cultural fundadores desta fusão, localizados desde sempre em espaços de resistência e construção de uma identidade musical da comunidade negra em Porto Alegre. Luis Vagner, músico de importância seminal no percurso do suingue no país, musicou um poema de Oliveira Silveira⁵, artista de forte

⁴ “Comunidade, ou comunidade negra não é uma entidade física ou geográfica, mas um constructo simbólico, mutável e não estático”. (Sansone, 2003, p. 267) Resolvi utilizar os termos “negros”, “comunidade negra”, e durante o texto usarei outras expressões como “nego véio”, “negadinha” por ser esta a maneira pela qual os músicos e o público frequentador dos espaços por onde percorri se refere à comunidade afro-descendente da qual grande parte dos músicos envolvidos é integrante.

⁵ Oliveira Silveira (1941-2008), professor, poeta e pesquisador natural de Rosário do Sul-RS. Entre outras atividades, integrou o grupo Palmares, que em 1971 sugeriu a evocação do 20 de Novembro como dia oficial de celebração da comunidade negra brasileira, implantado no Brasil em 1978, em substituição ao 13 de maio. (Disponível em www.geledes.org.br. Acesso em: 30-01-2011)

engajamento na afirmação e difusão da importância da presença negra no Rio Grande do Sul.

A canção “Negros do Sul”, diz:

*Desde os tempos primitivos do velho pago nascente o negro esteve presente
E junto ao guasca bagual mostrou valentia igual quando não foi mais valente
No sul, o negro charqueou, lavou, carreteou
No sul, o negro remou, teceu e o diabo a quatro
No sul, o negro congou, bumbou, baticou
A negra no sul, cozinhou, lavou e o diabo a quatro
No sul, o negro brigou, guerreou, se libertou
Quer dizer, ainda se liberta de mil disfarçadas senzalas, prisões
Onde tentam mantê-lo aguilhoado
[desta parte em diante, o texto é de Luis Vagner]
bah, tchê, bah afro sulrealista
e o pai e a mãe que moram lá? avó e avô que lutaram lá?
bisavós e tataras que viveram tudo que vem de lá
vai um chimarrão aí, tchê?⁶*

Uma forte tradição musical da comunidade negra em um grande centro urbano certamente não é exclusividade de Porto Alegre em relação a outros pontos do país. No entanto, o percurso, os personagens, as vozes, tudo isto sim é muito singular. Paul Gilroy, sociólogo que discute os movimentos da diáspora africana, traz noções que foram muito úteis ao longo de toda a feitura do trabalho, como as considerações sobre identidade musical no contexto da dispersão:

[o conceito de] diáspora ainda é indispensável no enfoque da dinâmica política e ética da história inacabada dos negros do mundo moderno. [...] Ele também pode ser empregado para projetar a riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo em contraponto a suas sensibilidades comuns – tanto aquelas residualmente herdadas da África como as geradas a partir da amargura especial da escravidão racial do Novo Mundo. (Gilroy, 1993, p. 171)

A pesquisa trata do vínculo que a produção musical dos *Suingueiros do Sul* sempre teve com questões caras às comunidades negras do sul do Brasil e de um modo geral com todo o contingente que compõe o resultado da diáspora de uma população que se misturou cultural, política, psicológica e emocionalmente com outras culturas nos espaços que veio a ocupar. A produção musical dos povos do que Gilroy chama “do Atlântico Negro” é sincrética. “(...) A circulação e a mutação da música pelo atlântico negro explode a estrutura dualista que coloca a África, a autenticidade, a pureza e a origem em crua oposição às Américas, à hibridez, à criouliização e ao desenraizamento” (Ibidem, p. 371). A América Latina foi historicamente determinada pelas dinâmicas da mestiçagem cultural: desde as variações dos povos indígenas até seus cruzamentos com africanos e ibéricos, estes já

⁶ “Negros do Sul”, Oliveira Silveira e Luis Vagner, Brasil Afro Sulrealista, 2001.

sincretizados na junção Ocidente cristão e Oriente muçulmano. A atenção para processos de hibridização de um fazer musical, também acompanhou minha experiência etnográfica, tomando a definição de Nestor Canclini (2003, p. 2-3) como importante referência para pensar o suíngue:

Entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Às vezes a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico.

A dinâmica da música latino-americana popular se caracteriza por processos de desconstrução, fusão e síntese de padrões rítmicos, melódicos, harmônicos, poéticos e coreográficos trazidos por povos distintos em cada região. Na pesquisa, percorri caminhos que me aproximaram daquilo que músicos, produtores e público freqüentador/consumidor chamam *suingue de Porto Alegre*. A principal maneira de acessar este objeto de pesquisa foi pela recomposição das trajetórias de figuras importantes para a criação e consolidação do suíngue, a partir de entrevistas, idas a campo, vídeos, áudios, fotos, consultas a sites etc., “(...) de modo a contribuir para a elucidação de aspectos da estrutura e processos sociais, bem como a vivência individual desses processos” (Vianna, 1999, p. 42). O estudo de trajetória busca a construção de condições para que os processos sociais existentes em torno dos sujeitos emerjam e assumam também um protagonismo. Pierre Bourdieu define que “(...) a análise crítica dos processos sociais (...) conduz à construção da noção de trajetória como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (Bourdieu, 2006, p. 189). Desta proposta conceitual consistem os capítulos 1 e 2, nos quais se entrecruzam as trajetórias dos principais agentes deste universo suíngueiro por diferentes cidades e países em um período histórico entre a década de 50 e 2010. Bourdieu aprofunda a definição de estudo de trajetória com um exemplo:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações e deslocamentos* no espaço social. (Ibidem, p. 190)

A pesquisa procurou contemplar as *estações de metrô* referidas por Bourdieu juntamente com as canções, na mesma medida em que foi apresentando os movimentos que os sujeitos realizaram por entre elas. Sujeitos estes que em alguns momentos não garantiram

nem sequer a constância do nome próprio. Luis Vagner ao longo de sua trajetória, por exemplo, às vezes foi Luis Vagner Lopes, ou Luis Wagner. Ainda segundo Bourdieu,

(...) não podemos compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (Ibidem, p. 190)

No capítulo 3 o aspecto abordado é a criação musical: seus parâmetros, processos, contextos, caminhos, escolhas, etc. Elegi para discussão cinco aspectos apontados pelo material empírico e pelo contato com os colaboradores (melodia, ritmo, parcerias composicionais, presença dos instrumentos de sopros e possibilidades de arranjo) em uma amostra de pelo menos 25 álbuns de artistas e grupos locais. O estudo que realizei sobre o suingue de Porto Alegre se alia a uma vertente de estudos da música brasileira popular proposta por autores como a musicóloga Martha Ulhoa, com a qual me filio no uso de alguns conceitos e expressões:

É importante observar a ordem das palavras neste conceito: música brasileira popular e não música popular brasileira, que na sua forma de sigla (MPB) se confunde com um rótulo guarda-chuva para um segmento do mercado discográfico. O termo “música brasileira popular” é ao mesmo tempo mais abrangente e mais preciso. Abrangente por incluir como música brasileira popular não somente o tipo de música popular definida qualitativamente por pertencer a um campo cultural étnico restrito às tradições reconhecidamente ligadas a uma raiz “popular”, como também o tipo de música popular cuja definição a coloca, quantitativamente, no campo da produção e consumo de massa. (Ulhoa, 1999, p. 66)

O quarto capítulo é onde os espaços de performance do suingue da atualidade ganham destaque: são os *pedaços*, *manchas* e *trajetos* conceituados por Magnani adaptados ao contexto desta etnografia. São apresentados com maior detalhamento a Associação Satélite Prontidão, o Instituto Cultural Afro-Sul Odomodê e a *mancha* de lazer do bairro Cidade Baixa. É o capítulo em que diários de campo se fazem mais presentes e revelam a prática etnográfica com mais evidência. Nestes espaços de lazer pude contatar os músicos, agendar entrevistas, conhecer o público frequentador e pude também perceber desde o princípio que muito além de pensar o suingue como expressão musical, deveria observar outros elementos que também constituem esta manifestação artística, sendo o resultado sonoro um aglutinador de subjetividades, um elo identitário que reúne com forte engajamento a comunidade negra portoalegrense, assim como é o ambiente das escolas de samba ou das festas de hip-hop.

Devo registrar uma prática que me auxiliou constantemente na construção deste trabalho, seja para me comunicar com os colaboradores, obter músicas em álbuns raríssimos,

saber quem anda produzindo no interior do estado, acessar fotos dos suingueiros ou acompanhar a movimentação na cidade: refiro-me à etnografia virtual, conceituada e definida por Christine Hine⁷. Inicialmente, sequer conhecia este termo para designar o uso da *web* como terreno virtual para que, a partir de princípios antropológicos, seja realizada uma atividade formal e continuada. Logo em seguida, circulando pelo *campo virtual*, encontrei “espaços suingueiros”, assim como os *pedaços* definidos por Magnani, mas dentro da *web*. Em especial, três blogues foram fundamentais para a pesquisa como um todo: cenadajoaoalfredo (João Alfredo é a principal rua de Porto Alegre onde se concentram diversos bares que promovem shows e bailes de suingue); lucianocollaressambarock (organizado pelo músico da cidade de Rio Grande, divulga mais de uma centena de grupos e artistas, principalmente do Rio Grande do Sul), e arquivodosambarock (blogue paulistano que disponibiliza raridades musicais do suingue/samba-rock e gêneros afins, bem como entrevistas, fotos e agenda atualizada de shows). A imensa maioria dos endereços virtuais úteis para meus fins era de blogues brasileiros que, ao lado direito da tela, exibiam um Termo de Responsabilidade do qual sempre me senti eticamente integrado. A seguir, reproduzo um exemplo de texto padrão:

O blogue Eu Ovo não tem fins lucrativos com a venda ou reprodução dos arquivos em mp3. Todos os arquivos indicados neste blogue estão hospedados na internet, o Eu Ovo apenas indica o lugar onde encontrar os links. De acordo com a lei, o arquivo deve permanecer no máximo 24 horas em seu computador, e posteriormente deletado. A aquisição desses arquivos é de responsabilidade de quem fez o download. Esses arquivos são para divulgação dos respectivos artistas. O usuário deste blogue tem total conhecimento e aceita os termos referidos acima. Os comentários não representam a opinião do blogue e são de total responsabilidade do usuário. Baixe os arquivos, mas não deixe de comprar os originais. (Disponível em www.euovo.blogspot.com. Acesso em 12-02-2011)⁸

Nem todos os arquivos com músicas pertinentes à pesquisa foram deletados de meu computador em 24 horas. Inclusive, alguns destes áudios foram incorporados aos anexos da dissertação, disponibilizando apenas em parte o exemplo musical. Mesmo assim, a finalidade acadêmica, investigativa, e não comercial desta publicação, me fazem pensar que não estou

⁷ Christine Hine, socióloga, desenvolve atividade no campo da sociologia da ciência e tecnologia. Em 2000, apresentou este conceito através da obra “Virtual Ethnography”. Atualmente está vinculada à Surrey University, na Inglaterra.

⁸ Todos os blogues que acessei têm o prefixo “www.” e a extensão “.blogspot.com”. Portanto, listo a seguir apenas o nome dos 38 blogues colaboradores: riogroovefm, arquivodosambarock, brnuggets, vinilvelho, 300discos, catador-mp3, lronix, toque-musicall, sambaesoul, filestube.com, lucianocollaressambarock, dnstudio, herancadomagrao2, vinylmaniac1, escaparfedendo, tecotecomusical, sinistersaladmusikal, tioleo66, musicadaminhagente, sacundinbenblog, cozinhadavovoconga, poeirasecantos, 100lcdsprauvirantesdemorrer, jthymekind, cifrantiga, lagrimapsicodelica1, iceandeasy-waldomusic, henriquebahia-musicanaveia, abracadabra, naondadosambarock, sambarockbrasil, tocadaveia, gonzorreia, saqueandoacidade, pratoefaca, sucessos-antigos, fhenso.wordpress.com, bandasdorockgauchoforever.musicblog.com.br.

ferindo a integridade de nenhum artista envolvido. Também através do encurtamento de distâncias promovido pela internet, muitas vezes troquei e-mails com músicos locais e obtive informações em *sites* como myspace e youtube. Hine (2000) define princípios da etnografia virtual:

Etnografia virtual é usada como uma ferramenta para representar o uso da internet enquanto uma forma de comunicação, um objeto da vida das pessoas e um local onde comunidades podem ser encontradas e mantidas, de modo que este material seja utilizado, interpretado e reinterpretado. (...) Mídias interativas fornecem um desafio e uma oportunidade para a etnografia por trazer em si a noção de um lugar de interação. (...) A etnografia virtual está concentrada no fluxo e na conectividade, e não em um paradeiro ou em fronteiras. Nela, limites não são presumidos *a priori*, mas explorados através do decorrer da etnografia. (...) Junto com o deslocamento espacial, há o deslocamento temporal. O envolvimento com os contextos mediados é entremeadado por interações em outras esferas e por outras mídias. (Hine, 2000, p. 63-65)

“Saideira” reúne os principais aspectos levantados ao longo de toda a pesquisa e formula questões, sugere continuidades, aponta temáticas comuns desenvolvidas por outros autores, enfim, apresenta as considerações finais.

Desde o primeiro capítulo, em pontos específicos do texto, se encontram indicações para exemplos em áudio e vídeo, anexos à dissertação. A intenção é que as músicas e as imagens também façam parte da narrativa, em colaboração, complementariedade, ao texto escrito. As fotografias impressas, quadros e recortes de jornal procuram ampliar a narrativa escrita.

Os músicos suíngueiros colaboradores da pesquisa foram participantes ativos deste trabalho que aqui está materializado: se ainda não foram co-autores de capítulos, como havia sido idealizado no momento da banca de qualificação, tornaram-se co-autores de muitas das construções aqui presentes. Além disso, procurei incorporar ao máximo, principalmente nos capítulos 1 e 2, transcrições das conversas e entrevistas, preservando a coloquialidade da linguagem falada. As transcrições musicais estão reunidas no capítulo 3 e foram necessárias para aprofundar itens relativos a aspectos específicos de criação e arranjos no suíngue. Todas as citações diretas de autores estrangeiros foram traduzidas por mim para o português. Das convenções sobre o uso de recursos gráficos ao longo do texto, utilizei os seguintes critérios: nomes de músicas, sempre “entre aspas”; nomes de álbuns, sempre com Iniciais em Maiúsculas seguidos do ano de lançamento entre (parênteses); expressões êmicas, gírias ou palavras em outro idioma, em *itálico*; trechos [entre colchetes] esclarecem o significado de expressões locais que o leitor mais distante deste universo musical pode não conhecer. Nas transcrições dos depoimentos dos músicos suíngueiros, todos os nomes de artistas ou grupos

estão em **negrito** quando aparecem pela primeira vez, para destacar a variedade de artistas citados. Outra vez, agradeço a todos e principalmente ao professor orientador Reginaldo Gil Braga, que sempre fez questão de enfatizar que precisávamos ficar atentos à marca da etnomusicologia: as ideias, os atos e as obras; as concepções, as práticas e as criações destes artistas.

Os colaboradores diretos: (Fotos 01 a 14)



Sérgio Dias
(no Colégio La Salle São João)



Luis Vagner, com familiares
(na casa da mãe, em Cachoeirinha)



Nego Luis e Mestre Cy
(na E.S. Acadêmicos da Orgia)



Piá
(na rádio Ipanema FM)



Deco, ao lado do filho Vinícius
(na Associação Satélite Prontidão)



Rick Carvalho
(em casa, no bairro Cidade Baixa)



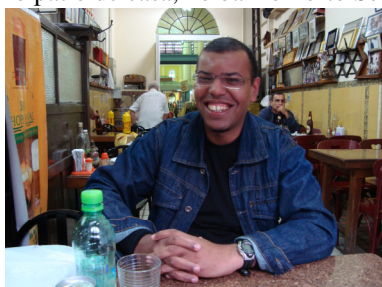
Nego Luis
(no pátio de casa, no bairro Porto Seco)



Leco do Pandeiro
(na rua São Luis, bairro Santana)



Marco Farias
(em casa, no bairro Teresópolis)



Alexandre Desenho
(no Bar Naval)



Alexandre Rodrigues
(no camarim do bar Marrocos)



Nilo Feijó
(na Associação Satélite Prontidão)



Paulo Romeu
(no Odomodê)



Tonho Crocco
(na produtora Central de Bandas)

PARTE 1:
OS SUINGUEIROS E O SUINGUE

1. O SOM DOS NEGO VÉIO

Luis Vagner na Panela do Candal e na Boca do Monte

*Eu ando há algum tempo professando a fé
Só pra constar sou de Bagé⁹*

Luis Vagner é natural de Bagé, do ano de 1948, nascido na Panela do Candal, bairro popular da cidade localizada ao sul do Rio Grande do Sul, distante apenas 60 km da fronteira com o Uruguai e a 380 km da capital Porto Alegre. Informações que vou reunindo por esta etnografia dentro da minha cidade natal me chegam nas situações e através das fontes mais inusitadas: a respeito da Panela do Candal na vida de Luis Vagner, por exemplo, soube em um encontro que tive com o roqueiro, cantor e compositor Carlinhos Carneiro, das bandas pop Bidê ou Balde e Império da Lã. Reproduzo e-mail que trocamos:

(...) na Panela do Candal, que é a 'praia' de Bagé. Se não me engano ele nasceu por lá... eu e o Vagner trocamos essas infos bageenses em papos no Folhão, ali no centro de São Paulo, onde tomamos umas juntos e lá pelas tantas (pirando na semelhança física e conterraneidade e contemporaneidade dele com o meu coroa) eu o chamava de Meu Pai Negão! (Carlinhos Carneiro, por e-mail, 16/09/2010)

São Paulo, Porto Alegre, Bagé, suingue, rock, pop, samba, os cruzamentos musicais e pessoais são constantes e decisivos na trajetória dos músicos em geral e especialmente com Luis Vagner:

Sabes... eu nasci em Bagé; papai, velho Vicente, era músico saxofonista, clarinetista e também violinista. Por isso o meu nome de Vagner, do **Richard Wagner**, também, músico clássico e tal. Ele falava pra mim: 'Luiz é nome de luz, e Vagner é um revolucionário: LUZ REVOLUCIONÁRIA' Aí você já viu como fica minha cabeça... Luz, eu sou, e Luz Revolucionária! A luz clareia os caminhos, abre as coisa, vâmo embora! Esse é o meu nome! (Luis Vagner, 13/04/2010)

Percorrendo a internet, encontrei uma longa entrevista feita com Luis Vagner em 2002 pelos integrantes do site www.gafieiras.com. Percebi que minhas conversas com ele, em 2010, somadas a este relato transcrito na web poderiam ser complementares:

Nasci na cidade de Bagé, fronteira com o Uruguai, e muito cedo, aos quatro anos, vi a separação dos meus pais. Papai foi viver em Santa Maria. Minto. Antes foi para Dom Pedrito, e só depois, para Santa Maria. Aí cheguei em Santa Maria. Eu já gostava de ouvir música, mas não sabia nada ainda. Eu só me lembro vagamente de um grande tocador de bandoneon, um exilado político, que passou uma temporada

⁹ Trecho de "Onda Brava", Luis Vagner, Vai Dizer Que Não Me Viu, 1995.

com a gente em Bagé. Nunca vi olhos tão tristes de um homem, uma coisa melancólica. Aquele instrumento tinha um sentimento de aflição e, ao mesmo tempo, era espiritualmente evoluído. (...) Desde muito cedo eu gostava de sentimentos que provocavam uns choques. Bom, logo que fui para Santa Maria, com seis, sete anos, papai começou a tocar em uma orquestra. Foi a primeira vez, então, que eu tive a oportunidade de ver música, de ver uma grande música, sabe? Metais, saxofones, clarinetes... (disponível em: www.gafieiras.com. acesso em: 08-08-2010)

Os primeiros quatro anos em Bagé, a separação dos pais, uma curta passagem por Dom Pedrito até fixar-se em Santa Maria. Deste período na *Boca do Monte*, nome pelo qual toda a região que envolve Santa Maria e municípios vizinhos é conhecida, na região centro-oeste do estado, Luis Vagner relembra importantes momentos que parecem determinar algumas escolhas e caminhos seguidos mais tarde. As memórias das orquestras de sopros, *big bands*, dos tempos de Santa Maria, são relatadas nas entrevistas, mas também compõem os encartes de álbuns como *Guitarreiro* (1976) e *Brasil Afro Sulrealista* (2001): neles, podemos ver algumas fotos do *velho Vicente* em ação nas Orquestras Copacabana Serenaders e Guanabara. Dos tantos trechos interessantes registrados sobre os primeiros contatos de Luis Vagner com a música, em Santa Maria, destaco dois: um dá conta da chegada do primeiro violão na vida dele:

Eu ganhei um violão de um cara que faltou com o respeito com a minha avó no restaurante do vovô. O cara mexeu com a vó, não sei se tentou passar a mão nela, e vovô deu uns *facãozaços* nele: 'Já que você deve, passa esse violão pra cá! E vai-te embora, saia daqui!'. Meu primeiro violãozinho! Foi assim. E me despertou muito cedo. Aí comecei a cantar, queria cruzar com os amigos que tivessem uma ligação com isso também, e era difícil ter um amigo com a mesma ideia. (Ibidem)

O segundo trecho trata do primeiro contato com o rock n'roll, ainda em Santa Maria:

(...) é, os **Guanabara**, os **Copacabana Serenaders**, as orquestras... E tinha músicos maravilhosos... então, é uma loucura, eu vivia cercado daquilo. Bem gurizinho. Oito, sete anos. Tava por ali vendo aquilo, enlouquecendo, e aí, PÁ! Aí chegou 58, 59... chegou o filme "Balanço das Horas": **Bill Halley e seus cometas, Chuck Berry, Tina Turner...**! Bah, aí eu pirei. Pirei [enfático]. Meu pai me levou ao cinema: Cinema Imperial, ainda me lembro, Santa Maria, e assisti àquele filme. Voltei pra casa, já tinha descolado um violãozinho, escrevi "Rei do Rock and Roll"...! E três acordes, né, mais ou menos... e aí cantava tudo com um inglês meu! '*a uán twu thrii a four want for a rock yeah*'... pegava o som e ia me embora! Bah, e o meu pai ficava cantando, e eu incomodando os véio... ele dizia: 'Esse guri aí...'. (Luis Vagner, 13/04/2010)

Luis Vagner, por intermédio do pai, frequentava os clubes Treze de Maio (1903) e União Familiar (1896), espaços criados e mantidos pelos negros, para os negros. Estes clubes seguem a mesma tradição dos "Clubes Sociais Negros", abundantes no Rio Grande do Sul¹⁰.

¹⁰ O Rio Grande do Sul é a maior expressividade deste segmento no país, com 55 Clubes Sociais Negros, mapeados e cadastrados pelo Museu Treze de Maio de Santa Maria/RS, através de pesquisa realizada no período 2006-2009. (Escobar, 2010, p. 205) Sergio Dias (Serginho Trombone), outro músico importante do suingue portoalegrense cita três Clubes Sociais Negros de Pelotas, sua cidade natal: o Fica Ahí pra I Dizendo (1921), o Chove Não

Em Porto Alegre, entidades como a Sociedade Floresta Aurora (desde 1872) e a Associação Satélite Prontidão (desde 1902), são *pedaços* de intensa sociabilidade para um público vinculado à comunidade negra, sendo a Associação Satélite Prontidão um espaço protagonista dentro da etnografia que realizei em busca do *suingue* portoalegrense do presente. Em seguida, voltarei a mencionar a importância dos Clubes Sociais Negros, juntamente com as Escolas de Samba, como núcleos agregadores e férteis para a criação e performance do *suingue*. Luis Vagner frequentou estes dois clubes santamarienses na infância:

Aí, tinha o clube Treze de Maio, que era dos *colorete*, da *negadinha* e tal, e o União Familiar. E eu fui participar primeiro lá de um Concurso de Rock. Fui dançar, eu e minha irmã, e ganhamos o concurso! ... E nesse clube, por exemplo, a orquestra acompanhou **Cauby Peixoto**. (...) No União Familiar eu vi **Jamelão**, **Ângela Maria**, Cauby... e lá nesse União Familiar foi onde **Lupicínio Rodrigues** começou a sua carreira de compositor, que ele foi servir no 7º RI ou 21... Cavalaria, sei lá. (...) Aí, bom, o véio começou nesse mesmo clube, com muito pouca idade; e ali foi quando eu comecei a tocar aqueles rockinho sem vergonha, beabá, aprendendo as *harmona*, daqui a pouquinho os rockinho já ficam um pouquinho melhor, já não fica tão sem vergonha. Fazer a pestana... desenvolvendo. (LV, 13/04/2010)

É possível perceber pelos relatos as filiações que Luis Vagner vai revelando e o cenário musical da época, associando os primeiros contatos musicais dele com: 1) a sonoridade das bandas de swing, formações importadas do contexto norte-americano, do jazz¹¹; 2) o cinema estrangeiro invadindo o país nos anos 50; 3) Lupicínio Rodrigues, uma referência local, negra, urbana, que obteve projeção nacional; 4) as grandes vozes nacionais de uma época em que a Rádio Nacional alcançava lugares recônditos do território brasileiro. A respeito do rádio, Luis Vagner comenta:

Já era independente, tinha o meu canto, o meu quarto, e eu roubava um radinho do pai quando ele não estava. Aí ficava procurando as rádios, frequência modulada, não é isso? Rádio Nacional¹², Mayrink Veiga... Aqui de São Paulo pegava a Nove de Julho. E quando pintou o rock and roll com o **Sergio Murilo**, **Cely Campello**, **Tony Campello**, **Demétrius**, que foi também o primeiro a gravar uma música minha [a

Molha (1919) e o Depois da Chuva (1917). Estes clubes também teriam sido fundamentais na formação de Sergio e de seus familiares (avô, pai e irmão), também músicos. (Sergio Dias, 19/03/2010)

¹¹ Em *Nem Vem que Não Tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, Ricardo Alexandre (2009) traz uma definição deste *swing* norteamericano encontrado em orquestras brasileiras como as que Luis Vagner se refere: “A palavra *swing* - que pode ser traduzida para o português como “balanço” - também designa um estilo de música, aquele jazz da década de 1930 repleto de ritmo, feito para dançar por *big bands* como as de Glenn Miller ou Benny Goodman. Apesar de apresentado em teatros refinados dos Estados Unidos, o som era considerado “impróprio” na Alemanha nazista, especialmente pela negritude de seus músicos e de seu ritmo. (Alexandre, 2009, p. 59)

¹² “Em 1936, nasceu a maior emissora de rádio do Brasil: a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Poucos anos depois, em 1940, por razões de endividamento, a Nacional passou para as mãos do governo e teve sua potência ampliada substancialmente. Em 1942, a Rádio Nacional era uma das cinco emissoras de rádio mais potentes do mundo”. (Cabras, 1996, p. 74) Outra fonte com muitas informações, fotografias e vídeos é o blog www.decadade50.blogspot.com. Os artistas citados por Luis Vagner são principalmente os grandes nomes da Rádio Nacional deste período.

canção se chama *Magoei Seu Coração*]. Era o meu ídolo. Mais tarde começou a pintar o **Erasmus**, o **Roberto**, a **Wanderlea**. Aí eu já tinha saído de Santa Maria e me mudado para Porto Alegre. (disponível em: www.gafieiras.com, acesso em 08-08-2010)

Os anos 50 começavam a ficar para trás, assim como Santa Maria.

No bairro Partenon “a rapaziada faz rock *trópi* e tem toque de samba também”

Em 10 de agosto de 2010, fui buscar Luis Vagner na casa de Dona Elair, sogra dele, que é onde Vagner se hospeda quando vem a Porto Alegre (atualmente, ele vive em São Paulo). Nesta noite houve uma participação do *guitarreiro* no show da banda Funkalister (da qual faço parte), no teatro Renascença. Tocamos uma composição dele, “Só que Deram Zero pro Bedeu”, e ele participou tocando em uma música da banda. No carro, indo para o show, Luis Vagner comenta que a história toda dele está nas músicas – ‘toda não, né!’, pondera, ‘mas quase toda’. “Lá no Partenon” faz parte do álbum *Guitarreiro* (1976) e tem na introdução um texto quase cifrado para um ouvinte distante:

Êh saroba, Sarará se foi
Sobe Kalunga, crioulo
Romário e Cantuária dançavam
Toca Caçapa, toca Caçapa,
Vó Siena ensinava
Peruzzi mestre!
A música é uma santa.

Sempre fui curioso por saber do que se tratava esta introdução. Tendo a oportunidade de pedir para que ele contasse quem eram aquelas pessoas citadas no começo de uma música com tantas referências a pontos de Porto Alegre, recebi um relato como que em forma de glossário, traduzindo o texto introdutório da canção: 1) o *Sará que se foi*, é o pai, Vicente Lopes, que havia falecido na época da gravação do disco; 2) o *Kalunga que sobe*, é um primo, atleta negro que integrou as seleções brasileiras de vôlei e basquete ao mesmo tempo: caso único na história do esporte nacional; 3) o *Romário e a Cantuária que dançavam*, são os avós paternos de Luis Vagner; 4) do *Caçapa que toca*, Vagner não comentou; 5) a *Vó Siena que ensinava*, é uma outra avó dele, que lhe ensinou rudimentos do violão; 6) e *Peruzzi mestre*, é o maestro Edmundo Peruzzi (1918-1975), figura muito importante em uma segunda época da vida de Luis Vagner, da profissionalização em São Paulo. Ou seja, realmente muito da vida e das pessoas que estão em torno de Luis Vagner de alguma maneira recebem citações declaradas ou mais discretas nas letras das músicas e nos encartes dos álbuns. “Lá no

Partenon”¹³ serviu como um exemplo deste costume do compositor, que se repetirá em outras canções dele e dos suingueiros. Ao final da canção, Vagner ainda saúda a chegada de sua filha Manauara cantando: ‘Manauara chegou! Paz pro corpo e pra alma’.

Um turbilhão de novas músicas, novos amigos, novas experiências aguardava Vagner em Porto Alegre, por volta de 1961, 1962: o contato com a juventude da capital formou novos elos, compartilhando curiosidades, inquietações, anseios, interesses de toda uma geração. O primeiro bairro de moradia é o Partenon (na rua São Francisco de Assis, na altura da rua Dr. Malheiros). Luis Vagner relata que já vinha escutando músicos como Duke Ellington, Benny Goodman, Count Baise, Bill Black Combo, Xavier Cugat, Perez Prado. Mas não ficava por aí:

E mais as nossas coisas: as nossas rancheiras, os nossos xotes, os **Pedro Raymundo**, os **Irmão Bertussi**... sei lá, **Gildo de Freitas**... entrava tudo, era um caldeirão de coisas. E eu, já guri... comecei a achar interessante o jeito: onde é que os velhinho escreveram uma letra aqui... como é que é a letra? O que é que o cara tá falando? bom... sabe? Guri. Viajando. E eu comecei a me ligar no papo da poesia... Aí, começo escutando coisas, de todo mundo... Aí você vê, vim a Porto Alegre, o **Teixeirinha** tinha uma casa perto, assim, na Caldre Fião, e eu morava na São Francisco de Assis, ali bem em cima, no Santo Antônio, Partenon-Santo Antônio, ali em cima... (Luis Vagner, 13/04/2010)

Os The Jetsons foi a primeira experiência coletiva de Luis Vagner na música: uma banda. Uma banda de rock n’roll. Toda a diversidade de artistas citados por Luis Vagner como importantes em sua primeira formação, agora em uma experiência de grupo se misturaria a novos elementos, novas referências. A primeira formação d’Os Jetsons foi Luis Vagner (guitarra), Edson da Rosa (bateria), Luis Ernani Guimarães (guitarra) e Valdir Jacques (baixo), em seguida substituído por Franco Scornavacca. Os Jetsons eram uma banda de música instrumental que começou a tocar em festas, festivais e programas de rádio e TV em Porto Alegre. Receberam um grande incentivo do pai de Luis Ernani, Luis Carlos Guimarães, que comprou os instrumentos para os garotos:

Aí, mandar fazer a guitarra no Seu Adão, da Milsons... todo dia se possível eu ia lá pra ver ele botar um traste de cima a baixo... Pra tu ter uma ideia, a primeira alavanca de guitarra a gente fez na oficina, em casa. Bah, uma loucura, cara, saiu um

¹³ **Lá no Partenon** - Luis Vagner

Lá no Partenon a rapaziada faz rock, mas é trópi [gíria que se refere a tropical] e tem toque de samba também
Tudo bem? Tudo bem!
Tem a igreja Santo Antônio, que é pra turma casar
Tem escolas tão bonitas, pra criançada estudar
E tem o cemitério São Miguel e Almas, pra turma já viu, né?
Santo Antônio sobe a lombá [expressão que se refere a ladeira.]
É o nome da condução, passa na Caldre Fião e pára lá na Maria Degolada, na Conceição
E lá o pau quebra seriamente
Malandro que é malandro espera a sua vez
Lá no Partenon

som que... *bléum*, sei lá, era uma coisa do outro mundo! Então descolando; então aprendendo coisas com os amplificadores, o domínio dos... que a gente não tinha muito conhecimento e queria tirar efeito... daí matava todo o volume, fazia, pôxa... Eu tinha um aparelhinho de som que ele andava atrás de mim no palco! Começava lá, depois ele vinha atrás de mim, por causa do volume, aquelas coisas! (LV, 13/04/2010)

O DJ, MC e locutor Piá, em entrevista na sede da rádio Ipanema FM, estabeleceu uma relação muito interessante entre os dias atuais e os tempos em que não se vendia guitarras em lojas:

Então, naquela época tu ter uma guitarra elétrica, um amplificador, era que nem tu ter um *home-studio* hoje em casa. É uma coisa acessível, mas não é tão fácil de ter. Não era que nem hoje, que tu vai numa loja e compra uma guitarra. O cara tinha que mandar fazer a guitarra: o **Luis Wagner** mesmo falou que a primeira guitarra dele, ele mandou fazer, escolheu a alavanca, ele tirou um ferrinho pra ir lá e fazer a alavanca, ficou naquela ansiedade... (Piá, 16/08/2010)

The Jetsons começaram sua carreira em programas da TV Gaúcha, como “Parque Infantil”, apresentado por Valdemar Garcia, e o programa de calouros de Ivan Castro, além de shows em festas, clubes, festivais em colégios, onde circulavam outras bandas portoalegrenses dos mais variados estilos: Os Cleans, Boinas Azuis, Fughetti Luz, são alguns dos citados por Luis Wagner. Também, nestes mesmos espaços para bandas jovens, começariam a circular alguns anos depois os músicos do grupo Pau-Brasil, sexteto nascido no bairro Santana, mais especificamente na quadra de ensaio da escola de samba Acadêmicos da Orgia. No entanto, nesta primeira metade dos anos 60, os *Nego Véio* do Pau-Brasil ainda eram *Garotos da Orgia*, meninos que começavam a se articular em torno da música e, assim como Os Jetsons, também com o estímulo do pai de um deles: Tio Miguel, funcionário da Caixa Econômica Federal, compositor, cantor e violonista. É ele o fundador da Escola de Samba Acadêmicos da Orgia (Av. Ipiranga, 2741), que em 1957 ainda tinha o nome Garotos da Orgia. Em torno desta escola e do casal tio Miguel e dona Carlinda muitos suingueiros cresceram: Darcy, conhecido como Mestre Cy, atual presidente dos Acadêmicos da Orgia é filho deste casal e desde cedo teve como grande amigo Luis, conhecido como Nego Luis.

(...) a gente sempre foi muito entrosado, lá no Cy. Ali tudo começou: o **tio Miguel** tocava violão, e nós, guri, ia acompanhar, pra cá e pra lá a gente ia acompanhar. (...) O tio Miguel sempre foi funcionário da Caixa Econômica Federal. Ele chegava e dizia: ‘Ô, guri, vem tocar a cubana...’ os nego hoje chamam de tan-tan... então a gente ia, eu e o Cy, com seis, oito anos... bem novinho! O coroa queria mostrar as músicas dele, que ele era compositor, inclusive não sei se eu já te disse, ele tem várias músicas com o Lupicínio: “A Brasa”, aquela que surgiu... ‘Você parece uma brasa...’ [cantando; refere-se à música “Brasa”, assinada por Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins]. E naquele tempo era assim: tipo agora, né... se tu tá mal, tu vende. Quer dizer, é dele, só que ele vendeu pro Lupicínio. E o caminho que tinha era o Lupicínio: o único que tinha contato com os caras lá. Naquele tempo tu saía

daqui e levava três dias pra chegar em São Paulo... o Lupicínio ia pro Rio e colocava as músicas tudo. Ele tinha várias músicas; tinha e tem! (...) Nós era músico do Tio Miguel. Era ele no violão, eu e o Cy na percussão: um de surdo, outro de pandeiro. Ele sempre colocava uma, duas músicas e se classificava: na inauguração do Araújo Vianna, na Redenção... (...) Os cara diziam: 'Tu empresta os guri pra nos acompanhar?' Na TV Piratini a gente acompanhou ele, e na hora ele fez uma música pra... naquele tempo tinha a **Elizeth Cardoso**, te lembra? (...) Cantamos uma música pra ela. Ela tava em pessoa lá, e nós participando do festival. Aí ela apareceu por lá, porque ela era uma artista, né, e o Tio Miguel chegou e disse: 'Tenho uma música pra você'. Aí foi indo, foi indo. Na época, bem menorzinho ainda, garotão mesmo, ia junto o... **Sapo: Valter da Rosa** é o nome dele; Lalate era o apelido dele. (Nego Luis, 27/09/2010)

Pelas entrevistas que realizei, percebo que em Porto Alegre havia uma cena musical efervescente, muito impulsionada pelos festivais e programas de rádio e TV. Leco do Pandeiro, outro personagem fundamental na consolidação desta música que chamamos suingue, traz um pouco da lembrança destes tempos:

Não sei se tu conhece o **Adão Risada**. É, gente fina! O negão cantava e dava aquelas gargalhada. Tinha festival no cinco [canal 5], o Cesar Lobato que fazia. Subia o morro pra tocar lá e ia concorrer: a mais forte... bah, eu gostava de ver: o negão só ficava na retranca. E as banda boa mesmo... ele foi até pro Chacrinha... só banda boa. O negão era sem chamar atenção, mas na hora que ele chegava... (Leco do Pandeiro, 03/10/10)

A televisão se consolidando, o cinema ganhando força e informações a respeito do que acontecia no contexto mundial chegando com mais agilidade. Em meio a este contexto, as trajetórias desta garotada começavam a se misturar de uma maneira cada vez mais intensa. Nego Luis remonta um pouco desta rede de encontros e coincidências, que representam diversos embriões do projeto que veio a surgir na metade dos anos 70 com o nome de Pau-Brasil:

O Cy, como mais velho, o Cy fez uma banda: o **G6**. Uma banda de rock. Misturava música popular brasileira (...) O Cy era guitarra solo!! O Cy de guitarra, o **Bira** de base, uma outra guitarra, o **Jorginho**, tio da minha esposa, de contrabaixo, e o **Wilsão**, bateria. E nessa época eu jogava futebol! (...) Todo fim de semana eles tocavam: no Santa Tereza, no Partenon Tênis Clube, salão da Carris. (...) Nesse meio tempo, a **Delma** [irmã de Cy] começou a namorar o **Leleco**. E ele tinha uma banda: era o **Bedeu**, o Leleco, o irmão do Bedeu e o **Reyson**. O Reyson é um cara que foi pra Dinamarca, ele era solista da banda do Leleco. Bah, era um guitarrista bom, mesmo. E o Bedeu de bateria. (...) a gente já se conhecia, começamos a se entrosar, daí o Bedeu chegou e: 'Vamo fazer uma banda, vamo fazer uma coisa diferente, no samba, vamo botar instrumento elétrico'. Aí deu a ideia; nesse meio tempo, como ele não vinha, nós fizemos o **Samba Elétrico**. Aí tinha o **Alexandre** também. O Alexandre pintou, dava uma força pra nós. (Nego Luis, 27/09/2010)

A surpresa foi saber que Cy era guitarrista e cantor da banda G6. Outro músico suingueiro da cidade, Paulo Romeu, relembra a partir do relato de Nego Luis, mais nomes de grupos e artistas, contribuindo para esta recomposição:

O Reyson... bah, só o **Nego Luis** pra lembrar, mesmo... mas são uns caras importantes de citar, porque são caras que foram referência mesmo. O Reyson foi do início do **Mau-Mau**, foi das primeiras formações. O Mau-Mau era uma banda que tinha dois irmãos negros: o **Paulo Fernando** e o outro que agora é procurador ou desembargador, eu acho, o **Luis Antônio Viseu**. Um era guitarrista, o outro, baixista, mais o Reyson de guitarra e o **Vico**, se não me engano, era o batera. [...] Os guri eram do Partenon. Acho que só o Reyson era ali do Areal da Baronesa. Depois eles se transformaram no **Made in Brasil**, que era uma banda de baile em que ficaram alguns desses integrantes do Mau-Mau. Na época era muito legal de ver essa banda Mau-Mau porque era dos negão. Bah, eles tocavam muito bem, e guitarra e baixo, e eles cantavam aqueles **Tony Tornado**, e dançavam [risos]. E os negão são grandão, sabe? Os dois irmãos grandão com cabelão! Um deles até tocou na Ospa, o Paulo Fernando foi contra baixista; e o outro estudou na UFRGS, tava quase se formando no curso, e aí como ele tava fazendo direito ele largou a faculdade de música e terminou o direito, o Luis Antônio. (Paulo Romeu, 16/02/2011)

Mestre Cy complementa em outra ocasião:

O Bedeu arrumou uma namorada aqui na frente da minha casa e o Leleco namorou a minha irmã; e aí ficou... O meu pai fazia umas música, ele fazia umas... E começou... sabe? E eles já tocavam, o Bedeu já tocava numa banda de rock. (...) É, e nós fazia um trabalho; eu tocava, de vez em quando eu fazia som, eu e o Luis. (Mestre Cy, 28/07/2010)

Alexandre Rodrigues, baixista, violonista e um importante compositor do repertório suingueiro também era do bairro Partenon, como Luis Wagner:

Eu era do bairro Partenon, mas o colégio que eu estudava e que eu encontrei o pessoal que tocava foi no Protásio. (...) É, o Protásio Alves. Eu estudei ali e tinha uns caras com quem eu formei uma espécie de um embrião de uma banda. Nos anos 60. (...) Isso daí eu já devia ter uns 15 anos pra 16. (...) virou uma banda chamada... que eu toquei com o ... era **The Sailors**. (...) Mas eu toquei numas 10 bandas nesse estilo. **Indomáveis** foi também uma banda que eu toquei e que foi muito legal, uma das melhores bandas que eu toquei nesse estilo. (...) A gente começava no violão, né, mas o instrumento que abracei pra tocar nas bandas depois, pra fazer parte das bandas nos anos 60, que tocava basicamente **Beatles, Renato e Seus Blue Caps**, Roberto Carlos, era o contra baixo: instrumento que eu voltei a tocar agora há pouco. (Alexandre Rodrigues, 16/10/2010)

Assim como Leleco Telles, Alexandre se aproximou dos Garotos da Orgia e do ambiente musical do bairro Santana por ter começado a namorar uma garota que integrava a ala feminina da escola de samba:

Foi na noite que eu encontrei... eu já conhecia o Bedeu, de caminhadas em que a gente se pechava [se encontrava, se cruzava] em festas e tal... e a minha proximidade com a escola Acadêmicos da Orgia foi por causa da mãe dos meus filhos, que era de lá. Aí eu já fiz uma amizade, quando eu comecei a namorar ela e frequentar aquela zona ali da escola de samba, acabei fazendo samba enredo pra escola... E aí convivi com o Cy, o Nego Luis, o **Leco**... então comecei a me envolver com esses caras e com o Bedeu e o Leleco, que vinham de lá pra Acadêmicos. (AR, 16/10/2010)

Grupo G6, Samba Elétrico, The Jetsons, The Sailors, Indomáveis, todas estas experiências amadureciam cada vez mais a decisão desses jovens em tornarem-se músicos profissionais. Os Jetsons despontavam como um grupo de muito talento e futuro, com Luis Vagner como um guitarrista virtuose. Até se tornar o *Guitarreiro* [apelido criado pelo cantor Fábio (1948), natural de Ponta Porã, Paraguai, morador do Rio de Janeiro e grande amigo de Tim Maia], Luis Vagner Lopes percorreu um longo caminho de aproximação à guitarra e a outros guitarristas. Ainda na fase dos Jetsons, muitos grupos são lembrados como importantes na formação musical dele e dos colegas de banda:

Depois, depois chegou Beatles... Depooois!!¹⁴ (...) Era 63, 64 os Beatles chegaram pra cá com força. Aí tocava muito Beatles, **Rolling Stones, Dave Clark Five**, aquele começo do rock inglês muito forte... **Peter Paul, Peter and Gordon!** Era bom esse casal, olha, uma dupla boa de ingleses... Aí, muita influência da música italiana e do rock italiano do **Equipe 84**... Fora os cantores românticos e tal, da época. (...) E a gente tocava, eu gostava do rock brasileiro, eu gostava muito do balanço do Erasmo... Era uma coisa certa. Dentro da minha casa, por exemplo, quem gostava muito do **Jorge Ben**¹⁵ era a minha irmã, Semiramar. Gostava muito de sonhar, e ela... me comparava com o Jorge: ‘Mano, mano, olha só tu e ele...’ Não era ele e eu, era eu e ele!! ‘Bah, tu tem o balanço diferente... os dois, bãrãã...’ (...) Era coisa de casa ainda, minha irmã, papo caseiro... e eu passava o dia inteiro com a guitarra; tarde e noite né, meu, e nos bares, todo o dia, uma loucura... e foi uma epidemia muito grande a música no sul, era vibrante. E então tu tocava muito, né. Tinha os grandes Conjuntos Melódicos do Sul, que eram fantásticos: **Flamboyant... Renato e seu Conjunto**... instrumentais, mas melódicos, de música brasileira, mais bossa-nova, com influência do jazz; uns grupos bons, sabe? Músicos maravilhosos nesses conjuntos. Então você ficava conhecendo os outros músicos, né, vai desenvolvendo um respeito... por exemplo, tinha o seu **Nilton Baraldo**, guitarrista... bah, eu caminhava uma hora a pé, duas horas a pé até a casa dele, e aí ele tocava 5 minutos pra mim, passava, fazia 2788 acordes e eu pegava 01... e voltava! E Bah, mas o que que é isso aqui!!! E enchia o saco dos outros, e o meu pai só de olho... (Luis Vagner, 13/04/2010)

Parece ter sido nesta época a primeira vez que o nome de Jorge Ben chegou aos ouvidos de Luis Vagner. Depois de então, a vida faria com que se encontrassem e tocassem juntos. Diversos guitarristas brasileiros são citados como fortes inspiradores de Luis Vagner em sua trajetória: Bola Sete (Djalma de Andrade), Mão de Vaca (Manoel da Conceição), Poli (Angelo Apolônio), Luis Marcelo Maia, Alemão (Olmir Stocker) e Gato (José Provetti), foram os mais recorrentes. Em um momento da entrevista, ele comenta a homenagem musical que Jorge Ben lhe fez, e estabelece paralelo com guitarristas brasileiros:

¹⁴ Luis Vagner enfatiza o “depois”, porque em sua música “Guitarreiro” (1976), o primeiro verso diz: “Naquele tempo eu gostava dos Beatles / Mas tinha os nego véio que eu gostava muito mais”.

¹⁵ O primeiro álbum de Jorge Ben, Samba Esquema Novo, foi lançado em 1963, com Jorge Ben tocando violão.

Aquelas primeiras guitarras da história do rock gaúcho, isso pra mim é formidável. O próprio Jorge Ben, ele falava: ‘mostra um som de **Jimi Hendrix**’, na música que ele fez em minha homenagem, ‘(...) que eu te acompanho no pandeiro, Luis Vagner’. Eu, por exemplo, nessa época, eu quase não... antes né, eu não tinha, eu não ouvia o Jimi Hendrix; eu tocava assim. E os volumes e tudo, então... já tinha uma coisa natural, que era... um todo. Isso mesmo! Porque nós, músicos, é isso né, a gente pega dum, pega doutro, vai pegando. Naquela época não tinha escola, a informação não tinha, tu vai pegando como dá... Então todas essas coisas foram muito importantes pro meu desenvolver. (Luis Vagner, 13/04/2010)

Da mudança de nome da banda, de The Jetsons para Os Brasas trocou apenas um integrante: Luis Hernani, também guitarrista e o mais jovem do grupo, saiu para a entrada de Alemão Anires. Este fato motivou a mudança do nome no grupo. O ano era 1966: o momento de *subir* para São Paulo. No entanto, em Porto Alegre enquanto Os Brasas *subiam*, muitas outras faíscas, outras brasas, começavam a inflamar as “(...) malocas, favelas, becos, guetos e bibocas: tirando a cultura das tocas”.¹⁶

Escola de Samba Acadêmicos da Orgia: “Miguelzinho, tia Carlinda, Maravilha!”¹⁷

É fundamental destacar a importância do espaço desta escola de samba como aglutinador de uma intensa produção musical na cidade, principalmente desde sua fundação em 02/02/1960 até 1978, quando conquistou o tricampeonato do grupo especial do carnaval portoalegrense. Estive presente, com câmera e gravador na mão, na semana comemorativa ao cinquentenário da escola, ocorrida em fevereiro de 2010. Reproduzo trecho de meu caderno de campo, tentando dar conta de descrever o espaço e as pessoas que ali estavam:

01 DE FEVEREIRO de 2010: QUADRA DA ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DA ORGIA

17:15 – PASSAGEM DE SOM PARA O SHOW DO GRUPO PAU-BRASIL

Hoje é um dia daqueles da pesquisa que vale por mil. Isto aumenta a responsabilidade do pesquisador. Desde a manhã eu já estava focado no encontro. Fui caminhando até o local da passagem de som. Ainda parei para tomar um suco de laranja e comer um prensado, em função do calor e de certo adiantamento no horário. Durante o lanche e a caminhada fui pensando e registrando algumas falas no gravador que levava comigo. Nesta caminhada pela Av. Ramiro Barcelos, região repleta de prédios vinculados à UFRGS, pensava: quantas vezes já fiz este caminho para almoçar no RU, estudar no prédio da Psicologia, ou para ir à Fabico, ou ao Planetário? Ainda há os prédios da Farmácia, Bioquímica, Enfermagem e Odontologia nesta mesma área... Meu pensamento ia pela seguinte lógica: o Arroio Dilúvio é assim tão intransponível que bloqueia o contato entre os espaços e os sujeitos da universidade e da escola de samba? Por que não há nenhum contato entre estas partes? Minha intenção era pensar como poderiam se encontrar estes dois mundos. Como construir uma ponte sobre o Arroio Dilúvio que trouxesse uma

¹⁶ Trecho de “Mamãe África”, Luis Vagner e Bedeu, Luis Vagner, O Som da Negadinha, 1986.

¹⁷ Trecho de “Só Pra Renascer”, Luis Vagner, Fusão das Raças, 1979.

instituição para dentro da outra? Chegando ao endereço da Escola, percebi o cartaz de rua que anunciava a comemoração pelo cinquentenário: quatro noites de atividades, desde sexta-feira 29/01 até 01/02, hoje, dia do show do grupo Pau-Brasil.



Foto 15: Cartazes de rua anunciando a festa. Porto Alegre, 2010

Após a foto e um curto tempo na Av. Ipiranga observando a fachada da escola, resolvi entrar. A quadra estava ocupada com mulheres arrumando o espaço para a festa. Crianças brincavam, outras ajudavam também na arrumação. Fora do contexto musical, me chamou a atenção no cenário da quadra de escola de samba, a criançada que corria e se misturava às senhoras e aos poucos homens que completavam o ambiente. Duas dessas crianças brincavam um pouco e outro pouco lavavam e secavam a louça. Deviam ter em torno de cinco anos, subiam em dois tijolos soltos pra alcançar a pia. Por quê? Por quê não? Rapaziada junto na lida desde cedo, colaborando para a coletividade. Encontrei no meio do salão o músico Xandele. É um músico da nova geração do suingue local. Foi o vencedor do I Festival de Música de Porto Alegre, em 1998. Depois, mesclou sua carreira-solo com a fundação da banda Casa da Sogra. Xandele estava com seu pai cooperando na organização da festa: seu avô já foi presidente da escola, o pai tem ligações fortes, portanto ele também está implicado. Conversei um pouco com Xandele sobre a carreira dele: esteve alguns anos em São Paulo, tentando a vida de músico por lá. Agora está meio lá, meio aqui. Tive tempo de falar um pouco sobre o projeto da pesquisa e ele se interessou. Em seguida, chegaram ao mesmo tempo, Alexandre Rodrigues, baixista, compositor e fundador do Pau-Brasil, e Tonho Crocco, músico também pertencente a esta nova geração. Tonho foi quem me indicou o evento. Minutos depois, chegou Nego Luis, percussionista e fundador do Pau Brasil. A passagem de som acabou não acontecendo em função de que o equipamento ainda não estava montado. No entanto, aqueles que vieram para cumprir o combinado, passar o som, resolveram sair e sentar em um bar para conversar e amenizar o forte calor.



Foto 16: Quadra dos Acadêmicos da Orgia à noite. Porto Alegre, 2010

Outras escolas de samba da cidade que já frequentei ensaios foram: Bambas da Orgia, Imperadores do Samba e a vizinha dos Acadêmicos, Fidalgos e Aristocratas. Atualmente, em

2010, pude freqüentar os Acadêmicos e conhecer muito do seu passado através do livro “Cinco Décadas de Samba no Bairro Santana” (Delma Gonçalves, 2010), o qual se torna muito útil na recomposição das trajetórias dos músicos suingueiros, principalmente por trazer elementos ricos do contexto e do cenário. Delma Gonçalves, graduada em Letras, é filha dos fundadores da escola, Miguel e Carlinda Gonçalves, irmã do Mestre Cy, compositora e parceira de Bedeu em várias composições. No livro, ela narra:

Tudo começou em meados de 1957, quando Miguel de Oliveira Gonçalves, músico e compositor, de profissão bancário, após sua jornada de trabalho, encontrava todo dia seu filho Darci tocando na sua “latinha” de leite condensado um ritmo forte e cadenciado. O piá era conhecido entre os garotos do bairro pelo apelido de “Cy”, logo seu Miguelzinho percebeu a liderança de seu filho junto aos amiguinhos, que se reuniam diariamente para fazer uma batucada à beira do riacho, na atual avenida Ipiranga.

Certo dia, conversando com sua esposa Carlinda e seu colega e compadre, Valdemar Machado, sobre a habilidade do filho, resolveram investir no talento musical de Cy convidando-o para formarem um bloco com a piazada do bairro. Assim começam os primeiros passos desta escola de samba, nascida às margens do Arroio Dilúvio, cujo nome só poderia ser: “Garotos da Orgia”.

Chegaram inúmeras crianças das redondezas todos queriam fazer parte do Grupo Carnavalesco Garotos da Orgia, que por três anos consecutivos foi destaque no coreto oficial, rendendo uma destacada reportagem em nível nacional na revista “O Cruzeiro”.

Em seguida, o bloco infantil cresceu tanto em idade como na fama e despertou o interesse de muitas autoridades e intelectuais, em especial de um enfermeiro e acadêmico de direito, senhor Rubens Silva, e do seu filho Aimoré Silva, que resolveram apreciar o espetáculo dos Garotos apaixonando-se instantaneamente.

Convictos e empolgados com a performance da escola, no dia 02 de fevereiro de 1960, sugerem um novo e definitivo título para a agremiação, que é fundada oficialmente com o nome de Acadêmicos da Orgia, tendo como madrinha a Escola de Samba Imperadores do Samba e como símbolo o personagem Zé Carioca. (Gonçalves, 2010, p. 70)

A quadra dos Acadêmicos da Orgia e a casa de Miguel e Carlinda, atualmente a residência de Cy e Delma com suas famílias, foram sede de muitos ensaios, reuniões, encontros de grupos. Antecipando alguns nomes que surgirão com mais destaque em seguida, vínculo grupos ou artistas que têm sua origem direta ou indiretamente associada à Escola de Samba Acadêmicos da Orgia: Pau-Brasil (Leco, Leleco, Bedeu, Nego Luis, Cy e Alexandre), banda Afro-Sul, Bloco Afro Odomodê, Paulo Romeu, Valter Sapo, Luis Vagner, Xandele, Giraya (baterista do Projeto Pentefyno e filho de Cy), Pagode do Dorinho, Sport Club Samba Rock, Nego Bando (do grupo Tribuwudu) e certamente outros nomes.

Nego Luis relembra a função que cada músico do Pau-Brasil exercia nos carnavais defendendo as cores da escola de samba: Leco tocava tamborim e frigideira; Bedeu, além de compositor, tocava surdo e já atuou como cantor na avenida, assim como Leleco Telles e

Alexandre; Cy era o ensaiador e mestre da bateria e Nego Luis tocava sopapo¹⁸. Juntamente com a iniciação musical dentro da escola de samba, outros espaços carnavalescos no entorno destas instituições em Porto Alegre exerciam forte influência sobre a construção de uma música com peculiaridades rítmicas em relação a outros lugares do país. Segundo os músicos, este cruzamento acabava resultando em uma sonoridade própria, única, que teria também agido sobre as canções que eles futuramente viriam a compor: estes espaços eram as Tribos Carnavalescas. Nego Luis relembra:

O Cy disse: ‘O pai vai fazer uma escola, vâmo?’ Como a gente tinha amizade, fomos arrecadando os guri: ‘Só que é o seguinte, tu tem que levar teu registro pra tu tirar tua licença no juizado de menor’. E aí nasceu o Acadêmicos. O Cy sempre de ensaiador, tinha um ouvido bom, sabe? (...) ali na nossa zona tinha as tribos: os **Tapuias**, ali onde é o Planetário, nasceu ali o Tapuia. Tinha os Tapuias, os **Carijós**, que também era dali. O Leco já participou. (...) Eu saía de bangô.

M- E o ritmo era diferente? A levada das tribos era outra?

NL- Totalmente diferente (CD faixa 1).

M- Mudou bastante pra hoje em dia, né?

NL- Mudou, mudou, agora os caras saem e parece uma escola de samba... mas tem, o *ziguiné* [tipo de levada rítmica característica] ainda tem. (...) Os cara conservam até hoje porque o único estado que tem no país isso daí é o Rio Grande do Sul, que conserva esse negócio de índio. E é de índio, mesmo! O índio que é assim. Os caras de lá usam, o **Cacique de Ramos** e pá, mas é tipo escola. Aqui não, aqui eles conservam mesmo o negócio de índio. Mas foi morrendo, porque saíam vários! Assim ó: os índios saíam no sábado, no domingo o humorismo, que era pra dar risada, e na segunda feira eram as escolas. Domingo era pra descontrair, tu saía vestido de mulher, com uma televisão na cabeça... (...) Nós saía nas três. No humorismo nós saía no “Tô Com a Vela” e no “Saímos Sem Querer”, mas a gente saía na bateria: dava uma força pra eles na bateria, e aí na segunda eles nos emprestavam umas coisas, um maracanã, uns negócios que a gente levava pra escola. (Nego Luis, 27/09/2010)

Leco do Pandeiro traz uma memória das tribos carnavalescas ainda anterior à vida de músico. O tema das tribos surge no contexto em que ele comentava ter uma maneira própria, pessoal de tocar pandeiro: *“Pô, eu saía em tribo de índio com o meu pai; eu era pequenininho, ele me botava aqui no pescoço dele e saía tocando pandeiro; eu desfilava com ele na tribo Bororós”*. (Leco do Pandeiro, 04/10/10) Localizei uma breve descrição das tribos carnavalescas de Porto Alegre:

As tribos, manifestação peculiar do Rio Grande do Sul, surgem na metade dos anos 40; seu auge se dá no fim dos anos 50 e na década de 60, sendo que, em 1951, passam a ser julgados como uma categoria em separado. Sua característica principal é a utilização de fantasias e coreografia abordando temas indígenas. (...) Por volta da

¹⁸ O Sopapo, um gênero de tambor de grandes dimensões conhecido hoje nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, é cercado por incertezas quanto às suas origens e circulação. Produto da reconstrução diaspórica, atribuído aos escravos trabalhadores nas Charqueadas em Pelotas e Rio Grande, no século XIX, o instrumento foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nestas cidades, conferindo particularidades ao samba executado pelas baterias destas escolas. (...) O tempo promoveu uma migração do instrumento para outros contextos. Artistas e grupos musicais se apropriaram do instrumento no final da década de 1990, ressemantizando sua sonoridade e conferindo status diferenciado ao Sopapo, como elemento identitário e ideológico. (Mario Maia, 2008, p. 13-14)

década de 70 ocorre o declínio das tribos, restando apenas três delas, que subsistem até os dias de hoje: Os Comanches, Tapuias e Guayanazes. (Krawczyk, Germano e Possamai, 1992, p. 34 e 38)

Atualmente, mantêm-se ativas apenas duas tribos carnavalescas em Porto Alegre: Os Comanches e Os Guayanazes. Sem exceção, todos os entrevistados mencionam os Acadêmicos da Orgia como o espaço em que esta maneira *suingada* de tocar se desenvolveu com mais exuberância em Porto Alegre. O apogeu da escola foi o início dos anos 70, quando conquistaram dois títulos seguidos, em 1971 e 1972. O depoimento de Nego Luis mostra o status que a escola ostentava:

(...) Pra tu ter uma idéia, tinha duas baterias. De vez em quando o Cy fazia parar uma e tocava só a outra. Uma vez, nós fomos apresentar em Viamão, carnaval de Viamão, e a bateria número 1... se agarraram no pau: o presidente com uma pinta da bateria. E aí brigou todo mundo. E ficou a bateria 2 tocando. E o pau comendo, só tu vendo, de tanta gente que tinha. (...) Pô! Se não tivesse tanto roubinho assim o Acadêmico tava ganhando até hoje. Um ano o tema foi Branca de Neve e os Sete Anões, 1971. A escola maior na época em Porto Alegre era o Bamba [Sociedade Beneficente Bambas da Orgia - 1940]. O Bamba tinha quase 600 pessoas, o Acadêmico botou 1200. O dobro. (Nego Luis, 27/09/2010)

Na noite de 01 de fevereiro de 2010, presenciei uma apresentação rara do grupo Pau-Brasil, que não se reunia publicamente desde maio de 2004, ocasião em que eu também estava na platéia: Tonho Crocco, ainda vocalista da banda Ultramen, produziu em 2004 esta *reunião musical* junto com os músicos do Pau-Brasil no projeto Domingo no Átrio, do Santander Cultural (Leleco Telles fez o show em uma cadeira de rodas e viria a falecer em agosto do mesmo ano). Na noite quente do verão de 2010, Luis Vagner estava na platéia e após o show foi ao palco para cantar *a capella* a música “Só Pra Renascer”, composta em homenagem aos Acadêmicos da Orgia.

(...) da base da minha vida artística musical. Eu queria... meu presidente, aqui, Cy, com o maior prazer, é a oportunidade de estar aqui nesse momento, nos 50 anos da Escola Acadêmicos da Orgia, é do meu coração. Eu queria só cantar um pedaço de uma música, que eu escrevi um dia, caminhando junto com a Escola... e era 71, 72, era sessenta e poucos, era até chegar agora. Fala assim: ‘*Quando eu vi meus amigos na avenida estavam lindos todos cheios de esperança / Só de ver nossa Escola tão querida, de todas preferida neste carnaval / E a Escola levando o enredo com muita alegria e paz / E a cadência envolvendo as estrelas que dançam no céu pra nós / E olhai o céu / Que eu juro meu povo que eu morro de novo só pra renascer / Eu juro meu povo que eu morro de novo só pra renascer / Diz que santo de casa não faz milagre / Dizem tantas coisas...*’ mas uma delas é o seguinte, e é a mais importante: Acadêmicos da Orgia, a base de uma estrutura cultural musical, pertencente a nós, filhos do Rio Grande. Negros desta terra. Tudo de luz a todos. Acadêmicos, sempre!!! (Luis Vagner, 01/02/2010)

Em 1976, os seis integrantes do Pau-Brasil *subiram* para São Paulo, onde ficaram vivendo e tocando juntos até o início dos anos 80. Ainda assistiram à distância à vitória dos

Acadêmicos no carnaval de 1978, com o samba-enredo Festa no Gantois. Certamente a musicalidade de uma cidade não tem endereço fixo, mas em função da recorrência nas falas dos colaboradores da pesquisa aos méritos musicais dos Acadêmicos e dos vãos alçados por muitos dos seus *filhos*, é inegável que muito do suingue de Porto Alegre teve relação com este espaço *acadêmico da orgia*.

Cy, Nego Luis, Bedeu, Alexandre, Leco e Leleco: o Pau-Brasil

Ainda antes de iniciar a etnografia propriamente dita, achava muito curioso que quando escutava algum comentário a respeito do grupo Pau-Brasil, esta referência vinha sempre acompanhada pelo nome dos seis integrantes. Era como se não bastasse dizer apenas “Pau-Brasil”. No início, pensei ser em função da existência de outro grupo com o mesmo nome, o Pau-Brasil, do jazz, de São Paulo, surgido no final dos anos setenta, com grandes músicos como Paulo Bellinati, Roberto Sion, Roberto Stroeter e Nelson Ayres, este último certamente sabedor da existência do Pau-Brasil portoalegrense, do suingue, pois foi um dos arranjadores e tecladista do disco de Luis Vagner, “Fusão das Raças” (1979), e arranjou duas músicas no disco solo de Bedeu, “África no Fundo do Quintal” (1983). No entanto, este hábito de sempre listar os seis integrantes do grupo após ser dito o nome da banda, foi se tornando para mim mais do que um mero diferenciador em relação ao grupo paulistano, mas uma maneira de exaltar, destacar a importância de cada um dos músicos na construção deste conjunto tão referencial para a música do Rio Grande do Sul, mas especialmente para a música de forte identificação com a cultura negra brasileira: Bedeu, Leleco Telles, Alexandre, os compositores; Nego Luis, Cy, Leco, os percussionistas.

O **Pau-Brasil** começou a surgir em 1974 a partir de um plano muito bem construído por Bedeu. Antes de trazer a recomposição da trajetória da banda, algumas informações sobre *os nós dessa nobre madeira*: todos os seis nasceram em Porto Alegre. **Leco** (1954) é o mais jovem; desde pequeno observou o pai e o irmão tocando pandeiro e, por insistência de Bedeu, deixou o tamborim e a frigideira, instrumentos com os quais saía na avenida, e passou a se dedicar ao novo instrumento:

(...) E até hoje os cara queriam fazer pesquisa como é que eu batia no pandeiro, e ninguém conseguiu. É verdade! Deus sabe. E outra coisa: não era pra eu tocar pandeiro, como instrumento. (...) Não, o meu negócio era bola [enfático]. Aí, pô tu vê como são as coisas, né: quem tocava pandeiro mesmo era o meu irmão, **Gildo**. É

que o meu pai serviu no Rio. Meu pai era pandeirista: ele serviu no quartel militar do Rio, lá, terceiro escalão, que ia pra guerra, ele falou, e aí o amigo dele das folgas do quartel, era o **Grande Otelo**. Então eles tomavam cachacinha, naqueles calicezinho, sabe. Então, eles sentavam na mesa, com caixa de fósforo, porque não tinha instrumento, né, aí eles ficavam tocando e cantando... Aí meu pai veio pra cá, começou a trabalhar aqui também, e ia lá nos Acadêmicos da Orgia: dizem eles, porque eu não conseguia ver, era muito pequeno, o meu pai pegava o ritmo do pandeiro, tocava, e dizem que lá no Pronto Socorro os cara já ouviam o barulho do pandeiro. (...) Tá. Aí começou os negócio: meu pai veio pra cá e tal. Aí, o Bedeu... o Acadêmico era ali e eu tocava tamborim e frigideira. Sim! Nós fazia um suingue legal, mesmo. E aí o Bedeu começou a falar: 'Pô, se o pai dele toca pandeiro, um deles vai ter que tocar pandeiro'. Quem tocava pandeiro mesmo era o meu irmão Gildo. O meu negócio era só bola: bola de tarde, bola de manhã... (...) Aí o Bedeu chegou e falou assim: 'Bah, meu, acho que eu vou montar uma banda: vou montar uma banda, mas tu, Leco, vai ter que tocar pandeiro'. Bah, pelo amor de deus, como é que vou tocar pandeiro? E ele: 'Tu vai te encarnar, vai tocar as coisa do teu pai'. Não, mas de que jeito, cara... só se eu criar o meu instrumento, aí tudo bem. Como é que eu vou fazer uma coisa que outro faz...? Não tem lógica..! Aí resolvi fazer isso aí: começamos a ensaiar, aí eu tocava, os cara me emprestavam o pandeiro deles e eu furava o pandeiro dos caras. É, eu não tinha a habilidade, né. O meu negócio era tirar som do pandeiro... tirar som mesmo. (Leco do Pandeiro, 04/10/2010)

Um dado ganha ares cômicos pelo inusitado que carrega consigo, em função do quão recorrente foi o relato deste durante as entrevistas. Torna-se importante para sinalizar aspectos de um elemento que se evidenciou à medida que entrevistei cada músico: a liderança natural de Bedeu. O caso em questão é que Leco não tocava pandeiro, mas Bedeu sabia das habilidades do legado familiar que Leco trazia e apostava na capacidade do garoto sete anos mais moço. Para que Leco não furasse mais pandeiros dos colegas e *pegasse o pulso*, Bedeu receitou:

Aí o Bedeu disse: 'Bota um tijolo maciço do lado da cama e de manhã, às seis horas da manhã, tu pega o tijolo pra pegar pulso. Tijolo maciço. Todos os dias de manhã em jejum antes de tu levantar'. Aí comecei a fazer: exercício, exercício... eu não saía! Os cara saíam pra tocar, pra fazer show e eu não ia! Porque eu tinha que pegar aquela manha. Na hora de fazer o som mesmo, lá; pro cara poder fazer aquela balaca, sabe,

M- Caixeta e frigideira tu já tava bem, só que pandeiro era novidade.

L- É. Negão de Deus, olha só: bah, eu chorava. Os caras saíam e eu não conseguia sair. O que eu sofri... bah, eu levanto as mãos pra Deus, o meu negócio era bola, não deu certo a bola... a mesma coisa eu colhi : porque eu criei o meu ritmo, isso eu digo pra todo mundo. Falei pro **Nereu** também, o Nereu do **Trio Mocotó**...

M- O Luis falou que vocês moravam pertinho, lá.

L- Sim, a gente se via todos os dias: era como se fosse uma rua da Praia, né. Lá em São Paulo era rua das Flores, lá tem muita planta. (L do P, 04/10/2010)

Nego Luis (1951), percussionista das tumbadoras, bongôs, tocador de sopapo nos desfiles da Acadêmicos da Orgia na avenida, reitera o episódio com Leco:

O Bedeu disse: 'Vâmo montar a nossa: vâmo montar uma banda, mas vâmo só ensaiar'. Nesse meio tempo, nós começamos a ensaiar. O Leco na época tocava só no Acadêmico; e o pai dele era baterista. (...) Aí, o Bedeu chega assim e diz: 'ô, meu: por que tu não toca pandeiro?' E o Leco tocava muito bem caixeta, tamborim.

O Bedeu começou a dizer pra ele: 'Aqui, ó, tu não tem pandeiro, tu pega um tijolo.'. Naquele tempo o tijolo era grandão, daqueles maciço. E ele: 'Tá, mas o que que eu quero com um tijolo...?' Era pra pegar o peso na mão, no pulso. (Leco) 'Mas não sai som...'. (Bedeu) 'Mas não é pra sair som; vai tocando, que quando tu pegar um pandeiro, tu *dimule* [demole]'. Aí o Leco pegou um pandeirinho emprestado... cada pandeiro que ele pegava, ele estourava... muito forte, sabe? Aí *plum*: pintou um pandeirinho e o Leco começou a *dimulir*, e o Leco tocava tipo timbale e elétrico e tudo, e os cara disseram: 'Bah, tá aí o ritmo'. Eles disseram: 'Vâmo nos apresentar'. (Nego Luis, 27/09/2010)

As trajetórias de Nego Luis e Cy se misturam desde o início, amigos que começaram a se interessar pela música na mesma época e através do estímulo do seu Miguel Gonçalves. Para Luis, o futebol também apareceu com força como uma possibilidade profissional. No entanto, quando Bedeu apresentou com clareza a proposta para os cinco músicos – ensaiar à exaustão na casa de Cy em Porto Alegre, fazer alguns poucos shows e rumar para São Paulo – Nego Luis e o mundo do futebol tornaram a se encontrar outra vez somente já em São Paulo em um tradicional futebol de músicos às segundas-feiras no campo da Portuguesa de Desportos:

(...) a gente se reunia lá na casa do Cy pra ensaiar: o bicho pegava! [enfático] Aí os cara também me deram um toque. Nesse meio tempo eu fui jogar no Tamoio de Santo Ângelo, e depois eu vim pra sair no carnaval, assisti o carnaval e já não voltei mais, aquelas loucura... eu no Acadêmicos. Aí eu fui trabalhar né, e o Bedeu chegou e disse: 'Ô, negão, tu não leva a mal, tu já sabe da banda que nós tâmo fazendo, só que é o seguinte: nós vâmo tocar só um pouco aqui, arrumar um dinheiro e vâmo embora pra São Paulo. Tá? Vâmo estourar lá em cima, lá. E tu te decide. Nós vâmo olhar a boca lá, primeiro, vamos eu e o Cy na frente'. E aí foram: ele e o Cy. (...) O Bedeu já tinha ido lá. Agora já foram lá ver, e fazer a logística aquela: se tiver que morar vâmo morar aqui, pensão tal... Foram lá, viram o **Bebeto** tocando, e viram: 'É por aqui o caminho'. Vieram e disseram: 'Olha, tá tudo na mão. Quem sabe nós vâmo e te damo um toque depois?'. E eu disse: 'Vâmo, eu peço as contas lá no trampo e já vâmo embora'.

M- Tava trabalhando aonde, Luis?

NL- Metalúrgica Gaúcha, ali na Cristiano Fischer. E aí a tia Carlinda [mãe do Mestre Cy] disse: 'Nego: e instrumento?' Eu vou comprar um... Aí ela me deu *uma quina*, me emprestou *uma quina* e eu comprei uma tumba. Eu até plastifiquei o chequezinho que ela me deu... porque o homem devolveu lá. Ele disse: 'Isso aqui é da Carlinda? Pode levar, depois a gente conversa; quando ela tiver dinheiro, ela me paga!' E aí começamos a tocar, tocar e tocar. O Bedeu colocou uma lei: 'É o seguinte, ó – se nós vamos tocar então vamos fazer assim: 70% de música nossa e 30% nacional, pros cara gravar as músicas e ficar na boca do povo'. Tudo que era baile nós ia tocar. E aí perguntavam: 'E essa música aí?' É da banda, e é da banda, da banda, da banda, e aí demos uma festa com as melhores bandas que tinha na época em Porto Alegre: tava o **Zaleco**, os cara tudo bom, de música popular brasileira, uma festa no Grêmio Gaúcho, na Azenha, lá, lotadinho de gente, e os cara: 'Bah, é um prazer tocar na festa do Pau-Brasil e tal'... Aquele dinheiro nós botâmo no bolso e dois dias depois embalâmo pra São Paulo. (NL, 27/09/2010)

Outra vez se evidencia o papel de liderança que Bedeu exerceu neste momento de formação do grupo. **Mestre Cy** (1949), atual presidente dos Acadêmicos da Orgia, sempre foi o ensaiador e o mestre de bateria da escola, desde os tempos de Garotos da Orgia até os

áureos anos de 1971 e 1972. Participou também da banda Evolução, outro grupo que fez história no âmbito do samba e suingue local. *Evolução* era o nome de uma banda e de um bar: ambos marcaram época. Segundo Nego Luis, o bar recebeu o nome em função do sucesso que a banda já tinha. Em seguida, por muitos anos a banda Evolução trabalhou como banda fixa da casa de mesmo nome, apresentando-se de terças a sábados. Segundo Sergio Dias, trombonista de muitos grupos da cidade, a banda voltou a ter *vida própria* e circular por outras casas noturnas no início dos anos 80, em 1982. O bar Evolução, também conhecido como *Casinha*, foi um espaço de excelência onde a performance e a criação do suingue em Porto Alegre se deu com muita intensidade a partir dos anos 70 até o final dos anos 80. Cy em certo momento ficou dividido se permanecia no Evolução ou se aceitava a proposta de Bedeu de montar um grupo de músicas próprias e viajar para São Paulo. A convite de Bedeu, que já ia a São Paulo com frequência desde 1967, Cy o acompanhou em 1974 para *preparar o terreno* antes de irem todos os seis. Cy também atribui a Bedeu o mérito por ter lhe ensinado a tocar a *timba*, instrumento que consiste em uma cubana posicionada embaixo de uma cadeira e um cimbalete de bateria. Esta combinação já vinha sendo feita pelo músico João Parahyba, do Trio Mocotó¹⁹. Provavelmente Bedeu trouxe de suas idas a São Paulo esta possibilidade e ensinou Cy, que logo incorporou a timba à instrumentação do Pau-Brasil.



Residência

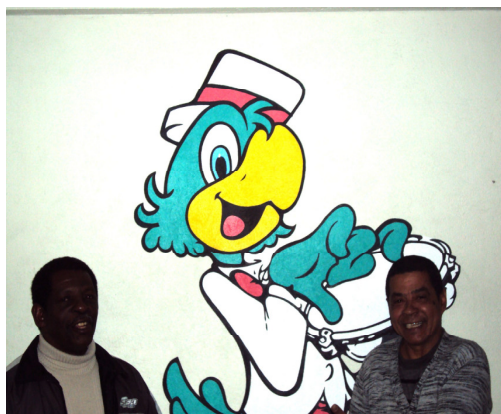


Foto 17: Nego Luis e Cy no bairro Santana (In: Gonçalves, 2010); Foto 18: na quadra dos Acadêmicos da Orgia

Os compositores e parceiros **Alexandre Rodrigues** (1947), **Leleco Telles** (1949-2004) e **Bedeu** (1946-1999) começaram a pensar em fazer música juntos no ambiente dos Acadêmicos da Orgia. Antes disso, já como músicos iniciantes, encontravam-se nos espaços

¹⁹ Trio Mocotó: conjunto formado em São Paulo por Fritz Escovão (Luís Carlos de Souza, cuíca e voz), Nereu Gargalo (Nereu de São José, pandeiro e voz) e Joãozinho Parahyba (João Carlos Fagundes Gomes, bateria e voz). (...) O trio se formou na Boate Jogral, onde os sambistas se conheceram, através dos artistas que cada um acompanhava separadamente. Contudo, a carreira-solo do grupo, só se solidificou a partir de 1969, quando participou do IV Festival Internacional da Canção (TV Globo), acompanhando Jorge Ben na interpretação da música "Charles anjo 45". (disponível em: www.dicionariompb.com.br. Acesso em 23/10/2010)

da boemia portoalegrense: Alexandre vindo do bairro Partenon, Bedeu e Leleco Telles do Menino Deus, mais especificamente do Areal da Baronesa, “(...) antigo território negro paulatinamente descaracterizado durante o século XX, (...) que teve origem na Chácara das Senzalas da Baronesa do Gravataí” (Marques, 2006, p. 1).

(...) eu me encontrava muito com eles sempre em boates, casas noturnas em que eu ia tocar e eles tavam tocando, a gente chegava pra tocar e eles já tavam tocando. Depois a gente começou a... eu e o Bedeu nós tinha uma mania: a gente se encontrava só pra sair e dar uma canja, ir nos lugar pra tocar. E a gente começou a fazer isso com uma frequência, muito antes de pensar em **Pau-Brasil**, muito antes... nem pensava em... mas eu ainda não pensava nem em compor com o Bedeu... Então a gente ia em lugar de adulto, de boemia, assim, às vezes os caras não deixavam nós entrar. Pô, tinha uma casa ali na beira do... na Praia de Belas... Pô, tinha uma casa de boemia que vivia cheia: um dia a gente foi lá tocar, sentamos num banco perto do palco, esperando que os cara dessem uma folga, queria subir no palco... queria tocar. A casa cheia, cheia... Aí os caras deixaram nós tocar um pouco. (Alexandre Rodrigues, 16/10/2010)

A divisão acerca da função exercida por Leleco Telles e Alexandre no Pau-Brasil, também foi determinada por Bedeu:

O Bedeu inventou... em 74, 75, de formar o Pau-Brasil, que ele já tinha ido pra São Paulo, já tinha até gravado um compacto lá²⁰. Quando ele resolveu montar o Pau-Brasil, ele escolheu as pessoas do Pau-Brasil. Então, ele tinha dois baixistas no Pau-Brasil: eu e o Leleco. E eu digo: ‘Tá, mas como é que tu quer fazer uma banda com dois baixistas?’ Ele respondeu: ‘Um vai pro violão. O que tiver mais intimidade com o violão...’ – que no caso era eu – e aí eu acabei tocando violão no Pau-Brasil e o Leleco ficou no baixo. (AR, 16/10/2010)

Luis Vagner nessa época já vivia em São Paulo há pelo menos seis anos, mas quando vinha a Porto Alegre montava *bandas-relâmpago* com Bedeu e Alexandre:

A gente fazia... era canja. Então montava aquelas bandas-relâmpago pra tocar naquele momento. E aí a gente fazia várias dessas. (...) O Luis Vagner já tava lá. Já tinha terminado os **Jetsons**, já tinha feito **Os Brasas**; ele já tava entrando nessa onda do samba-rock. Se juntava pra fazer uma brincadeira, né. Tudo em festas que tinha, que existia no próprio Acadêmicos. A ala feminina fazia seguido festas e às vezes todo domingo tinha um... bailinho em algum local, ali. Então a gente se encontrava e ia lá. E muitas das músicas saíram desses encontros; negócio de composição... Eu, o Bedeu, o Leleco... No meu começo eu interagia mais com o Bedeu, né. Eu ia muito na casa do Bedeu, quando ele morava ali na Marcílio [rua Marcílio Dias], na tia dele, a gente ia muito lá. Depois ele começou a ir na minha casa. (AR, 16/10/2010)

Nego Luis adiciona outros elementos, qualifica a reconstituição das trajetórias dos dois amigos, Bedeu e Leleco Telles, que vinham do bairro Menino Deus:

²⁰ Bedeu em 1967 foi sozinho a São Paulo. Integrou o grupo Neno Exporta Som, formado por Neno (ex-The Clevers, ex-The Jordans), Manito, Pedrinho Batera e outros músicos de grande expressão na época. O grupo lançou em 1971 um compacto simples com uma composição de Bedeu, “Deixa a Tristeza”, cantada por Bedeu. Após o fim do grupo, Bedeu voltou a Porto Alegre, onde mais tarde veio a formar o Pau-Brasil.

M- E o Leleco é ali da região do Guaraniha?

NL- É, ali do *maconhão*. Ele morava naquelas casas geminadas.

M- E o Bedeu?

NL- O Bedeu era da Múcio, ali. [rua Múcio Teixeira] sempre naquela boquinha, ali: na Múcio, na Cabo [rua Cabo Rocha]... O Bedeu morou num montão de lugar. Depois que ele se encarnou aqui na zona. Mas o Bedeu sempre foi encarnadinho a tocar. Trabalhou na secretaria estadual dos professores, aí... mas o Bedeu sempre naquela pilha de tocar batera. O Bedeu era menor e já tocava batera.

M- E se defendia no violão também?

NL- É. Depois pra gravar as músicas ele já começou a fazer uma, e pá. O Bedeu sabia umas 10, 12 posições.

M- E as músicas saíam tudo em cima dessas posições de violão?

NL- Tudo ali. O Bedeu fazia as músicas em três, quatro acordes... e os cara conseguiam colocar 50 posição na mesma música...! Só que com o Bedeu já saía tudo casado, com o ritmo e tudo (...) O Bedeu vinha cantando pela rua e dizia: 'me dá o violão aí'. Daqui a pouco já surgia aquela burra música! Não adianta, nasceu com aquilo. É a mesma coisa com o Jorge Ben; comparando, é a mesma coisa. (Nego Luis, 27/09/2010)

Com Nego Luis obtive um exemplar do jornal Zero Hora de 1987, no qual se comemora os vinte anos de carreira de Leleco Telles como músico, compositor e intérprete de samba. A reportagem reconstitui um pouco mais da trajetória do artista e do contexto da época:

Aos dez anos, lembra o compositor, que hoje acha que tem mais de mil canções escritas, fez o bloco do Areal da Baronesa, "Escravos da Boemia", junto com uma porção de outros meninos e meninas. Foi quando percebeu que era "do Carnaval". Quando juntou dois acordes no violão, num tempo que não se lembra mais, Leleco já fez uma música 'para zombar das amizades e da vizinhança, bem no espírito do Carnaval da Baronesa e da João Alfredo, que antes fazia a festa'. (jornal Zero Hora, 16/02/1987)

Nego Luis, em conversa informal, relembra a figura de Leleco Telles como um músico que "(...) ia pela rua sempre com a antena ligada; atento às pessoas, a tudo. Vivia com um papel pra anotar ideias que surgissem. Na parte da criação nunca parou de evoluir, apesar de ter se descuidado do lance de tocar". (Nego Luis , 26/11/2010)

A peculiaridade daquela música que começava a ganhar vida a partir destes encontros teria já outros modelos na cidade? O suingue que ainda não tinha nome de suingue, feito por esses garotos, já era feito por outros músicos mais velhos que eles em Porto Alegre? Para esta questão encontrei dois depoimentos. O primeiro, de Paulo Romeu:

O **mestre Paraquedas** que hoje tá com 76, já fazia o suingue dele, na época; nem conhecia Bedeu nem ninguém, mas eles já tinham essa pegada. Só que eles tinham o lance do samba, mais preso na questão do samba, na raiz, mas só que era um samba diferente; não era igual ao samba do carioca, nem ao samba do baiano. Aí o Lupicínio também, o samba dele também já era diferente. O **Túlio Piva** também: aquela batida dele de violão até hoje se tu vê os caras tocando, percebe: isso daí é uma influência que os nego véio já tinham. A gente tem muito influência também de

tocar a nossa música gaudéria, nativista aqui, né, na mão direita pra botar no samba, no suingue mesmo. (Paulo Romeu, 16/02/2011)

Alexandre Rodrigues também apresenta sua visão:

Tinha gente tocando samba, mesmo. As outras bandas na mesma época que nós eram bandas de samba. Porque o modelo pra banda era **Os Originais do Samba**, era o modelo pra conjunto de samba. Então o pessoal pegava e tentava se aproximar daquele modelo, que era o padrão. E a gente desvirtuou, começou a fazer um outro tipo. Mas as coisas não eram assim, intencionais: ‘vâmo criar uma coisa e...’. Aconteceu por quê? Porque a gente tinha um pé no rock, todos nós fomos nos anos 60 de bandinhas de rock: eu, o Bedeu e o Leleco, pelo menos. O Bedeu foi baterista, o Leleco, baixista, eu, baixista de bandas de rock: rock dos anos 60. (...) Mas e aí, cara, essa junção, o jeito de a gente tocar, e da gente também ter o lance do samba, quando a gente começou a ensaiar aqui no Cy, antes de viajar, porque a gente tava com a idéia, com a firme ideia, de viajar. Nós tocamos aqui eu acho que um mês.

M- E foi um projeto idealizado pelo Bedeu mesmo?

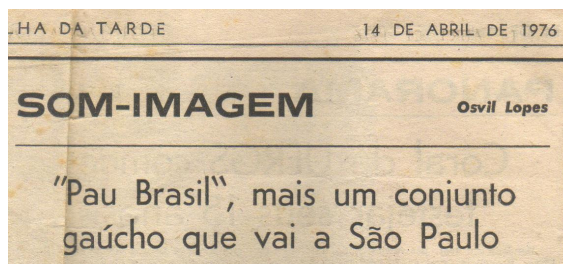
AR- Bedeu. O Bedeu teve essa ideia de levar uma banda, porque ele já tinha morado lá. E a gente fez. A gente começou a tocar tudo quanto era música: mesmo as músicas de outras pessoas a gente tocava do nosso jeito de tocar. (...) A composição da banda era: o Bedeu tocando surdo, mas o surdo de uma maneira diferente; o Leco tocando pandeiro, e todo mundo sabe o jeito que ele toca, é um lance que sai do convencional; o Cy tocando timba, que é aquele instrumento que o [Trio] Mocotó já usava, o Nego Luis tocando tumbadora e eu e o Leleco, baixo e violão. Então era assim, tu vê, dessa mistura sai uma coisa meio latinada... e a jogada toda vem da batida do violão do Bedeu, também, porque o Bedeu era um percussionista que tocava violão. Ele tinha uma batida extra; fora. (Alexandre Rodrigues, 16/10/2010)

Com o sexteto formado, algum dinheiro no bolso, ensaiados à exaustão, com os espaços possíveis de inserção em São Paulo previamente alinhavados, uma boa quantidade de músicas próprias, “(...) uma coisa meio latinada e desvirtuada”, como disse Alexandre, o Pau-Brasil, partiu para São Paulo. O jornal local Folha da Tarde, em 14 de abril de 1976 através do jornalista especializado Osvaldo Lopes, anunciou a mudança para São Paulo e a festa de despedida do grupo, no clube Grêmio Gaúcho. Na reportagem, alguns integrantes têm suas falas transcritas:

(...) no início a turma pensou em manter apenas um grupo de sambão, para as rodas de samba e os shows em clubes locais. Mais recentemente a gente partiu para a ampliação do esquema, incluindo guitarra e outras bossas, já pensando em viajar. Continuamos fazendo samba, é claro, mas um tipo de música mais pesada, elaborada e de maior fôlego. Estruturamos um grupo não pensando no mercado local e sim em viajar. (Alexandre, para o jornal Folha da Tarde, 14/04/1976)

Bedeu complementa e conclui com uma previsão que mais tarde se realizaria:

[é importante] que a gente faça música, que imponha nosso repertório exclusivo. Claro que não pretendemos que o público assimile assim de imediato e que aceite show só com nossas músicas. Mas nosso repertório atual é composto de setenta por cento de músicas de autores nacionais conhecidos e trinta por cento do pessoal do Pau Brasil. E já é uma boa média. (...) A primeira música que devemos gravar é “Massagem”, que já era pra ser lançada no último disco do Bebeto e que terminou tendo sua gravação adiada. Acreditamos na música e é certo que ela termine em disco. (Bedeu, para o jornal Folha da Tarde, 14/04/1976)



Pau Brasil: da esq. para a dir.: Leco, Alexandre, Bedeu, Leleco, Nego Luis e Cy (Folha da Tarde, 14-04-1976; acervo pessoal de Nego Luis)

Em São Paulo “vivendo de magia”

A expressão *vivendo de magia* vem de uma declaração de Leleco Telles ao jornal Zero Hora em 1987. O Pau-Brasil como grupo chegou a São Paulo em 1976 com os músicos com idade em torno de 25 anos de idade. **Luis Vagner** com Os Brasas foi a São Paulo em 1966, aos 18 anos. Até hoje mantém residência lá, tendo intercalado temporadas em outros lugares, como Rio de Janeiro, Atibaia e Vaux sur Seine, na França. Na primeira menção a esta chegada em São Paulo, Luis Vagner traz uma cena que revela um exemplo de o quanto a vida dele e de seus amigos mudaria dali em diante:

(...) não tinha jeito. Aí fomos: eu, o **Edson**, o **Franco** e o **Anires**, fomos pra São Paulo, descemos lá, fomos fazer um show de estreia, aí tinha o negócio do cantor: tocamos, eu toquei “Bulldog” [música de George Tomasco], que existia uma gravação no Brasil dos **Jet Black’s**... Eu tô tocando e um dos meus ídolos da guitarra da época, (...) que eu tinha uma identificação, de conhecer melhor os discos e tal... Bixo, eu tô fazendo o solo da música e aparece atrás de mim, o **Gato**, que era o guitarrista dos The Jet Black’s. (...) eu fiquei tão louco que eu tocava um pouco pras pessoas lá na frente e um pouco pra ele ali atrás, porque eu tava, sabe, preocupado... porque ele tava ali, o meu ídolo tava ali, e ele que gravou essa música

e... putz, aquelas coisas né, de guitarristas. Bom, acabou a apresentação e tal, e ele falou: ‘Pôxa, pô meu, bah’, sabe uma coisa assim, me admirando também. Eu pensei: Pô, o Gato gostou de mim! Que legal! E aí ele falou assim pra mim: ‘Que caixa de eco você usa?’ Caixa de eco? Eu falei: Olha, eu... na verdade eu nem conhecia a caixa de eco. E ele: ‘e aquelas repetições, aquelas coisas todas?’. E eu falei: Eu tirei do disco. E ele: ‘Não é possível! Eu gravei isso aí com caixa de eco! (CD faixa 2) (...) Era a volta do eco: o delay! (...) o que que aconteceu comigo: aquele jeito de estudar, as palhetadas, me deu uma independência né, que os caras: ‘Mas não é possível, mas o quê...? e sozinho!!’ Então, desenvolveu uma técnica diferente. (...) então eu ouvia esse som e tirava tudo na palheta sozinho [imita o som da palhetada na guitarra]. Isso foi muito importante pra mim naquele momento, eu fiquei muito orgulhoso. Depois desse show, se tinha um cantor pra cantar, alguém pra acompanhar, não tinha problema: Eu acompanho! (Luis Vagner, 13/04/2010)

Neste momento, surgiu a figura do maestro Edmundo Peruzzi²¹ como o maior incentivador, uma espécie de mestre, que acolheu os músicos d’Os Brasas e os contratou para serem de sua Banda Jovem e atuarem regularmente como músicos de apoio de programas de TV e de estúdios de gravação na cidade de São Paulo:

“(...) uma experiência d’Os Brasas, de três, quatro anos; mas tudo muito, muito, muito intenso, em todos os sentidos. De sair de São Paulo segunda, gravar terça no Rio, quarta voltar, quinta fazer programa, voltar no sábado, fazer programa, voltar no domingo... Foi realmente, um sucesso avassalador; um negócio que a gente... pirou. Tontemos, claro!” (LV, 13/04/2010).

Edmundo Peruzzi apadrinou o grupo possibilitando o contato com músicos experientes e um rápido processo de profissionalização. Além da assinatura de um contrato com a TV Excelsior, participavam eventualmente de programas da TV Record, principal concorrente, e passaram a apresentar-se na boate Saloon:

“(...) 18 anos!! Só os quatro [enfático]!! Não tem pai, vô, tio, primo, nada. Só os quatro! Imagina! E um sucesso nessa boate: Saloon, boate Saloon, na Rua Augusta. Era um delírio! Foi uma coisa maravilhosa”. (...) Nessa época, então, chegou o **maestro Peruzzi**, o homem que fez o primeiro disco de violinos no samba. Com os grandes mestres dos ritmos, o **Marçal**, o **Bide**, os grandes nego véio, e ele com a orquestra em cima. (...) Ele misturou, ele já fez uma fusão. Só que era o erudito, cordas, orquestra com o samba. (...) A gente não sabia nada e ele já arrumou aqui... Cifra, ele nos deu um dia de aula e no outro dia nós atacamos. Contamos e tudo, tudo certinho, com uma orquestra, um naipe de metais... Foi realmente uma “Universidade Maestro Peruzzi”. E aí, pô, o **maestro Renato de Oliveira**, junto com **Tom Jobim**, com **Ciro Pereira**, com aquele... **Guerra-Peixe**... e aí a gente começou a ter um novo contato...! Aquela coisa do respeito pela música mesmo, pela composição, pelas linhas... e eu, particularmente, fui querendo me especializar numa linha de... de rítmica, mesmo, de batera, ou baixo, guitarra-base, guitarra-solista, essas coisas aí que fazia. E eu ia pegando aqui, ali, e o maestro me coordenava e eu ia aprendendo. Oportunidade de tocar com ele, daqui a pouquinho, ele: ‘Vâmo tocar, vâmo tocar’... só que o vâmo tocar dele era **Cesar Camargo** no

²¹ Edmundo Peruzzi (1918-1975), natural de Santos, iniciou a carreira artística apresentando-se como trombonista e flautista. Desde 1945 manteve o grupo Peruzzi e sua Orquestra. Foi também diretor de gravadoras e compositor de trilhas sonoras para o cinema. Peruzzi também tinha gosto por misturas dentro da música, uma vez que é reconhecido como o primeiro a colocar violinos no samba, com os álbuns “Violinos e Telecoteco” (Polydor, 1958), “Peruzzi & Orquestra RGE – Violinos no Samba” (1961) e “O Samba Visita os Clássicos” (MGL, 1966). A instrumentação deste último álbum contou com “... trinta e seis violinos, um oboé, um piston, trombone e três vocalistas sopranos, contra um cavaquinho, violão, contrabaixo, agogô, cuíca, pandeiro e afoxé” (disponível em www.toque-musical.blogspot.com acesso em: 07/07/2010)

piano, eu de guitarra... sabe aquela coisa?? Aquelas baita banda!! Dava tremor nas pernas, eu vou te falar aqui! Ó, é pá e pá... não, não é nada disso. Quando eu via os caras... [cochichando] ‘Quem é? Quem é? Aquele ali é o **Paulo Moura.**’ Sabe? Chega a dar um medo na gente, né cara! Será que eu vou pôr o dedo no lugar certo? [risos] (LV, 13/04/2010)

Além do quarteto – bateria, baixo e duas guitarras – e da supervisão do maestro Edmundo Peruzzi, Os Brasas também tiveram Tom Gomes como parceiro em muitas composições e Laércio de Freitas como tecladista, arranjador e também maestro. Alguns músicos com quem Os Brasas conviveram na TV Record: Wanderléa, Roberto e Erasmo Carlos; na TV Excelsior: Eduardo Araújo, Vanderlei Cardoso, Bibi Ferreira e Silvinha, entre tantos outros. Como músicos acompanhantes em gravações de estúdio, Luis Vagner cita Antônio Marcos, Vanusa e destaca Deny e Dino: “(...) Eles eram... brasileiros, assim, eles faziam umas coisas com o Brasil, já. E eu ganhei um prêmio em 68, porque eu fiz um solo de guitarra numa música deles chamada “Pra Ver Você Chorar” (CD faixa 3). Era um disco que foi um compacto duplo na época, que ficou um ano em primeiro lugar. Estourou!” (LV, 13/04/2010) A entrada d’Os Brasas como músicos intérpretes em São Paulo se deu por estes caminhos: shows na boate Saloon, atuações como músicos acompanhantes em programas das televisões Excelsior e Record e como músicos de apoio em estúdios de gravadoras como Odeon, EMI, RCA e CBS. Segundo relato de Luis Vagner, a discografia do grupo é composta por 01 LP e aproximadamente 15 compactos. Um segundo LP d’Os Brasas só não saiu por um acidente:

Eu, por exemplo, já era muito amigo do Bedeu... Porque na época, com **Os Brasas**, nós chegamos a gravar “Carolina” [música Menina Carolina], por exemplo, do Bedeu e do Leleco, mas esse disco não saiu... 1969. (...) tinha samba-rock, tinha balanço, é, já. Esse disco foi gravado e os caras perderam a fita... um homem chamado Milton, produtor da Continental. Foi um disco muito maluco que a gente fez, com músicas fantásticas, “Moro no fim da rua”, que eram músicas que eu cheguei a gravar, que alguns intérpretes também gravaram, como **Tony e Frank**, “Depois da Chuva no Posto 4”. E eu tive um grande parceiro, também letrista, que foi sempre um quinto elemento pra nós, nos Brasas, um incentivador, chamado **Tom Gomes**. Parceiro mesmo, e um grande letrista, e se tornou um grande homem do meio: tem... Revista Showbusiness, Sucesso TV, é um dos diretores do Grammy Latino... o Tom foi muito importante pra gente e um grande amigo: era compositor. (LV, 13/04/2010)

Em 1968 Os Brasas lançaram o primeiro e único LP, obtendo enorme sucesso²². Luis Vagner em visita a Porto Alegre em abril de 2010 comenta a respeito das pessoas que naquele dia lhe haviam abordado nas ruas:

²² Tive acesso a este álbum por blogues de compartilhamento de dados. O álbum Os Brasas (1968) possui uma aura de disco raro, sendo oferecido e anunciado como peça para colecionadores, aficionados. Em setembro de 2010 fui à Feira do Vinil de

(...) nossa, foi surpreendente: quando eu vi eu tava... com Os Brasas, cara. Mas assim, muitas pessoas, foi impressionante. O Luis Eduardo [produtor de Luis Vagner, morador de São Paulo] dizia: 'Mas olha lá o povo te apontando na rua e vindo falar contigo...!' (...) Pessoas assim... ali no meio, e conversando sobre Os Brasas, sobre aquela época... Aí eles já vieram tirando discos, trouxeram discos, e a oportunidade por exemplo que nós, Os Brasas, naquela época de 1966, que chegamos em São Paulo: 67, 68, 69, muito rapidamente nos tornamos um grupo... bom de estúdio, através do Maestro Peruzzi, também. (LV, 13/04/2010)

Da banda que lançou um disco em 1968 e dois anos depois se desfez, Luis Vagner seguiria mais tarde trabalhando com o baterista Edson Rosa, também conhecido como *Bode*. São dele as baterias dos três primeiros álbuns solo de Luis Vagner (de 1974 a 1976) e as do primeiro álbum do Pau-Brasil (1978). O baixista Franco ainda seguiu como artista em carreira solo e em 1978 lançou um álbum com músicas próprias e cinco músicas de Luis Vagner. Nos anos 80 tornou-se produtor musical e hoje em dia tem muito respaldo neste ramo como produtor da dupla Zezé di Camargo e Luciano e também do grupo KLB, formado por seus três filhos: Kiko, Leandro e Bruno.

Luis Vagner além do destaque que sempre teve como instrumentista, começou a ter algumas músicas suas inseridas em álbuns de artistas emergentes, dando início a uma nova perspectiva cada vez mais autônoma em relação aos amigos d'Os Brasas. Com a dissolução do grupo, em 1970, Luis Vagner começou a trabalhar como produtor de discos e compositor:

Aí fui morar no Rio uma temporada; daqui a pouquinho tava produzindo pra RCA Victor: produzi discos da **Rosinha de Valença**, da cantora **Rosemary**, os **Diagonais**, grupo do **Cassiano**, vocal. Depois, aquela estrutura também era muito... muito louca pra mim, eu não entendia, aquele sistema me... me abalou bastante.. eu fiquei... parei um pouco.. não, não... senão eu vou ficar pirado nisso daí. Tava ganhando um troquinho e tal, mas aquilo não era o meu... entendeu? (LV, 13/04/2010)

Como compositor, fez músicas que foram gravadas por muitos artistas, mas nunca por ele próprio, principalmente na década de 70: era mais uma possibilidade de viver de ganhos obtidos através da música. Em buscas cheguei a esta extensa lista²³:

música:	compositor:	intérprete:	álbum:	ano:
A 120 km/h	Luis Vagner, Tom Gomes e Armando Saccomani	Brasil Ritmo	Balança Povo	1972
A 80 km/h	Luis Vagner e Tom Gomes	Os Motokas	As 30 Mais-vol.7	1977
A Moça do Karmann Ghia	Luis Vagner e Tom Gomes	Os Caçulas	Os Caçulas	1969

Porto Alegre, localizada no Mercado Público municipal, e encontrei um exemplar d'Os Brasas, guardado como tesouro. A capa estava bastante danificada, mas mesmo assim o vendedor me ofereceu o disco por R\$ 70,00.

²³ Quase todo o conteúdo desta lista está disponível em www.memoriamusical.com.br. Acesso em 05/11/2010.

Acho Que Estou Apaixonado	Tom Gomes e Luis Vagner	Ed Carlos	Ed Carlos	1968
Agora que Estou Sozinha;	Luis Vagner e Tom Gomes	Adriana	Adriana	1970
Alma Francesa	Luis Vagner	Wando	Mulheres	1993
As Estradas	Luis Vagner e Tom Gomes	Paulo Diniz	A Estrada	1976
		Sergio Murilo	Sergio Murilo	1969
Atores	Luis Vagner e Anires Marcos "Alemão"	Paulo Urias	Menino Traquino	1994
Bem Mais (Do Que Deveria Gostar)	Luis Vagner e Tom Gomes	Silvinha	Silvinha	1968
Camisa 10	Luis Vagner e Helio Matheus	Luiz Americo	Camisa 10	1973
		Os Caretas	Samba é uma Parada – vol.5	1973
		Paulão	Samba Terreiro e Batucada	1973
		Brazilian Singers	Brazilian Singers	1974
		A Banda da Alegria	A Banda da Alegria	1974
		Helio Matheus	Kriola	1975
		Carlinhos Mafasoli	Órgão + Cadência = Samba	1977
		Mussum	Compacto simples	1982
		Grupo Molejo	Paixão Brasileira	1998
		Pedro Lima	Futebol musical brasileiro social clube	2007
Canta	Luis Vagner	Paulo Urias	Menino Traquino	1994
		Cor da Pele	Cor da Pele	1995
Cinco Lágrimas ou Mais	Tom Gomes e Luis Vagner	Antônio Marcos	Antônio Marcos	1970
Coisa Boa	Luis Vagner e Ultramen	Ultramen	O Incrível Caso da Música que Encolheu e Outras Histórias	2003
Conversando com as Borboletas	Wando e Luis Vagner	Wando	Pelas Noites do Brasil	1981
Copacabana	Luis Vagner e Tom Gomes	Franco	Franco	1974
Dança do Zig-Zag	Antonio Luis e Luis Vagner	Vovó Mafalda	Vovó Mafalda	1987
Dançarino	Luis Vagner	Farufyno	Concentração	2004
Depois da Chuva no Posto 4	Luis Vagner	Tony e Frankye	Tony e Frankye	1971
		Nilton Cesar	Nilton Cesar	1971
É de Mim Que Você Precisa	Tom Gomes e Luis Vagner	Bobby Di Carlo	Bobby de Carlos	1968
Ela Diz Que Sabe Tudo	Luis Vagner	Grupo Cheyenne	Cheyenne	1977
Envolvência Eterna	Luis Vagner	Peninha	Emoções	1979
Errei Demais (Agora Que Estou Sozinho)	Tom Gomes e Luis Vagner	Antônio Marcos	Sempre	1972
Espelho Mágico	Luis Vagner	Silvio Brito	Espelho Mágico	1975
		Os Motokas	As 30 Mais Vol.4	1975
Eu Queria Falar Com Você	Luis Vagner / A. Carlos Gomes	Lady Zu	A Noite Vai Chegar	1978
Gandaia	Luis Vagner	Wando	Gosto de Maçã	1978

	e Wando	Marcia Maria	Marcia Maria	1978
Gôôôôôôl Brasil	Luis Vagner e Hélio Matheus	Os Incríveis	Olé Brasil... Bola pra Frente	1982
Justo Nesta Noite	Luis Vagner e Tom Gomes	Adriana	Adriana	1970
		Orquestra Som Bateau	Som Bateau Ataca Novamente	1970
Lá Vem Você	Luis Vagner e Wilson Lopes	Paulo Urias	Menino Traquino	1994
Magoei Seu Coração	Luis Vagner	Demetrius	O Ídolo que Volta	1967
Marquei Encontro Com Você, Em Meus Sonhos	Luis Vagner e Tom Gomes	Celly Campello	Celly	1968
Me Leva	Luis Vagner	Dudu França	Dudu França	1980
Menino Tranquilo	Luis Vagner e Wilson Lopes	Paulo Urias	Menino Tranquilo	1994
Mestiça	Bedeu e Luis Vagner	Álvaro	Balanço de Verdade	1995
Moro no Fim da Rua	Luis Vagner	Franco	Franco	1978
		Wilson Simonal	Wilson Simonal	1970
		Trio Esperança	Trio Esperança	1971
		Fábio Jr.	Fabio Jr. ao vivo	2003
Motim	Luis Vagner	Tony Tornado	Alma Negra	1988
Musa 24 de Maio	Luis Vagner, Maurinho da Mazzei, Álvaro, Joãozinho Carnavalesco	Álvaro	Balanço de Verdade	1995
Na Cara Desse Cara	Luis Vagner	Zeca do Trombone e Roberto Sax	Zeca do Trombone e Roberto Sax	1976
Não Desanime	Luis Vagner	Lafayette	Lafayette Apresenta os Sucessos vol.XV	1973
Não Digo Nada	Luis Vagner e Tom Gomes	Adriana	Adriana	1970
Não Posso Ser Feliz	Luis Vagner e Tom Gomes	Silvinha	Silvinha	1968
Nega do Cabelo Sanfonado	Bedeu e Luis Vagner	Os Originais do Samba	Sangue, Suor e Samba	1989
No Outono (Nos Encontraremos Outra Vez)	Luis Vagner e Tom Gomes	Celly Campello	Celly	1968
Novo Milênio	Wando e Luis Vagner	Wando	O Ponto G da História	1996
Novos Planos Para o Verão	Luis Vagner e Tom Gomes	Os Diagonais	Cada um na Sua	1971
O Que Fazer Em São Paulo na Primavera	Luis Vagner e Tom Gomes	Leno e Lilian	Leno e Lilian	1972
Orquestra Popular	Luis Vagner e Bedeu	Cissa	Estou Bem	1993
		Paulo Urias	Menino Traquino	1994
		Jair Rodrigues	Jair Rodrigues em Branco e Preto	2008
Os Últimos Dias de Setembro	Tom Gomes e Luis Vagner	Joelma	Joelma	1970
Pantera	Luis Vagner	Lady Zu	Fêmea Brasileira	1979
Pare de Sonhar Com Estrelas Distantes	Tom Gomes e Luis Vagner	Ronnie Von	A Misteriosa Luta do Reino de Parassempre Contra o Império de	1969

			Nuncamais	
Pelas Noites do Brasil	Luis Vagner e Tom Gomes	Wando	Pelas Noites do Brasil	1981
Pode Ter Certeza	Cláudio Celso / Simbas / Luis Vagner	Intelligence	Intelligence	1986
Precisa Acreditar Em Mim	Tom Gomes e Luis Vagner	Deny e Dino	Deny e Dino	1967
Que Você Está Fazendo Neste Lugar Tão Frio	Tom Gomes e Luis Vagner	Vanusa	Vanusa	1969
Retremendando	Luis Vagner, Bedeu, Anires Marcos Alemão, Bebeto	Bebeto	Guerreiro	1982
Samba à Paris	Luis Vagner e Maurinho Pinheiro	Paulo Urias	Menino Traquino	1994
Se Eu Te Perder	Tom Gomes e Luis Vagner	Deny e Dino	Deny e Dino	1969
Se Teu Amor Partir	Luis Vagner	Dudu França	Brilho Novo	1982
Se Um Dia Nosso Amor Terminar	Tom Gomes e Luis Vagner	Antônio Marcos	Antônio Marcos	1969
Ser Poeta	Bedeu, Luis Vagner e Bebeto	Bebeto	Guerreiro	1982
Se Quiser Chorar por Mim	Luis Vagner e Wando	Wando	Ilusão Gosto de Maçã	1977 1978
Siga Menina	Luis Vagner e Tom Gomes	Sidney Magal	Me Acende	1985
Sílvia 20 horas Domingo	Luis Vagner	Ronnie Von	Ronnie Von	1969
		Vídeo Hits	Registro Sonoro Oficial	2001
Só Que a Minha Pele É Negra	Luis Vagner	Paulo Diniz	Brasil, Brasa, Braseiro	1967
Sou Feliz Só Por Te Ver	Luis Vagner e Tom Gomes	Martinha	Martinha	1969
Tema do Andarilho	Tom Gomes e Luis Vagner	Ary Sanchez	Compacto simples	1969
Tô Dando um Toque	Cidinho, Paulo Sergio Valle, Luis Vagner	Cidinho Teixeira	Muito Suingue	1980
Trilha Guitarreira	Luis Vagner e Marco Mattoli	Clube do Balanço	Swing & Samba-Rock	2001
Um Menestrel na Corte dos Leões	Silvio Brito e Luis Vagner	Silvio Brito	Vendendo Grilo	1975
Uma Luz Em Seu Quarto	Luis Vagner e Tom Gomes	Grupo Cheyenne	Cheyenne	1977
Viagem Para o Sul	Luis Vagner e Tom Gomes	José Roberto	José Roberto e seus Sucessos vol.5	1971
		Grupo Cheyenne	Cheyenne	1977
		Berê	Berê	1978
Vida Maravilhosa	Luis Vagner	Miltinho	Miltinho	1973
Virou Lágrimas	Luis Vagner	Evinha	Eva	1974
		Fernanda	Simplemente Fernanda	1977
Vitória de Amar	Luis Vagner	Paulo Urias	Menino Traquino	1994
You'll Never Die	Antônio Marcos Mário Marcos, Luis Vagner	Antônio Marcos	Sempre	1972

Além destas mais de setenta músicas jamais registradas por Vagner em sua própria discografia, a carreira como artista solo iniciou com dois compactos simples (1972-73) contendo no primeiro as músicas “Como” e “Agora que o Carnaval Passou”, no segundo, “Na Ponta da Sandália e “Comigo Vai Tudo Bem” e prosseguiu até agora com 11 álbuns. Esta versão de “Como” foi reaproveitada no LP Coisas e Lousas (1975) e mais tarde regravada no quarto LP solo, Fusão das Raças (1979). Também, tornou-se muito conhecida na voz de outros artistas como Paulo Diniz, Franco, Netinho, Os Opalas e do grupo portoalegrense Papas da Língua. A respeito da gravação deste primeiro compacto solo, Alexandre Rodrigues era ainda morador de Porto Alegre e foi levado por Vagner para gravar os baixos em São Paulo. Neste depoimento, Luis Vagner traz também outros conteúdos, como a convivência com músicos de outras regiões do país, expoentes daquela época e até hoje:

(...) por exemplo, no meu disco, o “Como”, de 71, 72... o negão Alexandre, como baixista; ele que gravou. Porque eu sempre tive uma vontade de ter a turma comigo, né, a turma da minha terra; porque naquela época era muito forte o Tropicalismo, aquela coisa baiana e tal tal tal, tal tal tal. Então ao mesmo tempo que era bom, assim, eu achava um pouco... eu achava meio estranho, assim, como se fosse uma competitividade regional; e às vezes eu me sentia um pouco fraco, eu não era nordestino, eu sou gaúcho e crioulo, sarará, negão; eu sou dessa raça aqui, e ba ba ba, e dava um choque, né.

M – tu tinha vontade de ter os parceiros mais por perto.

LV – é, pro pessoal poder entender a nossa identidade rítmica, cultural, as bases daqueles que nos proporcionaram a chegar até então... mas é como diz o Guri de Uruguaiana [comediante local], né ô: ‘Eles não te vêem direito’. É *Ibiquí*²⁴, *Babaquara*, aquelas frases, aquelas palavras nossas, da nossa tradição é, eles não compreendem mesmo!! É, culturalmente é bastante acirrado esse confronto mesmo de compreensão cultural, né, cara. Então eu particularmente vivia com umas coisas, tu vê, a própria **Elis Regina**, quando eu gravei “Lá no Partenon”, ela falou no mesmo dia, quando ela tava fazendo o *Falso Brillhante* [show de divulgação do LP homônimo lançado em 1976], tava o Cesar Camargo, o **Hélio** [Helio Delmiro], e ela me chamou pro show, pra assistir, ela falou: ‘Como é que vou gravar uma música que fala em *lomba*?’ [risos] Lá pra eles né, *lomba*... eu fiquei né... tá... bom. É, mas eu sou gaúcho, pô, lá na minha terra falam ‘Santo Antônio sobe a lombá’ [enfático], e eu pego a condução e vou pra casa. Desde menino é assim, desde guri! (LV, 13/04/2010)



Simples - 1974

²⁴ Ibiquí da Armada é o nome de um rio localizado no estado do Rio Grande do Sul.

Em meio a uma sensação de deslocamento e certa inadequação em relação à música e aos músicos que ocupavam o cenário nacional, entre influências estrangeiras e afirmações de identidades locais, no álbum de estreia, *Simples* (1974), a sonoridade da jovem guarda já está bem distante. São dez composições de autoria de Luis Vagner com a participação de inúmeros músicos: a capa traz ao fundo um denso mosaico com fotos de estúdio, que mostram os tantos músicos que participaram do disco. Luis Vagner, aos 26 anos, está em primeiro plano, com chapéu, bolsa e casaco.

Como se já não bastassem os cruzamentos de estilos musicais e a circulação de Luis Vagner como compositor em álbuns de artistas aparentemente muito distantes musicalmente, como Ronnie Von, Demetrius, Silvio Brito, surpreendo-me mais ao escutar relatos dele a respeito deste primeiro álbum, dos músicos participantes e dos amigos que tinha ao redor:

A gente já ali na rua... ali perto da casa do... não, aqui já é o Cidinho, **Cidinho Teixeira** [pianista nascido em Rio Grande; fez carreira no Rio de Janeiro e hoje vive nos Estados Unidos], grande pianista. (...) Esse aqui é o meu primeiro disco, o primeiro da minha carreira solo. (...) O **Branca di Neve**: aqui tem foto dele. Ele aqui na rua... acho que é aqui! (...) o **Raul Seixas** que falou [referindo-se ao mosaico de fotos da capa do LP]: 'Tudo isso aí, é um só; tudo isso aí é um só. Essas coisa aí é o teu sangue', ele falava pra mim. Porque no dia que ele lançou o "Ouro de Tolo" [música que integra o álbum Krig-Ha, Bandolo!, 1973], nós saímos da Gravadora CBS, nós saímos juntos e caminhamos pela Av. Rio Branco, e ele dizia assim pra mim: 'Vagner: amanhã... todo o Brasil vai tar ligado'. No outro dia, eu liguei o rádio e só dava: 'Eu devia estar contente...' [cantando]. Eu ouvi umas 15 vezes no outro dia. Esse aqui já é o maestro **Chiquinho de Moraes!**

M- Tem uns arranjos incríveis dele nesse disco, né?

LV- Tem, tem, tem.

M- Uma metaleira, uma... a primeira musica é um...

LV- A "Chula Louca"? Tu sabes que... nós choramos aqui nesse disco aqui, e o véio chorava com a gente, a gente se amava, mesmo... e eles gostavam do que eu propunha, eles gostavam mesmo. (...) Nossa! E quando ele chorou, que a gente não conseguia, que eram só quatro canais, e ele queria que tivesse mais volume, e que tivesse isso, que tivesse aquilo... aahhh. Uma luta, né... 1974. A coisa da chula, gauchesca, eu botei, na primeira faixa: Chula Louca. Vâmo embora. Êêêiate, gaúcho...! Tem uns papo desses aí ao fundo... **Ângelo Antônio!** Trabalhou junto aí... Muita gente né... Até o **Rolando Boldrin** tá aí. Gravou alguma coisa de vocal nesse disco. (LV, 13/04/2010)

Chiquinho de Moraes utiliza muitos metais e madeiras em seus arranjos. Tive a oportunidade de escutá-lo em discos de outros artistas para quem trabalhou, e em "Simples" não é diferente. A primeira faixa do primeiro disco de um artista é geralmente muito representativa do todo da obra deste, e "Chula Louca" já está muito longe de ser uma música identificada com a Jovem Guarda (CD faixa 4). *Simples* foi gravado em quatro canais, no estúdio Gravodisc, em São Paulo. Das dez músicas que integram o álbum, uma delas ainda é tocada com frequência nos bailes pelas bandas da nova geração do suingue local, além de ter

recebido novas versões por diversos artistas, como Cláudia (1973), Milton Banana (1974) e também pelo próprio Luis Vagner, em 1990 e 2001. Desta música me ocuparei com mais atenção no capítulo 3: “Só Que Deram Zero pro Bedeu”, narra um episódio referente a uma música que o amigo e parceiro Bedeu inscrevera em um festival.

Não encontrei nenhum registro sonoro ou de imagem do segundo álbum solo de Luis Vagner: Coisas e Lousas (1975, Chantecler). No entanto, obtive algumas informações com o próprio artista e em um site especializado²⁵: dos doze fonogramas que integram o LP, seis são reaproveitados do álbum anterior; outras quatro canções eram dos dois compactos simples gravados anteriormente, e apenas duas inéditas: “Vovó de Ipanema” e “Coisas e Lousas”.

O Coisas e Lousas foi uma montagem de alguns compactos: do “Como” com “Agora que o Carnaval Passou” e do “Na Ponta da Sandália” com “Comigo vai tudo Bem”, mais algumas do Simples (1974) (...) Esse último compacto eu gravei no Rio de Janeiro, no estúdio Sonima, com o **Paulo Cesar Barros**, do Renato e Seus Blue Caps no baixo, o batera foi **Nelson**, o Cidinho Teixeira no piano, e arranjo de metais do maestro Peruzzi. Foi muito bom.

M- Eu consegui desse disco achar a lista com o nome das músicas: tem uma que é “Vovó de Ipanema”!!

LV- É, tem a garota, eu fiz a Vovó de Ipanema! Essa aí eu fiz uma coisa meio com a bossa, trazendo um pouco o jeito de cantar do **João Gilberto** [canta um pouco], no grave, com coisas do bebop, jazz, ficou bom.

M- Procurei lá em Porto Alegre... na internet, onde tem tudo, mas não tá.

LV- Esse é o mais caro; esses dias um cara quis me vender, pediu uma grana pra mim que eu não tinha; eu falei: ‘pô, bixo’. (LV, 10/12/2010)

Gauchada nervosa e Luis Vagner na função²⁶

Nós tínhamos aquele negócio, eu tinha a convivência aqui com o Bedeu, Alexandre, Leleco... que logo formaram o Pau-Brasil, na sequência dos anos 70. Por exemplo, no disco Guitarreiro (1976), eles chegaram em São Paulo e já foram gravar comigo, já levei pro estúdio, e já os contratei. Olha que balaca do Sarará, hein! (LV, 13/04/2010)

Luis Vagner já começava a gravar o álbum que viria a lançar em 1976, chamado “Guitarreiro”. Nestas gravações contou com seus amigos da escola de samba do bairro Santana que chegavam a São Paulo com algum dinheiro no bolso e muita vontade de trabalhar. Deste dia até o final dos anos 70 as vidas dos sete principais suingueiros do sul do Brasil se misturaram profundamente com a vida musical de São Paulo. Em entrevista com Nego Luis e Cy, eles relembram esta chegada:

²⁵ Disponível em: www.memoriamusical.com.br. Acesso em 05/11/2010.

²⁶ Expressão adaptada da letra da música “Erga Suas Mãos”, de Ultramen, Curumim, Du e Tonho Crocco, presente no cd O Incrível Caso da Música que Encolheu e Outras Histórias, 2003.

NL- Nessa época, o Vagner morava como daqui lá na porta da RCA Victor.

M- E vocês daí ficaram... ele já tava lá há mais tempo...

Cy- Já tava há mais tempo... O dia que nós chegamos foi um dia como hoje, assim ó: uma quarta-feira, lembra? [fazendo menção a Nego Luis]. Bum, chegamos assim, e... como a gente tinha combinado, vâmo lá no Vagner [morador do bairro Santa Cecília, em São Paulo]. Aí pegamos sacola, tudo, perto da rodoviária, aí viemo vindo assim, e pá, o Vagner tava vindo: ‘bah, e aí, rapaziada!’ Nós com um garrafão de vinho, né...

NL- E ele: ‘Ali, ali, ó, é a RCA e pá, pá, pum’.

Cy- Ele tava gravando.

NL- Vâmo largar os negócio e... ‘Tâmo gravando; faltava a gauchada; vâmo entrar pro estúdio, já amanhã...!’.

M- Tava gravando o disco dele o... Guitarreiro?

Cy- É, ele tava gravando, já tinha gravado umas três, quatro músicas e aí, nós chegamo. E ele ficou louco. Bah

NL- E aí já era vocal, percussão, tudo!

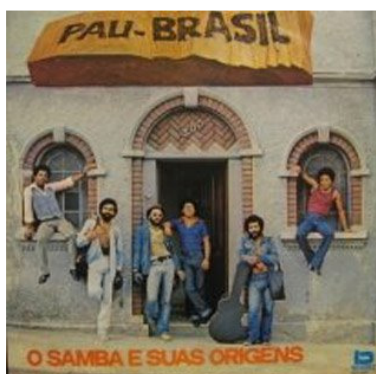
(Nego Luis e Mestre Cy, 28/07/2010)

Os quatro integrantes do Pau-Brasil ainda vivos relembram com muita intensidade estes anos em São Paulo: os primeiros shows, o contato com grandes nomes da música brasileira, a experiência de viverem em uma mesma pensão, a distância dos amores e parentes de Porto Alegre, a gravação dos dois álbuns, portas que se abriram e outras que se fecharam. Luis Vagner completava o décimo ano vivendo entre São Paulo e Rio de Janeiro, gravando com diversos músicos, conhecendo casas de shows, estúdios de gravação. Em “Guitarreiro” também todas as composições são de autoria própria. Além da percussão e do coro do grupo Pau-Brasil na ficha técnica se destacam as presenças recorrentes dos gaúchos Cidinho Teixeira (piano) e Edson Rosa (bateria) e a participação do amigo paulistano e *suíngueiro da pesada*, Branca di Neve tocando surdo. Os arranjos de base são de Luis Vagner e os arranjos de cordas (muito presentes), metais, coro e teclados foram elaborados por Waldemiro Lemke²⁷. Das dez faixas, duas trazem no arranjo e na temática da letra uma reflexão sobre o encontro dos universos do rock e do samba: “Guitarreiro” e “Lá no Partenon”. Na capa, o *guitarreiro* atravessa a partitura de “Lá no Partenon” com sua guitarra em punho.

²⁷ Waldemiro Lemke (1924-2010), natural de Joinville, filho de músico, aperfeiçoou os estudos em Santos-SP e constituiu carreira em São Paulo como arranjador e maestro. Antes de trabalhar com Luis Vagner neste LP de 1976, foi responsável pelos arranjos de seis álbuns do grupo Os Carbonos (1971 a 1976), instrumental, um dos precursores do “cover” no Brasil. Trabalhou também em dois álbuns de Tony Campello (1961), além de LPs lançados com a orquestra que levava seu nome, Waldemiro Lemke Orquestra. Em determinado momento, tornou-se evangélico e passou a trabalhar somente no mercado da música gospel. É pai do também músico e arranjador Sergio Lemke.



Guitarreiro - 1976



O Samba e Suas Origens - 1978

Da esquerda para a direita, estão Nego Luis, Leleco Telles, Bedeu, Cy, Alexandre e Leco em frente a uma república de estudantes na rua da Assembléia, em São Paulo. Se fosse necessário reduzir todo o percurso do chamado suingue portoalegrense em um álbum, sem dúvidas *O Samba e suas Origens* (1978) seria o escolhido, pois nele estão grandes sucessos das pistas dos bailes de hoje em dia e também porque estão presentes os seis suingueiros *acadêmicos da orgia*, juntamente com o *guitarreiro*, responsável pela produção e por todas as guitarras presentes. Nome contraditório? Deveria ter sido *O Suingue e suas Origens*? Luis Vagner deveria estar na capa? Vejamos:

Mas, o interessante é que foi começando a se formatar um modo que o Pau-Brasil chegou lá também e influenciou muito a onda da rapaziada. No samba, né [enfático]. O pessoal se surpreendeu. Porque eles eram violão, baixo e guitarra, com os arranjos já comendo nessa coisa do suingue, do sambalço, que depois veio a se tornar como samba-rock mesmo, né. É, é o balanço que ficou, né, nessa geração e tal, e foi pegando. Eles se tornaram um grupo que *causou*. E a turma dos bailes de São Paulo das coisas dos discos... eu tinha já uma fusão com o Rock e com o pessoal da Soul Music, da *Psychedelic Music*, eu tinha todas essas... a guitarra me levou por esses caminhos, né. Os guris já vinham mais com a coisa do Samba, mais caseiros, mas também com aquela influência *beatleniana*, daquele rock inglês que também era muito forte aqui no sul... a gente tinha tudo isso. (Luis Vagner, 13/04/2010)

Muito da trajetória do grupo está registrada neste LP raro hoje em dia, que pude escutar através de download grátis (www.sambaesoul.blogspot.com), mas também no meu

toca-discos através de um empréstimo feito pelo músico Tonho Crocco. Mesmo assim, mais marcante foi a audição de seis das doze músicas que integram “O Samba e suas Origens”, no show realizado pela banda em fevereiro de 2010 na quadra dos Acadêmicos da Orgia. Da chegada a São Paulo em 1976 até o lançamento oficial em 1978, um longo caminho, com vivas recordações, foi percorrido pelos músicos. A dificuldade inicial de sustento foi superada com apresentações em casas noturnas de São Paulo, principalmente o “Barracão”, o “Vila 01”, o “Bier Halle” e o “Catedral do Samba”, facilitadas pela indicação de Bebeto e Franco, músicos em carreira solo que já tinham uma inserção maior nos palcos paulistanos.

E aí, quando fomos a São Paulo demoramos a arrumar trabalho na noite, mas quando arrumamos foi na Av. Ibirapuera, que era uma avenida com várias casas de samba: cada casa tinha três bandas. Tu imagina o que era de banda, o que era de gente, tudo. E a gente não conseguia botar ninguém na pista, porque todos lá tavam acostumados com uma maneira de levada pra dançar. E a gente ficava intrigado: ‘Pô, será que nós vâmo ter que mudar? Será?’ E continuamos fazendo. Aí, daqui a pouco a gente começou a ver caras de outras bandas e até de outras casas, nos seus intervalos, virem pra ver a gente tocar. Aí a gente começou a ver: ‘Opa, alguma coisa tá nos diferenciando aqui’. (Alexandre, 16/10/2010)

Leco lembra da oportunidade que tiveram de acompanhar Franco, ex-integrante d’Os Brasas e o primeiro a gravar o sucesso “Menina Carolina” (1970), de Bedeu e Leleco Telles:

O Franco, o pai dos guri do **KLB**, ele contratou a nossa banda pra nós tocar lá: ele ia ser o crooner. (...) Aí o Bedeu chegou pra mim: ‘Olha, Leco: quebra tudo no pandeiro; o Nereu esse tá tocando aí, vai ver tu tocando e vai ficar de cara contigo. Tu é o único cara que faz isso daí’. Bah, o Bedeu dava as dicas certas. Mas como é que eu vou quebrar tudo...? Quebrar tudo e tirar som... vou fazer uma coisa diferente, então!! Aí, o bicho pegando direto, o Bedeu começou: [imita o som dos ritmos quebrados do Bedeu tocando surdo] e o pandeiro [imitou as respostas quebradas do pandeiro]. Bah, os cara começaram a ouvir aquele barulho e começaram a vir, sabe... pra olhar o que é que tá rolando... o pessoal assistindo, batendo palma... Tá. Terminâmo as músicas e subimos pro camarim: só que eu saí pra rua; eu disfarcei e fui pra rua fumar um cigarro. Aí veio o Franco atrás de mim: ‘Ô, Lequinho, o nosso irmão Bedeu, lá, me deu uma bola nas costas: agora o cara vai contratar vocês e eu vou perder a minha vaga, cara... eu preciso de dinheiro...’ E eu: Olha aqui: eu não sei o que tá rolando, eu não posso me meter, não sei... tu tem a tua casa aqui, tem a tua família, o Bedeu a família dele tá em Porto Alegre, tem que mandar dinheiro, comida, tem criança, tudo... eu sou solteiro, pra mim qualquer uma é uma. Depois que eu me casar aí é outro papo. Então tu tem que entender o seguinte, negão: nós tâmo morando junto, tem que pagar aluguel, fazer comida, essas coisa tudo, tu tem que nos entender também. Aí, ele foi ficando calado, calmo... aí ele aceitou. Aí ele falou com o Bedeu, e terminou: fechamos contrato com essa casa. (Leco do Pandeiro, 03/10/10)

Nego Luis e Mestre Cy em uma conversa na quadra dos Acadêmicos da Orgia relembram a oportunidade que receberam de Bebeto:

NL- nos dia de folga, segunda-feira em São Paulo sempre é folga, dos músicos. Então, o que é que os músicos fazem: segunda feira tem uma bola, que é lá no campo da Portuguesa; a Portuguesa mesmo! Aí, o Bebeto chegou e disse: ‘Pô, cara,

bah, pintou um show pra mim no Rio, cara, e pra mim sair lá da boca, bah, só tando outra banda’.

Cy- No Vila 01, lá...

NL- ‘Bah, quem sabe vocês vão lá pra dar uma palhinha pro homem ver, conforme o homem gostar eu faço essa viagem’. (...) E nós fomos lá na sexta feira. Então, o seguinte: eram quatro bandas, assim, sabe? Sai uma, toca 45 minutos, entra outra, e entra outra... e aí nós entramos e pã pã pã, o português lá, o dono, bah, uma boa casa, Barracão de Zinco era o nome.

Cy- Tinha o Barracão e o Vila 01. Um do lado do outro.

NL- Aí o cara chegou e disse assim: ‘bah, cara, e essa banda aí?’ ‘É, são os gaúcho’ - o Bebeto disse - ‘uns gaúcho amigo meu e do Luis Vagner, aí. Por quê? Quer que eles entrem de novo?’ Daqui a duas horas tãmo entrando de novo, sabe? 45 pra cada um. Aí nós entramos de novo e quando chegou no final o português chamou: ‘Vem cá, vocês têm alguma coisa por aí?’. Não. ‘Ah, então depois a gente vai conversar’. Mas o Bebeto não tava sabendo. Aí o Bebeto chegou e disse: ‘Bah, o homem gostou! Aqui, ó: vou me mandar esse fim de semana, vou fazer esse show, e aqui é com vocês’. (...) Aí segunda era a folga. Na terça-feira, quando o Bebeto veio pra se apresentar, o homem já tinha perguntado pra nós: ‘Vocês querem ficar aí na boca? Eu ofereço tanto’. E nós, pô cara, tava chegando em São Paulo... Ia ficar um mês sem trabalhar, nós tinha dinheiro pra ficar por um mês... Aí pintou aquela boquinha, bah, o Bebeto ficou puto da cara. (...) Aí a gente virou a atração.

Cy- Atração no Vila.

NL- Ali era bairro Moema. (...) Aí todo mundo, um falava pro outro e começou. Aí saiu no Estado de São Paulo e o caramba, bah, a banda dos gaúcho, Pau-Brasil... E aí começou. Ia lá todos os cara do Corinthians, do São Paulo, do Palmeiras, os boleiro, o Serginho Chulapa! Os cara já entravam dançando.

Cy- Terminava o jogo, eles iam pra lá. (Nego Luis e Mestre Cy, 28/07/2010)

A partir destas primeiras oportunidades, outras surgiram, como por exemplo na casa de shows Cathedral do Samba, onde o Pau-Brasil pôde conviver com músicos como Jorge Ben, Tim Maia, Wilson Simonal, Emílio Santiago. Nego Luis lembra: “nós fomos considerados a melhor banda de São Paulo. E os cara não sabiam que a gente não era de São Paulo, que nós era gaúcho...”. (NL, 28-07-2010)



Foto 19: Da esq. para a dir.: Leco, Bedeu, Cy, Alexandre (ao fundo), Leleco Telles (à frente) e Nego Luis. (In: Gonçalves, 2010)

Tamanha foi a repercussão da entrada do grupo no circuito musical paulistano, que um episódio curioso ocorreu e deve ser trazido em função da reincidência do mesmo nas diversas falas dos músicos: trata-se do dia em que o Pau-Brasil, aqui do bairro Santana, já estabelecido em São Paulo, foi contratado por entidades da alta sociedade portoalegrense para realizarem um show na Associação Leopoldina Juvenil, em Porto Alegre. Esta instituição, fundada em 1863, seria um equivalente à Sociedade Floresta Aurora em termos de idade e tradição, porém representante da colônia germânica, branca, historicamente comprometida com o poder econômico-político hegemônico:

E nesse embalo, tu sabe que todos os anos saem uns cara assim, né, acho que são... diretor social dos clubes, sabe. Os cara saíram daqui e foram lá pra saber: 'Qual é a melhor banda de São Paulo?' Ahh é o Pau-Brasil? tá. Contrataram nós. Sabe pra tocar aonde? No Leopoldina Juvenil. É a Comenda do Abacaxi, é uma festa que sai por ano. Ô, cara, nós na boa, particularmente ninguém tinha entrado no Leopoldina Juvenil, né, e fomos contratados. (...) Os cara foram lá, bateram um papo com a gente: 'Qual é o líder da banda?'. E nós: O Bedeu. Eles bateram um papo com o Bedeu. 'Oh, nós só vamos fazer uma exigência pra vocês: vocês não conseguem umas mulata? A gente já viu o grupo, são seis, mas... umas mulata na frente, sabe?' E nós: tudo bem. (...) Nessa época tinha, não sei se tu já ouviu falar no **Sargentelli**. Tinha um Oba-Oba lá no Sargentelli. E aí é o seguinte: nós se dava com elas, né... bah, as negona tudo de 2,05m, 2,13m... e aí o Bedeu falou: 'Ô, gurias, vocês não dão uma banda com a gente lá em Porto Alegre?' Bah, e nós tudo de aviãozinho e tal... é que as mulata do Sargentelli, elas faziam show na.... na.... tinha a Sexta-Feira Super, que era com a Beth Faria, escuta só. E elas: 'Tá, depois do show a gente viaja'. O nosso show seria num sábado aqui, e elas faziam show na sexta-feira ali. Tá, tudo bem, contratamo tantas mulata. Bom, nós ia fazer o show, era só o show, e tinha uma banda. A melhor banda naquele ano, do Rio Grande do Sul, parece que foi o **Tamoni**, que é de Caxias, uma banda de baile. Aí nós fizemos o show, bah, entramos dentro lá e plum. Só aí que as pinta foram ver... A gente chegou aqui em Porto Alegre, Hotel Embaixador. Mas niguém precisava ir pra hotel...! Nós morava aqui!! Aí, o Bedeu e o Alexandre vieram no outro dia com as gurias, de avião, pegou as guria e entrou. Aí chegou aquelas baita mulher, as pinta aqui na zona tudo diziam: 'Ô, Nego Luis, me apresenta!' Eu digo, não tem nada, cara, é tudo profissional! (NL e Cy, 28/07/2010)

A melhor banda de São Paulo no ano de 1978 já tinha até vindo a Porto Alegre se apresentar no clube centenário dos brancos, só precisava lançar um álbum, tarefa facilitada por Luis Vagner articulando com a gravadora Copacabana Beverly. Luis Vagner relembra: "(...) Ô, Edir Macedo de Carvalho, diretor presidente da Copacabana, esse grupo é de verdade; aqui tem música mesmo...! As condições não são muito boas, mas, por favor, possibilite pra fazer um disco. Pô, aí nós fizemos um disco... e funcionou, né" (LV, 13/04/2010). Em junho de 1978 o grupo veio divulgar o lançamento do LP em Porto Alegre e o jornal Folha da Manhã noticiou. Retomando a matéria anterior, na qual Bedeu fazia uma previsão a respeito da música "Massagem", o LP abre justamente com ela (CD faixa 5). Um

detalhe a destacar são as duas legendas para as imagens presentes na matéria de jornal e também o depoimento de Bedeu, que transcrevo a seguir:

“O que se vê, é que tem muita gente de talento, mas com pouca coragem para inovar. Todo mundo está tocando samba-jóia da maneira mais tradicional. Nosso molho está no surdo e no pandeiro, que são tocados de maneira diferente, com um **swing** especial” (Bedeu, para o jornal Folha da Manhã, 12-06-1978).



Pau Brasil: "O molho está no surdo e no pandeiro, tocados de maneira diferente".

Outro grupo gaúcho chega ao disco. Pau Brasil lança "O Samba e Suas Origens"

O Samba e Suas Origens é o título do lp de estréia de mais um grupo gaúcho que chega ao disco na indústria do Centro do País: Pau Brasil. Depois de ter acompanhado o cantor e compositor Franco e de ter gravado com outro gaúcho que sempre apoiou o grupo, Luis Wagner, o Pau Brasil acaba de lançar seu lp pela Beverly-Copacabana.

Formado por Bedeu (violão, surdo e ritmos), Alexandre (violão e baixo), Leco (pandeiro e tamborim), Cy (Timba e tamborim), Nego Luiz (tumbadora e ritmos) e Leleco (contra-baixo), o Pau Brasil foi um desdobramento do Evolussamba nascido em 1976. No mesmo ano, o grupo já participou da gravação do lp de Luis Wagner (ex-Brazas) e ficou mais de oito meses só ensaiando e "vivendo de magia", como diz Leleco.

Em 77, o Pau Brasil só realizou duas apresentações, uma abrindo um show de Jorge Ben e outra na Mostra de Música Negra realizada no clube Marçílio Dias. Seus integrantes foram também vinculados a escola de samba Os Acadêmicos e tocam um som por eles mesmos definido como "samba latino". Todos seus integrantes são portoalegrenses, vindos dos bairros Santana, Partenon e Menino Deus, "sempre na periferia", como diz Alexandre.

Admitindo a influência de Jorge Ben e do Trio Mocotó, o Pau Brasil faz samba reaproveitando ritmos latinos como o



O lp: "Samba latino"

candomblé e, sobretudo, o repique da chula, um ritmo gaúcho. Com exceção de Te Quiero Mucho, um cha-cha-chá/molambo cantado em espanhol, todas as músicas gravadas vêm assinadas por membros do próprio grupo.

Os principais compositores são Bedeu, Leleco e Alexandre, que já criaram alguns sucessos como Carolina, que lançou Franco em 1970 e outras gravadas por Jair Rodrigues (Toca Direito Olegário), Bebeto Nega Olívia, e Perdido Entre Bemóis e Wilson Simonal (Vagabundo do Rei). No disco, de estréia, entretanto, o Pau Brasil gravou só músicas inéditas, entre as quais estão Massagem, Grama Verde, Passa a Bola Maromba, Muito Papo na Avenida.

Bedeu acha que o trabalho não tem similares no momento, sendo que alguns grupos de São Paulo (onde o Pau Brasil fixou-se no início do ano) estão sendo influenciados por seu som. "O que se vê, é que tem muita gente de talento, mas com pouca coragem para inovar. Todo mundo está tocando samba-jóia da maneira mais tradicional. Nosso molho está no surdo e no pandeiro, que são tocados de maneira diferente, com um swing especial".

O Samba e Suas Origens, além de sambas modernos e dançáveis, inclui baião, forró e outros ritmos clássicos da música popular brasileira. Com algumas músicas já tocando no rádio, os componentes do Pau Brasil acham que conseguiram penetrar no mercado e que no "próximo lp nosso trabalho sairá ainda com mais personalidade".

Atualmente, o grupo toca no bar-restaurant Vila Um e se prepara para gravar o acompanhamento do novo lp de Luis Wagner, além de participar de outras gravações de estúdio. Os seis integrantes do Pau Brasil são músicos intuitivos, mas para dominar melhor o trabalho de arranjos e harmonizações pretendem estudar com o maestro e violonista Nelson Ayres. No lp de estréia, o Pau Brasil respondeu pelos arranjos de base e contou com a colaboração de Luis Wagner, Belão, Felpudo, Armandinho, Oswaidinho e Edson Rosa.

Além dos tantos artistas mencionados até aqui nos relatos dos músicos trazidos ao corpo da dissertação, ainda destaco outros por eles citados: Adoniram Barbosa, Originais do Samba (principalmente Mussum, Rubão e Chiquinho – íntimos amigos), Tim Maia, Djavan, Wando, demonstrando a importância da rede de músicos e dos espaços de sociabilidade, como as casas noturnas e o futebol das segundas-feiras, na confirmação de uma maneira de compor e tocar que Bedeu, Leleco, Alexandre, Cy, Nego Luis e Leco propunham e que chamavam Suingue, ou um *samba latino*. Alexandre relembra:

E aí foi quando apareceu a oportunidade de gravar: a gente participou do disco do Luis Vagner, o Guitarreiro (1976), e aí o Luis Vagner já tinha pedido pra que a direção nos ouvisse. Aí os caras foram até um bar onde a gente tocava, uma casa noturna, aí o cara ouviu e tal, e: ‘Olha, eu quero fazer negócio com eles, só que a gente vai ter que gravar de uma maneira diferente, não podemos gravar como gravamos o convencional, porque o lance deles tá na interpretação do ao vivo, o lance do... do sangue; não dá pra gravar por setor’. Aí eles fizeram isso: puseram a gente pra tocar como se fosse ao vivo. (...) Eu me lembro que foi bem legal: o Vagner pôs as guitarras, eu pus os violões... Ele botou guitarra em quase todas as músicas, e ele atuou como uma espécie de produtor, porque o produtor era o Juvenal Oliveira, mas o Luis Vagner foi quem mais nos conduziu dentro do estúdio. Eu me lembro que ele botou todas as músicas de guitarra direto: todas [ênfático]; sem sair de dentro do estúdio. ‘Bota outra, bota outra’; tudo assim. (Alexandre Rodrigues, 16/10/2010)

Com relação aos dois questionamentos que eu havia feito anteriormente, não penso que Luis Vagner deveria estar na capa, nem que o álbum deveria ter se chamado *O Suingue e Suas Origens*. Estas são apenas divagações que o distanciamento histórico nos permite fazer. O rock, o samba, o suingue, Luis Vagner, estão muito presentes ao longo de todo o repertório do Pau-Brasil.

A guriazinha de Ipanema e quando o Pau-Brasil rachou ao meio



Fusão das Raças - 1979

Fusão das Raças (1979) é o quarto LP da fase solo de Luis Vagner: nele, uma homenagem aos Acadêmicos da Orgia em “Só pra Renascer”, uma canção de engajamento com a causa ecológica em que Vagner grava todos os instrumentos, “Cabreragem dos Peixes”, uma versão de “Como”, a canção mais vendida de Luis Vagner (cinco milhões de cópias, somando a vendagem de todos os álbuns que incluem esta música, segundo o próprio), o parceiro pianista, Cidinho Teixeira, o acompanhando novamente, e Bedeu na percussão. Seria mais um álbum com todas as canções de autoria própria se não fosse a decisão por gravar aquela que é a canção mais gravada e regravação do repertório nacional: Luis Vagner encarou o desafio de realizar uma versão de “Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Em conversa informal, Luis Vagner comenta que dialogou muito com o baixista Cláudio Beltrami a respeito dos baixos deste álbum e especialmente da versão para Garota de Ipanema (CD faixa 6). Nisto, soube que a concepção do arranjo é toda de Luis Vagner: as intenções, os ataques, a participação dos metais, a resposta do coro feminino, foram orientações dele a Nelson Ayres²⁸ e Eduardo Assad²⁹, que assinam os arranjos do álbum. Outro episódio relatado por Luis Vagner ilustra a intensa circulação dos músicos brasileiros dos mais diversos estilos nas mais diversas situações e contextos: no final dos anos 80, Luis Vagner resolveu viver na França, desenvolver sua carreira musical. Em uma casa de shows onde iria se apresentar, estava sentado lendo a divulgação que havia sido impressa anunciando a apresentação que faria. O texto, dentre outros comentários, fazia menção à versão dele para a clássica “Garota de Ipanema”: foi quando este percebe que por cima de seu ombro, outro músico também lia a divulgação. Exatamente Tom Jobim.

Luis Vagner já havia apresentado São Paulo aos músicos do Pau-Brasil e vice-versa; Bedeu, Leco, Leleco, Cy, Alexandre e Luis já transitavam com naturalidade pelo ambiente musical paulistano. O segundo álbum do Pau-Brasil, lançado em dezembro de 1979, desta vez na gravadora Continental, veio como consequência da ótima repercussão de O Samba e Suas Origens. No entanto, ocorreram algumas transformações internas que já são evidentes na capa do álbum: onde antes figuravam seis, neste disco são três.

²⁸ Nelson Ayres (São Paulo, 1947), produtor, arranjador, pianista, compositor, regente. Em 1979, mesmo ano do álbum que participa com Luis Vagner, lançou seu primeiro álbum solo. Conduziu de 1973 a 1981 a “Nelson Ayres Big Band”, integrou o grupo de jazz, Pau-Brasil, homônimo dos suingueiros gaúchos, participando de três álbuns. Atuou como regente da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

²⁹ Eduardo Assad (São Paulo, 1949-1990), foi pianista, arranjador, compositor, atuou em bandas de apoio da TV Record, liderou o grupo “Eduardo e Seus Menestréis”, lançando o LP Avanço Jovem (1971). Nos anos 80, passou a dedicar-se apenas ao mercado de música religiosa, lançando diversos LPs como artista solo.



Pau Brasil - dez. de 1979

O Pau-Brasil é um grupo que infelizmente eles se separaram e tal, mas se fosse um grupo que se mantivesse, estivesse unido mesmo, ia ser um... ia causar um... tumulto nacional da maior importância. Já foi né, mas aquelas coisas. Mas foi fantástico, foi formidável, também o desenvolvimento do Bedeu, do Alexandre, como compositores; o Leleco... aí começou... a funcionar. Aí já vem o papo do Beбето, depois mais tarde o Branca di Neve... o **Dhema**... Aí fundiu com esse pessoal e foi funcionando, estabeleceu uma outra corrente, uma identidade musical. E foi pegando, hein. Foi mesmo, não teve mais jeito. Tanto é que agora no final dos 90, 2000, aí não teve jeito. (Luis Vagner, 13/04/2010)

Após quatro anos vivendo intensamente em São Paulo, dividindo o mesmo teto, distante das famílias, o grupo começou a sofrer as primeiras baixas. Nego Luis e Cy relembram que a banda normalmente vinha apenas uma vez por ano a Porto Alegre, no período entre as festas de natal e o dia 02 de janeiro, aniversário de Leleco Telles. Após a festa do amigo, entravam no primeiro ônibus e passavam toda a temporada em São Paulo, abusando dos correios e das fichas telefônicas. Nego Luis participou das gravações do segundo disco, mesmo sem aparecer na foto da capa, tocando bongô e tumbadoras, e associa o começo do fim do grupo a dois momentos em que por muito pouco eles deixaram escapar oportunidades que surgiram às suas frentes:

NL- o **Mussum** dizia: ‘Bom mesmo são uns gaúcho amigo meu; são melhor que a minha banda. Tô dizendo, vou apresentar vocês pra eles, vocês vão ver eles tocarem, melhor que nós, dão de chinelo em nós...’ Foi o que ele disse lá na Globo: ‘Tem uns gaúcho aí, Pau-Brasil’. Nós andava assim, ó, do jeito que nós andamo [apontando para as roupas]... E aí tinha essa Sexta-Feira Super; Hit Parade... os melhores músicos da boca tão lá! E aí os caras disseram assim: ‘Nós vamos dar um dinheiro pra vocês, vocês vão fazer um terno, calça listrada, camisa, tudo, sapato listrado, tudo, tudo novo. Aí vocês dão um tempo em Porto Alegre e aí vocês vêm aqui.’ (...) Na beca. Era apresentado pela Beth Faria; só os bons se apresentaram naquela ali. E foi o Mussum que apresentou nós: ‘É melhor que a minha banda’. E foi aonde que... nós viemo aqui pra dar uma banda...

Cy- E não voltamo mais [risos]

NL- Ih, esse aqui [apontando para Cy] arrumou uma namorada e ‘eu não vou voltar mais’; e o Leco fugiu, pegou a mulher dele, trabalhava ali no Hospital de Clínicas a guria... O Bedeu enlouquecia: como é que nós ia gravar faltando os cara... (...) Foi igual a uma outra que aconteceu: o Bedeu pegou o disco... e pintou pra nós ir pro Japão também. E aí foi o Cy que *apresentou* essa daí: pintou essa, que é a nega véia dele hoje, e aí o Cy disse: ‘Eu vou lá resolver só uma lá em casa e já volto’. E não

voltou até hoje [risos] É, claro... Os caras iam levar nós pro Japão, toda a banda, porque o Japão é assim, ó: quatro meses o casado e seis meses o solteiro. Aí tu pode ficar lá. Tantos dólares e tal. Sai daqui contratado já.

Cy- É que era assim: quando falavam ‘Vâmo pra Porto Alegre’. Baaahh, sabe assim? Já dava aquela tremura, sabe. Eu contava os dias...

NL- A gente só passava o fim do ano e ia embora. E não vinha mais, cara. Não tinha aquele negócio de ficar vindo toda hora... Nós tocava lá direto mesmo, cara. (...) Nós não saímos até no Acadêmicos, que nós somos fundadores... Em 79 o Acadêmicos foi campeão de cabo a rabo e nós tava em São Paulo... (Nego Luis e Mestre Cy, 28/07/2010).

Além de Cy e Leco, que em uma das vindas a Porto Alegre não retornaram a São Paulo, a troca de gravadora e um projeto de criar um produto comercial equivalente a uma moda internacional lançada pelos Bee Gees³⁰, com homens de barba cantando em falsete, direcionou os rumos do segundo disco do Pau-Brasil. Alexandre relata:

Depois nós fomos pra Continental e já foi de uma outra maneira, foi mais elaborado: o Bedeu tocou bateria, eu toquei baixo, o Bedeu gravou alguns violões comigo, tinha o maestro, que tocava piano. O disco foi gravado praticamente a três; quatro com o maestro **Sergio Lemke**³¹. O Luis e o Leco entraram de percussão, mas a grande base a gente armou, e o disco tem uma outra cara, tem as coisas próprias, mas tem uma outra cara: é um disco mais sofisticado, em relação ao primeiro; é um disco mais trabalhado, as coisas são mais pensadas, um pouquinho menos espontâneas, né. (...) E o segundo disco tem até músicas ali que a gente fez pra outras pessoas e que não entrou no disco dessas pessoas: “Na noite que passou”, a gente tinha feito praquele cara, o **Edinho Santa Cruz**, aqueles caras que eram da primeira banda que o Faustão teve... (...) O Edinho foi lá em casa pedir uma música... queria uma coisa... e a gente fez aquela música pra ele. Aí no fim não entrou, a gente aproveitou no nosso disco: tem até um lance em falsete... que aquilo lá era pra eles; era uma coisa **Bee Gees** que eles queriam. E a gente compôs uma música nesse... E aí acabamos tendo que... (Alexandre Rodrigues, 16/10/2010)

Luis também observa que empresários das gravadoras tinham o hábito de dizer “(...) muita coisa no ouvido de cada um”, o que gerava atritos internos e divergências. Destas intermediações de empresários teria saído a decisão para que na capa do LP figurassem somente os compositores, sendo Luis e outros músicos integrantes da nova formação do grupo, portanto, músicos contratados. Não durou muito tempo para que Nego Luis também deixasse o grupo.

Bedeu e Alexandre são parceiros em oito composições no álbum de 1979. Em especial, duas destas, “Kid Brilhantina” e “Pau Brasil”, foram mais tarde regravadas por

³⁰ Bee Gees foi um grupo formado por três irmãos ingleses, Barry, Robin e Maurice Gibb. No Brasil fizeram muito sucesso, principalmente no final dos anos 70, quando a *disco music* tomou conta das paradas de sucesso brasileiras.

³¹ Sergio Lemke é filho do maestro Waldemiro Lemke. É guitarrista e compositor, além de maestro e arranjador. Inicialmente dividia com o pai algumas produções, mas a partir do início dos anos 70 iniciou carreira-solo. Na obra de Sergio Lemke, percebem-se vínculos com a trajetória dos suingueiros do sul: seu pai escreveu os arranjos de “Guitareiro” (1976), de Luis Vagner; Sergio tem composições suas em álbuns da primeira fase de Wando (1973, 1976, 1982); em 1977 e 1979, Sergio assina os arranjos de metais de dois álbuns de Bebeto (1977, 1979). Os arranjos de metais e os teclados e pianos de Sergio em Pau-Brasil (1980) são muito presentes, determinantes para a sonoridade do álbum como um todo.

artistas como Branca di Neve, Waguinho, Fernanda Abreu e Os Opalas. As frases melódicas que caracterizam a introdução e as *pontes* destas duas canções, em minha opinião simbolizam a sonoridade deste álbum (CD faixa 7). Pau-Brasil (1979) também tem a canção “Bela Natureza”, de Bedeu e **Paulo Romeu** (1957), outro dos nove suingueiros anunciados nas primeiras páginas, percussionista portoalegrense que integrou a segunda fase do grupo. Além de Paulo Romeu, outros músicos fizeram parte da segunda formação do Pau-Brasil. Um deles é **Marco Farias** (1956), importante músico da fase de retomada do suingue/samba-rock em Porto Alegre, do final dos anos 90 em diante: tecladista, arranjador, compositor e àquela época também violonista. Ele reconstitui alguns fragmentos deste encontro:

Eu era do **Afro-Sul** quando a gente foi a São Paulo em 78. Então, tinha uma coisa que era do Bedeu, do Leleco, do Cy, do Pau-Brasil, uma pegada gaúcha de samba... O Afro-Sul era o seguinte: a gente foi atrás do Pau-Brasil. O Pau-Brasil foi a São Paulo, fizeram um negócio de... foram abrir caminho. O Vagner já tava em São Paulo com Os Brasas. E o Bedeu... eles fizeram o Pau-Brasil e foram pra São Paulo: lançaram um LP... e o **Paulinho Romeu**, que é o atual presidente do Afro-Sul, a gente resolveu ir pra São Paulo também. (...) Nós tínhamos o Grupo Afro-Sul. É o seguinte: a gente através de um LP do **Osibisa**, uma banda africana, a gente escutou aquela sonoridade, achou legal e resolvemos fazer uma coisa assim: um som afro. Aí já comprei um atabaque, fui numa casa de religião...! Era o **Sarrinho**, ensaiador de baterias, e o Paulinho Romeu também.

M- E tu percussão ou teclado?

MF- Eu tocava violão! A minha história é a seguinte: pequenos cantores do Colégio Anchieta, **maestro Tercílio Poffo**, pai do **Márcio Pêxi**, que toca também. O **Paulo Pinha**... Tinha uma turma boa: a gente gostava do **Santana**, da sonoridade do Santana: guitarras e coisa e coisa. (...) E o meu mundo do samba começou quando eu fui pra São Paulo, que eu conheci o Bedeu, que me abriu o caminho pro tal do som do surdo, que pro samba é o rei, né. A sonoridade. E aí eu: ‘Puxa, mas uma coisa tão legal, tava do meu lado sempre; e uma coisa nossa, né, aqui do sul’. (...) A gente foi meio como fãzaco deles, lá. Mas a gente já tinha um som novo, porque o nosso som era de guitarra, baixo... o Paulinho é filho do **Paulo Santos**, que era guitarrista. Finado, Paulo Santos: célebre guitarrista. (Marco Farias, 05/10/2010)

Hoje em dia o Odomodê (jovem, novo, menino, na língua iorubá), é um dos espaços da cidade onde o suingue é frequentemente apresentado por bandas da nova e da antiga geração. No capítulo dedicado a estes *pedaços* suingueiros da cidade, o Instituto Cultural Afro-Sul/Odomodê será abordado. Em “Bela Natureza”, presente neste LP do Pau-Brasil, parceria de Bedeu com Paulo Romeu, eles aproveitam o fonograma para mandar recados a familiares seus e de seus amigos, assim como fizera Luis Vagner em “Lá no Partenon” (1976). Conversando com Paulo Romeu, consegui endereçar as homenagens presentes no final da música e assim saber um pouco mais da vida de Bedeu. O trecho diz:

Iure

Jana, Gerusa, tudo isso é amor

Emanoel, Paola, Ivi e Téia

A Manauara chegou, olha aí, Cainara

Os nomes listados são todos de filhos dos parceiros músicos: 1) *Aiure*, *Janaína* e *Gerusa* são filhos de Bedeu; 2) *Emanoel* é Norton Emanoel, filho de Leleco Telles; 3) *Paola* é filha de Paulo Romeu, hoje uma jornalista atuante em Porto Alegre; 4) *Ivi* e *Téia* são filhas de Alexandre Rodrigues; 5) *Manauara* e *Cainara* são filhas de Luis Vagner.



A segunda formação do Pau-Brasil; da esq. para a dir.: Marco Farias, Alexandre, Bedeu, Nego Luis (à frente), Leleco Telles e Paulo Romeu. (jornal Baobá, num. 1, janeiro de 2010)

Com o término do Pau-Brasil, logo após a conclusão do segundo álbum, que ficou praticamente sem divulgação, o momento foi de readaptações: Cy já havia voltado a Porto Alegre; Leleco Telles continuou em São Paulo; Nego Luis ainda estudou contrabaixo acústico na orquestra do Sesc-SP antes de resolver retornar a Porto Alegre; Bedeu começou a construir a carreira-solo que resultou em três álbuns; Leco do Pandeiro e Alexandre Rodrigues mantiveram-se no eixo Rio-São Paulo. Leco relembra:

Aí eu tinha que ir atrás de dinheiro. Naquela época, é o seguinte, tu ia pra estrada tu pegava carona, mesmo! Pegava uma malinha, uma mochilinha, fazia o sinalzinho, já entrava no carro e já te levavam. (...) Aí eu disse: 'Vâmo pra São Paulo'. Eu peguei e fui com a minha ex-mulher. Aí ela disse: 'como é que vamos fazer?' – Não, fica fria, eu tenho conhecimento e os cara gostam um monte de mim; com a graça de Deus. Aí eu comecei a correr: paramos numa pensão eu e ela, aí não tinha dinheiro... Foi aí que começou a vida; aí o bicho começou a pegar. Comecei a ganhar um dinheirinho pra dar pra neguinha comprar na feira umas verdura pra nós; passava que nem coelho: verdura, verdura, todo dia verdura. Bah, tem que ver. Aí, a vida foi continuando: vim de lá pra cá e aí voltei de novo. (Leco do Pandeiro, 03/10/2010)

Leco também acompanhou músicos como Lecy Brandão, Luiz Melodia e outros. Alexandre seguiu trabalhando com a música, mas vivendo no Rio de Janeiro:

Morei como o Dhema por muitos anos, depois, na casa do **Serginho Meriti**: moramos os três juntos.

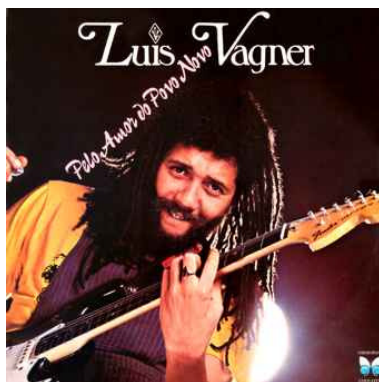
M- Isso foi assim que termina o Pau-Brasil?

A- É. Eu fui pro Rio.

M- Ficou quanto tempo mais ou menos?

A- Eu vim pra casa e depois fui pro Rio. Eu fiquei um tempão lá: morava com uma irmã minha, e aí depois fui morar na casa do Sergio; eu fui tocar na banda do Sergio. Eu e o Dhema tocávamos na banda dele: eu tocava guitarra e o Dhema baixo. (...) Aí foi quando a gente fez “Ângela” [refere-se à música “Ângela”, gravada por Neguinho da Beija-Flor]. Que a gente tava morando junto, aí a gente fez uma meia dúzia de música juntos. (...) O Serginho tem duas músicas minhas no segundo disco [1982]: é “Vida tão bela menina” e “Nanaia”, e o **Carlos Medina** [cantor portoalegrense] acabou gravando também. (Alexandre Rodrigues, 16/10/2010)

Luis Vagner: a convivência com Jorge Ben e o surgimento dos Amigos Leais



Pelo Amor do Povo Novo - 1982

*Vamos guitarreiros
Vamos guitarrear
Vou guitarreando
Pois... unidos estamos
Pela Força maior
Amo... amo... amo...
Obstáculos remove
Pela paz do Povo Novo
Obrigado
(vamos nessa negadinha)
Luis Vagner Lopes
(Luis Vagner, encarte do LP, 1982)*

Luis Vagner conclama a *negadinha*, os guitarreiros a removerem obstáculos do caminho e seguirem em frente pelo amor do povo novo. Um álbum em que é recorrente a menção às crianças, tanto no título quanto nas canções e no encarte, repleto de fotos dos filhos dos amigos músicos e não músicos.



Encarte interno do LP (1982)

“Tomazo, Menino Mestiço” foi feita em homenagem a Tomazo, filho de Jorge Ben; “Papai Chegou, Mamãe” descreve o dia-a-dia de um casal com um filho pequeno em casa; “Minha Alma Pura”, comemora o nascimento de um novo filho. Luis Vagner conta que a amizade com Jorge Ben começou em 1967 e que a partir de um contato que foi se intensificando surgiu a homenagem “Luis Vagner Guitarreiro”³², por Jorge Ben em 1981. No ano seguinte, Vagner concorreu com “Crioulo Glorificado”, de Jorge Ben, no Festival MPB Shell, incluindo a canção no LP de 1982, a única do álbum composta por outro artista. Retribuiu a homenagem recebida compondo “Tomazo, Menino Mestiço”, que saúda a chegada de Tomazo, aguardado filho de Jorge e Domingas. Também, participou como convidado do já clássico “Energia” (1982) (DVD faixa 01), show de Jorge Ben para um especial de fim de ano da rede Globo. Em 1985, Vagner foi músico da banda de Jorge Ben em uma tournée por países da Europa e da África, como baixista. Marco Farias, pianista, arranjador, compositor, outro colaborador importante deste trabalho, comenta a respeito dos baixos de Luis Vagner: “(...) Ele tocou com o Jorge, ele era baixista do Jorge Ben... Ele tocava de palheta e o Jorge ficava brabo! Porque dá mais pegada, mais velocidade. Ele tem uma coisa toda com o surdo, com escola de samba, ele gosta também, né, então ele leva pro instrumento; é um baixo diferente o do Luis Vagner” (MF, 04-10-2010). De fato, é recorrente e unânime que as linhas de baixo têm muita importância no processo composicional de Luis Vagner. Mais tarde, voltaremos a este assunto. A partir desta época e até hoje, *lendas urbanas* em torno de quem influenciou quem, se Vagner foi quem levou Ben Jor a tornar-se guitarrista, ou se Ben Jor foi quem definiu o estilo de compor de Luis Vagner, rondam as conversas de mesas de bar, em um dilema interminável e, em minha opinião, insolúvel e dispensável. Em entrevista realizada em São Paulo, Luis Vagner relembra ao lado de sua filhinha Cacaia momentos da *tournée* com Jorge Ben:

³² Jorge Ben, LP Bem-vinda Amizade, 1981.

(...) foi uma turné espetacular. Começamos na Argélia, depois da guerra, na *1ª Fête de La Jeunesse*, a 1ª Festa da Juventude. Foi muito bom lá: fiquei junto com o **Irakere** [conjunto cubano], **Paquito de Rivera** [saxofonista, clarinetista], todos aqueles caras do Irakere. Nossa, ficamos juntos, tocamos ... (...) Em 85 eu conheci essa gente: conheci **Toots & The Maytals**, do ska, [grupo jamaicano], aí conheci **Miles Davis**, **Herbie Hancock**, esses já em Viègne. Estivemos na Itália... Na Itália foi um show no Forum Itálico, e teve um show do João Gilberto, e eu apaixonado pelo João, também, fui lá pra ver. Nesse dia, ele não foi cantar... [risos]

M- Não foi?

LV- É. Porque ele tava com um esquentamento no olho... Sei lá quantos mil dólares era na época, e ele não foi...! Nesse dia eu escrevi uma música que vem agora nesse disco novo [Música Planetária Brasileira, em fase de mixagem], que é a “L’amore Roma L’amore”, que eu escrevi: é uma bossa meio misteriozinha, que eu escrevi nesse dia, que era a primeira vez que ia ver o João, e o João não foi. Depois, veio “*Juan les Pins*”, e aí eu vi o João, vi Tom Jobim, tinha a **Gal** também, o **Gilberto Gil**, foi a última vez que eu cruzei o Maurício Sobrinho, o Sirotsky, Pedrinho Sirotsky³³, eles tavam lá nesse momento; um pouquinho depois ele faleceu. (Luis Vagner, 10/12/2010)



Foto 20: Com a filha Cacaia. dezembro de 2010, São Paulo.

Nos contatos que tivemos, pude dividir com ele a impressão que tenho sobre *Pelo Amor do Povo Novo* como um álbum de transição dentro da discografia dele, representando um princípio da aproximação com o reggae, tendência que viria com força nos próximos dois álbuns. Neste diálogo, encontramos elementos do reggae em canções como “Lava Alma”, parceria com Helio Matheus, “Papai Chegou Mamãe” e cruzamentos com referências da música gauchesca em “Crioular – Milonga Ye”. Outro aspecto que indica um álbum de transição é a presença de parceiros compositores, ausentes nos quatro álbuns anteriores. Em *Pelo Amor do Povo Novo* (1982), além de Hélio Matheus, foi publicada a primeira parceria com Bedeu: “Duro sem Love sem Nada”. Músicas lentas, extremamente românticas, também estão presentes: “Anjo” e “Vitória de Amar”. Nesta ocasião, Luis Vagner foi acompanhado pela primeira vez pela banda Amigos Leais em um LP, mas a existência deste grupo de apoio,

³³ Maurício Sirotsky Sobrinho é o fundador do grupo RBS; Pedro é filho de Maurício. Fundou em 1962 a TV Gaúcha, afiliada da TV Excelsior. Em 1965, filiou-se à Rede Globo, mantendo-se parceiros até os dias atuais.

que perdura até os dias de hoje com outros integrantes, é ainda anterior ao LP aqui mencionado:

M- E a banda Amigos Leais? A primeira vez que aparece o nome é 1982, no álbum Pelo Amor do Povo Novo...

LV- Sim, mas era antes: era com o Edson Aymar da Rosa [baterista d'Os Brasas], **Carlos Nabhar**, falecido baixista aqui de São Paulo [integrou o LP Guitarreiro], Cidinho Teixeira e Luis Vagner. Aí tinha o **Mario**, que era um percussionista uruguaio maravilhoso. (...) Logo na sequência, depois, já ficou os Amigos Leais com o **Lula Barreto**, com o **Evaldo Correa**, com o **Sergio Enriques**, que era tecladista do disco da Elis Regina junto com o Cesar [Camargo Mariano], naquela época que tinha dois teclados, maravilhoso, veio tocar com a gente... foi essa equipe. Depois, **Luis Carlos de Paula**, percussionista também, e depois veio com os guri: com o **Americo Rodrigues**, o **Nego Rick**, o **Marcelinho Salgueiro**, Marco Farias, a participação dos amigos. **Jorge Foques**, também participou. (LV 10/12/2010)

Outra diferença em relação às produções anteriores é que neste álbum os arranjos não têm teclados, nem naipe de sopros, muito menos quarteto de cordas. Os arranjos são assinados por Luis Vagner, contando com a arregimentação de Mario Casali³⁴, parceiro desde os tempos de Guitarreiro (1976) e de O Samba e Suas Origens (1978), quando tocou teclado, piano e vibrafone.

Porto Alegre: outras bandas consolidando um suingue local

A primeira metade da década de 80 em Porto Alegre consolidou grupos que trilhavam um caminho paralelo ao trabalho que Luis Vagner e o Pau-Brasil desenvolviam em São Paulo na década anterior e viu surgirem outros, como decorrência da repercussão provocada no contexto musical local pelo sucesso do grupo formado nos Acadêmicos da Orgia. Evolução, Fantástico e Café Som e Leite são os conjuntos mais citados pelos colaboradores, juntamente com grupos posteriores, como Senzala, Sem Comentários e Bossa Samba Show. Pude conversar com músicos que participaram deste momento e que contribuíram para a recomposição da trajetória do suingue como estilo musical. **Deco** (1951), atualmente é guitarrista e líder de um grupo da chamada nova geração, o Swinga Brasil, mas sua primeira experiência na música foi com o conjunto Evolução, de 1978 a 1990, e mais tarde na banda Senzala de 1991 a 1998. Conversei com Deco no camarim da Associação Satélite Prontidão,

³⁴ Mario Casali (1930-2003) foi um conceituado músico de estúdio. Trabalhou com "(...) Leny Andrade, Jamelão, Maysa, grande parte do pessoal da Jovem Guarda e também da Tropicália. Era o pianista número 1 de Dick Farney, pois o mesmo precisava de suporte quando saía do piano para cantar ou reger sua orquestra. Acompanhou The Supremes (Diana Ross), The Four Tops, Johnny Mathis. Nos últimos anos dedicava-se também a lecionar na Universidade Livre de Música onde tem como homenagem a biblioteca com seu nome" (Disponível em: www.mariocasalipianista.blogspot.com. acesso em 12-10-10)

por volta das três horas da madrugada, logo após o show da banda, na companhia do filho, Vinícius, apelidado de *Pastel*, trompetista do Swinga Brasil. Deco é um dos últimos guitarristas remanescentes daquele período ainda em atividade em Porto Alegre. Segundo ele, “(...) muitos daquela época já largaram. O Vagner tá aí porque o Vagner tem uma força muito grande”. (Deco, 11/09/2010)

Eu nem pensava em ser músico; de repente me vi tocando violão, e de repente surgiu um conjunto, na época, o Evolução, que foi a primeira banda que eu comecei a tocar: isso em 78. (...) Eu entrei pro grupo em 78, mas o grupo já existia. E aí depois de dois anos, um amigo que gostava muito do grupo fez uma casa que levou o nome do grupo. E a casa durou de 15 a 16 anos. (...) a formação inicial do Evolução era o **Nilô** [surdo], tá em Curitiba, se eu não me engano, o **Nilton**, que já faleceu, que era primo dele, o Dodô, que era irmão do Nilton, que era o cantor do grupo, o **Araci**, que era o contraabaixista... essa foi a primeira formação. E o **Vanderlei** no pandeiro. (...) Depois, veio pro grupo o Cy, que é um dos Pau-Brasil; nessa época o Pau-Brasil já tinha terminado... Era tudo da mesma área, né, da mesma região, tinha uma intimidade, né, todos eles pertenciam praticamente à mesma escola, que era a Acadêmicos da Orgia. (D, 11/09/2010)

Mestre Cy tem sua trajetória definitivamente muito identificada com o ambiente dos *Acadêmicos* e da formatação do suingue como estilo musical. Integrou a formação original do conjunto Evolução juntamente com Leco do Pandeiro, em 1975, mas saiu para formar o Pau-Brasil, em 1976. Quando estes dois deixaram o Pau-Brasil no início dos anos 80, Cy voltou a fazer parte do Evolução. Neste segundo período o grupo já contava com um grupo de metais, formado por Ricardo Dias, trompete, e Sergio Dias, trombone. **Sergio Dias** (1963), assim como Deco, faz uso de sua experiência para conduzir hoje em dia outra banda identificada com a nova geração do suingue de Porto Alegre, a Mr.Funksamba, com quem toca regularmente também na Associação Satélite Prontidão. Ele recorda o início na música:

Comecei com o meu irmão aos sete anos aprendendo a escala do trompete. Então passei pro violão com o meu avô, até chegar ao meu pai ser o meu professor com 11 anos. Aí com 11 anos toquei tarol no colégio São João, 12 anos passei para o trombone. Em janeiro de 1976, passei a tocar trombone e aí... minha vida. (...) Com 19 anos, com resistência do meu pai, eu fui ser músico profissional. Aí fui pra noite e entrei direto no auge do Beбето. Então eu já peguei isso na veia, aprendendo com o meu irmão; porque o meu irmão já vinha há mais anos na noite. Desde os 19 anos que eu respiro samba-rock. Minha primeira banda foi **Canto Livre**, que tocou essas músicas, depois eu fui pra uma banda já com grande nome, que é Evolução, Conjunto Evolução... depois, **Banda Senzala**, até chegar na banda que eu tenho hoje que é a **Mr. Funksamba**. (...) Mas entre elas passei pela linha de gaudério, rock, pop... (Sergio Dias, 19/03/2010)

Ricardo e Sergio Dias são filhos do maestro Manoel Luis Mota Dias, conhecido como Maestro Mota (1932-2009), natural de Pelotas, importante formador de muitos músicos da cidade, especialmente os que viriam a integrar o naipe de sopros das principais bandas de samba e suingue de Porto Alegre. O Maestro Mota regeu a banda marcial do Colégio La Salle

São João por mais de três décadas. Sergio Dias, atual regente, relembra nomes que passaram pela banda São João³⁵ e ocuparam a maioria das vagas para músicos de sopros das bandas de suingue, samba e pagode em Porto Alegre:

Eu, **Sergio Dias**, meu irmão, **Ricardo Dias** [trompete], **Jorginho do Trompete**, **Cesar Pedroso** [clarinete e sax], **Paulo Ricardo Poffal** [trompete], já falecido... Depois, veio **Huberto Boquinha** [trombone], **Carlos Mallmann** [trombone], **Anjinho e Deco** [trompete]. Depois veio **Luizinho** [trompete], **Vinicius Azzolini** e **Renato Dallago** [trompete], **Índio** [trombone], se formando agora, que já tá no meio, **Batata** [trompa, bombardino e tuba], **Paulo Inter** [bombardino], também, teve **Gasparetto** [bombardino]. (SD, 19/03/2010)

Juntos, relembramos outros nomes da cidade que fizeram ou fazem parte do naipe de metais de bandas de suingue e que não foram formados na banda do colégio São João: no trompete, Joca Ribeiro, Tuzinho, Renato Batista, Anderson Nescau, Vinicius *Pastel*; no trombone, Charão, Popô, Jaderson Crescêncio; no sax, Günter Jr., Joãozinho, Amauri Iablonovski, Rodrigo Siervo, Jorge Cidade, Chaguinhas, Mauro Machado, Rogério Machado, Luizinho Santos, Cláudio Sander, Rafael Lima. Sergio Dias comenta que formou com o irmão e com Jorginho do Trompete um naipe de sopros que marcou época na banda Senzala:

O meu irmão foi direto pro Senzala. Eu fui pro pop, fui pro rock, dei uma caminhada pra outros lados, e aí me convidaram pra ir pro Senzala. No Senzala eu fiquei mais de 10 anos. (...) Depois eu saí, fui o último a sair dos sopros... No Senzala sempre foi forte, a característica dele era os sopros. Também tivemos quatro, que foram dois saxofones, quando o Jorginho saiu, e dois *bocais* [usa-se esta nomenclatura para instrumentos de bocal, como trombone, trompete, trompa, tuba. *Palheta* são os saxofones, o clarinete]. Eu, meu irmão, Cesar Pedroso no sax tenor e **Mauro Machado** no sax alto. Os dois saxofonistas são do exército e foram mestres de banda; o Mauro Machado ainda é mestre de banda; e o Cesar foi meu professor de contraponto ainda, dois anos atrás. [O Senzala] sempre foi marcado pela metaleira. Bah, a metaleira forte, até porque o samba-rock exige isso. De 94 a 2004 eu tava no Senzala. (SD, 19/03/2010)

Apesar de também terem músicas próprias, a principal área de atuação destes grupos era nos bailes interpretando sucessos de grupos de todo o país: Fantástico, Café Som e Leite e Bossa Samba Show despontam nos relatos como modelos de grupos locais nos quais músicos mais jovens se espelharam antes de iniciarem-se profissionalmente como suingueiros. Marco Farias colabora com mais alguns elementos na reconstrução do contexto deste período:

³⁵ “Na década de 70, já sob a batuta do Maestro Manoel Luiz Mota Dias, a Banda Marcial São João venceu, em duas oportunidades, o Concurso Nacional de Bandas da Rádio Record, em São Paulo. (...) Na década de 80, representou o Brasil em Festivais de Bandas realizados no Uruguai e na Argentina (...) Aqui no Estado, a Banda Marcial São João venceu todos os concursos dos quais participou, desde 1973, com destaque para o Enea Campeonato da FEBARGS - 1997/2005 - que lhe garantiu o título de Banda de Ouro do Rio Grande do Sul. Em 2006 a FEBARGS (Federação de Bandas do Rio Grande do Sul) concedeu à banda o título de Banda Hour Concours do Estado”. (disponível em: www.bandasaojoao.com.br. acesso em: 01-12-2010).

No nosso samba aqui, o **Café Som e Leite** foi a primeira banda de sucesso geral, que todo mundo queria fazer; era o **Roxo**, tinha o **Wilson Ney** também, mas antes era Roxo, **Delmar Barbosa**, o **Ronei** no contrabaixo... O Café Som e Leite era o *bixo*, porque eles fizeram o que o Dorinho fez: entraram na sociedade. Eles entraram na sociedade! As dondoca nos anos 90 queriam o **Pagode do Dorinho!** (...) Tinha assim, ó: Evolução, Senzala e **Bossa Samba Show**, de samba, pra fazer baile. Queria fazer um baile? Quem é que vão convidar? O Evolução, o Bossa ou o **Fantástico**.... o Senzala... Eu tocava no Fantástico. (Marco Farias, 05/10/2010)



Foto 21: Café Som e Leite: consagração local.

Rick Carvalho (1967), baixista da banda Casa da Sogra e presença certa na formação portoalegrense dos Amigos Leais, de Luis Vagner, não fez parte destas bandas dos anos oitenta, mas assistiu a shows de todas elas, e atribui a estas experiências como espectador a razão por ter se tornado músico. Rick tem como companheiro de banda o experiente músico Kau Azambuja, de quem Rick lembra ver tocar quando ainda nem pensava em ser músico:

(...) o **Kau** também foi da banda do Bedeu... o Kau gravou com todas as bandas de samba, tanto como baixista, como vocalista. O Kau foi o primeiro baixista que eu vi tocar e que me motivou a aprender o instrumento. Eu entrei uma noite no [bar] Evolução e aí cheguei e vi aquela negada tocando. Aí, daqui a pouco... [Rick canta a introdução da música “Maria Fumaça”, da banda Black Rio], na época da Locomotivas, que era a novela, e aí era o tema da Maria Fumaça! Eu nunca tinha visto uma banda tocar aquilo. E aí eu fiquei impressionado, me marcou aquilo, porque eu vi o negão no baixo fazendo o tema, tocando... e eu não tocava ainda. Aí eu digo: ‘bah, quero comprar um baixo’ [risos]. Comprei o baixo e ficou lá o baixo parado uns 6 meses; eu ia lá... ‘dón, dón, dón’ e só.

M- Tu lembra com qual banda tava o Kau lá no Evolução?

RC- Senzala! O Kau tocou com todas as bandas... Senzala, **Ark-Samba**, tocou com o **Paulão da Tinga**, com o Bedeu, então... aquele ali é graduado. (Rick Carvalho, 13/09/2010)

A respeito do grupo Bossa Samba Show, ativo até os dias de hoje, Rick traz lembranças que indicam que os grupos de suingue, diferentemente das formações mais tradicionais de samba, transitam por outros estilos musicais com mais frequência em seu repertório:

No fim de semana tu ia curtir som. A domingueira no Bamba [a quadra da escola de samba Bambas da Orgia, ainda era localizada na rua Alcidez Cruz], que tocava aquela banda... os caras tocavam tudo: reggae, funk... era o Bossa Samba Show. Então, tu ia domingo ali e os cara tocavam **Leo Jaime**... tocavam Santana... não era aquela coisa segmentada, todo mundo ia ouvir som ali; os caras tocavam **Black Rio**... Então, a minha proximidade com a música veio de andar nesse meio musical. (RC, 13/09/2010)

O recorte da dissertação aponta para a relação do samba com o rock e com outros gêneros da música norte-americana no sul do Brasil desde o final dos anos 50. No contexto dos anos 80, e dali em diante, esta relação intensificou-se, como revelam os relatos dos músicos:

Teve um conjunto de samba que me convidou pra tocar, o Fantástico, e nessa daí eu entrei pro mundo do samba mesmo. Porque eu aprendi com o Bedeu que aquilo era bacana. Eu gostava de outras coisas: a gente gostava do Santana, da sonoridade do Santana, guitarras; gostava de jazz, de soul music... gostava muito. Soul music era a minha história; (...) Mas eu aprendi com o Bedeu que tinha uma coisa em mim também que o samba batia e que era mais forte, que aquele surdo tocando era o rei da cocada. Me abriu os olhos praquilo. (Marco Farias, 05/10/2010)

Rick Carvalho reflete a respeito da forte presença do rock na Porto Alegre dos anos 80, principalmente no bairro Bom Fim, e dos efeitos que este *pedaço* roqueiro da cidade causaria nos músicos de samba e suingue:

(...) é uma coisa que é peculiar nossa; essa influência do rock n'roll. Então, antigamente eles tinham aquele lance da Jovem Guarda junto com o samba; e a gente tem isso, o gaúcho... Qual é o gaúcho que nunca teve influência do rock n'roll, mesmo no samba? Nós, negros, pô, eu curtia **Led Zeppelin**, tudo! (...) O próprio Bom Fim como era, ali: tinha aqueles shows nos domingos que misturava tudo! Misturava banda de reggae, de blues... o próprio blues já foi forte em Porto Alegre: tinha bandas de blues com metais... sensacionais; não havia essa segmentação. Tipo: aqui só toca reggae, aqui só toca funk. Não! Pô, tinha o Porto de Elis [bar] que tu entrava ali e tu via **Bebeto Alves, Blues Band, Motivos Óbvios, Produto Nacional**, não sei mais quem, tudo na mesma noite. Então, pô, pelo amor de deus, era uma coisa sensacional! Isso aí motivava o músico em si. (Rick Carvalho, 13/09/2010)

Bedeu ‘africando no fundo do quintal’³⁶

Bedeu iniciou carreira solo com Luis Vagner por perto. A gravadora Copacabana financiou os discos de ambos (1982 e 1983), o estúdio das gravações foi o mesmo (Do Re Mi, em São Paulo), a arregimentação também ficou por conta de Mario Casali e um dos

³⁶ Expressão adaptada da letra da música “Bem Nasantigas”, Alexandre Sugos, Casa da Sogra, 2009.

guitarristas obviamente foi Luis Vagner. África no Fundo do Quintal (1983) tem também Cy e Sapo na percussão como remanescentes das amizades do sul.



África no Fundo do Quintal - 1983

*Olha eu aqui, rodeado de amigos registrando esse momento.
Nos médios, graves e agudos dessa vida, equalizado, e,
de corpo presente ins“pirado” nos pedágios do dia a dia,
vivendo e aprendendo com Luis Vagner guitarrero, irmão, parceiro.
Gil, Erasmo Carlos, Jorge Ben, Tim Maia.
Num clima de paz, numa intensa harmonia,
valorizando acima de tudo esse meu coração percussivamente sofrido,
apaixonado, vagabundo e sonhador.
Um abraço “louco de especial” aos que ajudaram e participaram.
(Bedu, encarte do LP, 1983)*

Bedu pela primeira vez gravou parcerias com outros artistas (cinco novas parcerias ao todo), além de três regravações do LP O Samba e Suas Origens (1978), uma nova parceria com Leleco Telles e Bebeto, uma composição feita sozinho e “África Quintal”, música que dá nome ao álbum, de Paulo Romeu e Wilsinho Telles, irmão de Leleco. Paulo relembra a situação em que a música foi composta:

Essa música, pôxa, a gente começou por causa do aniversário que teve da filha do Nego Luis, né, que é o Trovão [risos]. Que foi lá na casa do Cy, lá no Acadêmicos, lá nos fundos da casa do Cy. Toda a muvuca foi lá do batizado da filha dele... E aí a moçada já se reuniu, e cachaça, e coisa boa não faltou... Tudo o que tem direito, e aí eu e o **Wilsinho** [irmão de Leleco] depois começamos a fazer lá na Barão [rua Barão do Gravataí], começamos a falar do negócio, pegamos um *riff* e começamos: ‘No batizado da filha do Trovão’ [cantando] ficâmo naquele *riff* de arreganho, fazendo som em cima daquele *riff*. Aí depois a gente desenvolveu, ele botou mais umas letras, eu peguei depois e acabei desenvolvendo o resto da letra. Foi isso aí. E foi meio que uma profecia, também, talvez, a questão da África do fundo do quintal, a parada do **Fundo de Quintal** [a banda do RJ] que a gente meio que também tava sentindo, mas não tinha talvez a visão bem clara do que é que seria. Já falava também no samba-roll na música, né, o rock-samba-roll. É um samba, mas não é aquele samba durão, né, ele já vem com outras influências. Embora eu ache que o nosso samba é mais jazz do que rock, né. Se fosse academicamente classificar, eu classificaria mais o nosso samba gaúcho aqui como mais samba-jazz, porque, bah, é quebrado e jazzístico pra caramba. (Paulo Romeu, 16/02/2011)

Interlúdio Odomodeano



Foto 22: Mestre Paraquedas com Paulo Romeu (violão), Angelo Fanti Leal (teclado) e a moçada do projeto Odomodê Tambor (percussão).

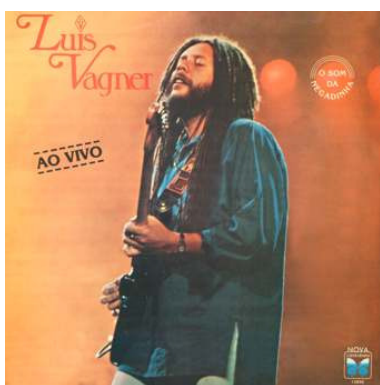
Em um fim de tarde caloroso de fevereiro, assisti a uma apresentação do Projeto Odomodê Tambor e do mestre e griô³⁷ Paraquedas, realizada no Salão Jorge Moacir da Silva, o Bedeu, na sede do Instituto Cultural Afro-Sul/Odomodê, em 13 de fevereiro de 2011. Tive a oportunidade de gravar uma interpretação da música que deu nome a este disco, *África Quintal*, sendo tocada e cantada pelo próprio compositor, Paulo Romeu, pelo mestre Paraquedas, pelo tecladista Angelo Fanti Leal e ainda uma turma de jovens aprendizes ritmistas. A faixa de áudio (CD faixa 08), com pouco mais de sete minutos de duração, ajudará a avançarmos na leitura e a nos inserirmos mais na sonoridade, nas concepções e no ambiente suingueiro. Após esta música, Paulo Romeu começou a cantar “Tá na Hora” (Bedeu), do primeiro álbum do Pau-Brasil. É muito interessante a fala do griô Paraquedas ao final, que aqui transcrevo e disponibilizo o áudio em anexo:

Muito obrigado, gente. Isso aí é suingue. Isso aí é uma coisa típica nossa aqui do Rio Grande do Sul. Porque o samba-rock que eles cantam hoje lá em cima lá, as origens tá aí, tá aqui, ó, tá viva aqui com o Paulo Romeu, o Bedeu, o Valter, todos, todos. Sabe gente? É isso aí. Obrigado. (...) Sabe gente, que ali por volta de 1942, 43... eu hoje tô com 76 anos, então em 43, 44, isso aí se fortaleceu muito mais depois da

³⁷ Os griôs, ou *griots* são uma tradição africana que nos últimos anos vem sendo adaptada e incorporada na sociedade brasileira, principalmente estimulada pelo Ministério da Cultura. “(...) Os *griots*, são uma casta tradicionalmente destinada à música. Desde antigamente, o *griot* ficava sob patrocínio de um nobre mecenas ao qual acompanhava nos momentos chave de sua vida, lembrando-lhe as obrigações de sua linhagem. Como explica o *griot* contemporâneo Mamadou Kouyaté, “os *griots* conhecem a história dos reis e, por esta razão, são seus melhores conselheiros. Cada rei quer um cantor para perpetuar sua memória, já que a memória do homem é curta. Nós, os *griots*, somos depositários da sabedoria do passado. Quem conhece a história de um povo, pode prever seu futuro” (Clarke, 1995, p. 9-10).

segunda guerra mundial. Não era propriamente um sonho do povo afro-descendente, era também do branco que vivia na periferia também: era de um dia ter um filho, um neto numa faculdade, sabe? Coisa que hoje, com todos os recursos e direitos civis já é bastante acessível. E na minha família não era diferente: o meu avô, na sua santa ignorância, ele falava tudo trocado, ele dizia assim: ‘Nego, tu estuida, estuida pra um dia tu ser dotô’. Eu não fui doutor, mas eu tenho uma filha mais nova que tá se formando em Farmácia. Então, eu fiz um samba assim. (Mestre Paraquedas, 13/02/2011)

O guitarrero agora também regueiro e budista



O Som da Negadinha – 1986



Conscientização – 1988



Alma Negra – 1988 (coletânea)

Os três álbuns acima são importantes para simbolizar um momento diferente da carreira de Luis Vagner. A busca espiritual se torna cada vez mais necessária para ele, o que acaba por promover aproximações com o rastafarianismo e com o budismo em meio à produção destes LPs. O Som da Negadinha teve uma canção concorrente ao Festival dos Festivais³⁸, em 1985: “Não Negai” (Luis Vagner) foi selecionada na eliminatória da região que abrangia Rio Grande do Sul e Santa Catarina, com um show no ginásio Gigantinho, em Porto Alegre, e depois foi competir a semifinal no ginásio Maracanãzinho, encerrando sua participação nesta fase. A capa e a contracapa do LP, de 1986, apresentam fotos desta apresentação no Rio de Janeiro:

³⁸ “*Festival dos festivais* foi uma realização da Rede Globo para comemorar os 20 anos da emissora. Nove pequenos festivais regionais de música foram produzidos em todo o país. As duas primeiras colocadas em cada fase concorriam à final. Os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo indicaram cinco músicas cada. (...) Cerca de 12 mil compositores se inscreveram para disputar o prêmio em dinheiro – melhores músicas, arranjo, letra, intérprete e revelação. (...) O Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, sediou as semifinais, realizadas nos dias 12 e 19 de outubro, e a grande final, no dia 26 de outubro”. (disponível em www.memoriaglobo.globo.com. acesso em 13-12-10)



Luis Vagner e banda no Festival dos Festivais. Contracapa do LP.

É, uma foto do Ireno Jardim, lá de Porto Alegre; veio documentar. Sabes que aquele momento foi muito louco: essa gurizada do **Cidade Negra**, essa turma, eles tavam torcendo pra gente, foi um momento feliz, depois eles me contaram. Porque eu era representante de todo o Brasil, dessa cena do reggae. (...) Mas um reggae mais da gente, né, não aquela coisa daquela cópia que os caras fazem do reggae; tudo igual aos caras, a timbragem igual; não, não. O reggae tocado e misturado um pouquinho com essa pressão brasileira: aquela coisa da rancheira, por exemplo, do “Não Negai” (CD faixa 09) [canta a levada da música, começando próximo do reggae e finalizando como uma música gauchesca] essa coisa natural, né véio. (Luis Vagner, 10/12/2010)

O álbum contou com as presenças de Luiz Carlos de Paula e Paulinho Ramos, percussão, Lula Barreto, baixo, Sergio Henriques, teclados, Evaldo Correia, bateria, Cassio Poletto, violino, e Ângela, Sara e Valéria nos vocais. A gravação foi feita em abril de 1986:

[Foi] Gravado direto do estúdio da Nova Copacabana; montado assim, todo mundo, ao mesmo tempo: ‘três, quatro e vai’!!! Eu gostei de gravar porque eu tava... Eu não conseguia normalmente tirar como é o meu trabalho, ficava aquela coisa mais fria... Eu quero fazer um som que tenha esse suor junto, que pegue a sujeira da coisa, pegue tudo, enfim, é isso o que eu quero. (...) Porque eu acredito nisso: tem um tipo de som que tu pode fazer com os discos aquelas coisas *clean*, né veio, que fica tudo limpinho, e eu não queria isso: eu quero um outro... essa coisa mais orgânica, que o pessoal fala, no som e na execução: ‘Bah, mas aquela notinha saiu meio *bring*’; ‘Vai assim, vai com o *bring*; tu não fez *bring*?’ (LV, 10/12/2010)

A intenção era testar outras maneiras de gravar um álbum, com músicas mais longas, mais espaços para improvisação, um outro resultado de execução e sonoridade e uma maior homogeneidade estilística, com referências em torno de uma *reggae music* afetada principalmente por elementos das músicas com as quais Luis Vagner vinha em contato nestes últimos 25 anos de música profissional. Quanto ao contato com o rastafarianismo e o budismo de Nitiren Daishonin, do qual Luis Vagner é praticante desde esta época até os dias de hoje, relembra:

(...) Naquela época eu também tava vivendo muito a busca espiritual e tava querendo saber mesmo do mundo rasta, de toda essa coisa, de onde é que vinha. Aí depois descobri que é a bíblia aramaica, e até que chegou uma hora que chocou, né. Aí veio o papo também da não proteção, né, os profetas morrendo todos muito

esquisitamente... um assassinado... aí você começa a ver as... quando você entra no mundo do campo religioso. (...) Aí eu fiquei preocupado com essa não proteção dos ditos profeta... Então eu... péra aí, tem alguma coisa nessa lei que... E o budismo, depois foi que eu fui até o budismo de Nitiren Daishonin, o budismo pra era atual, e que me respondeu essa coisa da não proteção, quando o cara se envolve com essas coisas, e aí começa uma luta... Nessa área onde entra grana, aí também complica. A Cannabis Sativa, ou seja, uma coisa externa, fundamentando... granas, enfim... Religiosamente falando, na procura da busca da verdade, eu falei, não, não, tem que ir mais além, aí foi que eu cheguei no budismo. E vi também a coisa envolvida por um outro tipo de pegada [o rastafarianismo]; o ensino não era tão profundo assim, em relação à realidade, né, à prova real. A prova real ficou estranha, e aí eu falei: não. (...) Então o budismo me esclareceu tudo com a possibilidade do estudo: o budismo te faz estudar. Estudar mesmo: estudar a vida, estudar a morte, estudar os porquês. Por quê? Por quê? Que nem a Cacaia: por que, pai? Toda a hora [risos]. O budismo tem isso só que tem resposta. Tu lê, estuda e encontra. (LV, 10/12/2010)

O LP *Conscientização* (1988) foi realizado com poucos recursos. Este fato foi sempre lembrado por Luis Vagner nas conversas que tivemos. A banda Amigos Leais continua presente, porém, apenas com dois músicos do projeto anterior: o baixista Lula Barreto e o percussionista Paulinho Ramos. A marca da sonoridade regueira permanece nas composições, tendo os recursos de teclados como um timbre bastante presente ao longo de todo o álbum (há cinco tecladistas na ficha técnica), uma tendência crescente que viria tornar-se predominante na década seguinte. Das 11 canções, duas são parceria com Bedeu (“Negona” e “Objeto Alado”), uma com o percussionista Paulinho Ramos (“Toquem Blues”) e nove de autoria própria. Bedeu também gravou percussões neste álbum, e os arranjos são de Luis Vagner. Quando estive em São Paulo acompanhando um dia de apresentações do *Guitarreiro*, presenciei uma conversa dele com Lula Barreto, atual baixista da formação paulistana dos Amigos Leais e *amigo leal* de longa data, a respeito dos trabalhos realizados em *Conscientização* e *Alma Negra* (1988), este último, um projeto coletivo que reuniu Luis Vagner, Tony Tornado, Toni Bizarro, Lady Zu e Carlinhos Trompete. Em *Alma Negra*, destaco uma composição de Luis Vagner interpretada por Tony Tornado, “Motim”, na qual compositor e intérprete se aventuram por um incipiente gênero musical que vinha dos Estados Unidos se espalhando pelo mundo todo ao longo daquela década, parecido com o que aconteceu com o rock nos anos 50: o rap³⁹. (CD faixa 10)

Em 1989, recentemente convertido ao budismo, e ainda muito triste pela morte precoce do grande amigo músico Branca di Neve, Luis Vagner decidiu ir à França. Deste

³⁹ “Rap é um dos elementos da ampla cultura hip-hop que começou a ser criada ao longo dos anos 70 predominantemente por dançarinos, músicos e grafiteiros negros e latinos em Nova York, EUA. Como forma musical, o rap começou a aparecer em gravações no final dos anos 70 e utilizou vocalizações caribenhas associadas aos “sound systems” jamaicanos, a padrões rítmicos africanos e aos estilos musicais do soul e do rhythm and blues. Estes elementos foram conectados a fragmentos da música disco européia e particularmente a sons eletrônicos sintetizados do grupo alemão Kraftwerk, que utilizou ritmos básicos e padrões do blues para modificá-lo dentro de um estilo eletrônico. Este material foi então reutilizado quando importado para o outro lado do Atlântico. O rap foi criado a partir de uma série de trocas através do Atlântico, forjado com técnicas de “scratching” e mixagem, usando pratos de discos de vinil, mixers e baterias eletrônicas” (Negus, 1996, p. 109).

exílio voluntário, resultou o LP Cilada (1990), metade dele gravado em estúdio e outra metade gravado ao vivo no tradicional festival Jazz à Vienne, que em 2010 completou 30 anos de existência:



É Amigos Leais



Cilada - 1990

Era 89, o coração tava meio partido, já tinha me atrapalhado com os amores da vida, e nesse momento o compadre Branca di Neve tinha gravado “Oi” [música de Luis Vagner]: ‘Compadre, vai, que vai dar tudo certo’... Pô, ele gravou e dia 13 ele faleceu. Deu 12 de maio, 13 de maio, eu tinha armado um show pra mim: eu fiz o show, peguei a grana e dia 20 de maio, dia do aniversário da minha filhinha mais velha, a Manauara, eu me mandei. Cheguei lá só com o meu *Gohonzon* [é um objeto de devoção da fé na prática do Budismo de Nitiren Daishonin], minha guitarra, meus livros: ‘Eu vou ficar um pouco por aqui, vâmo ver como é que vai ser’. Bixo, em 45 dias tava uma banda lá. Mandei buscar uma banda, ataquei no Festival de Jazz de Vienne. Foi uma beleza! E aí ficamos 89, 90 e 91. Fiz cento e tantos shows lá; um bom trabalho. (...) Esse disco eu gravei num estúdio chamado **John Lennon**, em Aubervillieur, Paris. Esse era mais simples, e num estúdio forte; eu gravei também aquela parte ao vivo no festival de Vienne. (Luis Vagner, 10/12/2010)



Foto 23: Branca di Neve com Luis Vagner

Querendo saber se Luis Vagner havia se fixado em alguma cidade na Europa ou se teria ficado circulando pelas cidades em que tocava, soube de um fato curioso:

Tinha uma base fixa sim: em Vaux sur Seine, “vaca sob o rio”, morei lá, joguei futebol lá...! Eu, o **Toninho Crespo**, o Evaldo Correa jogamos no Vaux Oise, no time da cidade! Fui artilheiro lá também, viu? Háhááá! Não dou, não troco, não empresto: a 9 é minha!!! Tem que ser com inteligência, temos que ganhar deles, não interessa como é que é o gol, temos que ganhar deles! Se o zagueiro é muito bom, eu

tiro ele da área e entra tu. [risos] Tu sabe que... foi maravilhoso ali. (...) Com o Marquinho Farias, irmão amado! Foi muito bom! (LV, 13/04/2010 e 10/12/2010)

Marco Farias não gravou o LP Cilada; lembra que foi chamado para “(...) quebrar um galho na França, porque o baixista tinha abandonado o barco. Foi legal porque lá eu conheci o budismo e eu conheci o Luis Vagner bem conhecido”. (MF, 04-10-2010) Em outro momento, Marquinho contextualiza o momento desta saída do Brasil: “Foram seis meses só. Foi bem no Plano Collor; eu me lembro disso!” (Ibidem) [o Plano Collor vigorou no Brasil de março de 1990 a maio de 1991]. O início dos anos 90 representou um momento de importantes transformações na indústria fonográfica brasileira, principalmente devido a fatores econômicos e de adequação a um novo público-alvo. Seria impossível que estas transformações não interferissem no suingue como gênero musical híbrido, na criação e na prática musical de seus principais autores, os *nego véio*, e de uma *negadinha* que vinha despontando cada vez com mais intensidade.

2. O SOM DA NEGADINHA E A PERSISTÊNCIA DOS NEGO VÉIO

A barata da vizinha em cima das nossas camas⁴⁰

O musicólogo Luiz Fernando Nascimento de Lima (2002) desenvolveu um trabalho profundo a respeito da consagração do pagode a partir dos anos 80, com o apogeu de popularidade na década seguinte. Pretendo trazer aspectos musicais e sociais presentes no estudo para tentar compreender alterações também percebidas na criação e prática dos suingueiros do sul nos anos 90, tanto referente a uma queda de popularidade do suingue, quanto a mudanças na instrumentação predominante nas músicas, em uma adequação notadamente com fins de também alcançar a mais numerosa e mais desfavorecida parcela da população que deste período em diante também se tornava uma consumidora em potencial de produtos fonográficos (LPs, cassetes e logo mais, CDs), alçando as vendas de álbuns do novo pagode à casa dos milhões de cópias. Nos anos 80 começou a ser formatado um modelo a partir de um movimento espontâneo oriundo de reuniões musicais informais nos subúrbios dos grandes centros urbanos chamado de *pagode* e que veio a receber este rótulo pela indústria fonográfica, “(...) sinalizando de maneira efetiva que a música dirigida diretamente às classes inferiores da pirâmide sócioeconômica podia transformar-se em um produto altamente rentável” (Lima, 2002, p. 91).

Juntamente com o pagode, o axé e a música sertaneja também foram incorporados pela indústria fonográfica e pelos meios de divulgação com um intenso grau de exposição, indicando uma importante mudança no direcionamento do mercado da música no Brasil. Aqui partirei do segundo momento de grande expansão do pagode, nos anos 90, chamado de *novo pagode*, responsável direto pela interferência sobre o formato do suingue/samba-rock desta época em diante e, ao mesmo tempo, diretamente influenciado pelo que suingueiros do país já haviam produzido musicalmente nas décadas anteriores. O novo pagode se opôs ao que se chama *pagode raiz*, representado e apresentado desde o fim dos anos 70 por artistas como Beth Carvalho, Fundo de Quintal, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Almir Guineto, que nos anos 80 obtiveram números realmente expressivos nas vendas, mas ainda abaixo dos índices e cifras que o novo pagode alcançaria.

⁴⁰ Alusão à canção “A Barata”, Alexandre Pires, Só Pra Contrariar, 1993.

Na esteira do exemplo do pagode, que atingira grande sucesso comercial, alguns grupos começaram a lançar novidades aparentadas com os sambas do movimento, mas com características mais híbridas. O grupo Raça Negra talvez tenha sido o que mais tipicamente caracterizou essa nova vertente, que estava destinada a tomar o lugar dos pagodeiros “de raiz”. Em 1990, Raça Negra aparecia com um perfil romântico que misturava elementos de baladas pop internacional, música sertaneja e ritmos de samba. Além disso, Raça Negra usava bateria, baixo elétrico, saxofones e sintetizadores, fugindo ao padrão “fundo de quintal” estabelecido anteriormente, apresentando também canções com poucas características da tradição do samba e alguns *covers* de sucessos de rock/pop e de música sertaneja (Ibidem, p. 97).

A instrumentação padrão do suingue/samba-rock dos anos 70 e 80 tinha muitos pontos em comum com a deste novo pagode. Os timbres de novos teclados que surgiam no mercado seduziram muitos arranjadores dos discos do novo pagode, que não pouparam o uso destes timbres, inclusive abrindo mão da bateria tradicional pela bateria eletrônica em alguns casos. O lucro, a exposição na mídia, a quantidade de bares e cidades procurando grupos de pagode, o interesse de gravadoras, todos estes fatores e ainda outros provocaram pequenas alterações no resultado sonoro de experientes artistas suingueiros e reorganizou grupos emergentes, seduzidos pelas cifras que o pagode, o axé e a música sertaneja movimentaram neste período. Músicos de uma nova geração que começavam a se apresentar nos anos 90, como **Alexandre Desenho** (1971), atualmente cantor do Projeto Pentefyno, ex-integrante de bandas como Doce Suingue, Girassole Band e banda Carinhoso relembra um pouco do início do grupo paulistano Raça Negra:

Porque o pagode é uma parte do samba, que acabou nos anos 90 virando uma referência comercial. Então muitas bandas, inclusive o **Raça Negra**, eu conversei com o **Luis Carlos** [cantor do grupo], nosso amigo, sobre isso e ele me disse que a idéia do Raça Negra era viver do samba-rock. Só que se abriu uma vertente pra se ganhar muito dinheiro, e ele foi obrigado a ir praquela linha. Então não era a idéia principal, mas acabou virando. (Alexandre Desenho, 04/10/2010)

Além do Raça Negra, o paulistano Dhema foi outro suingueiro, parceiro de Bedeu, Bebeto e Alexandre, que redirecionou seu trabalho visando a este público e a esta indústria que escancaravam portas para o novo pagode. Ou seja, o suingue, principalmente por sua instrumentação (o uso do baixo e de instrumentos de sopros), influenciou este pagode que surgira no início dos anos 90, assim como foi por ele influenciado. Outros paulistanos da periferia como Negritude Junior, os cariocas do Grupo Raça ou os mineiros do Só Pra Contrariar também contribuíram muito para a sedimentação de um modo peculiar de compor, arranjar e tocar que predominou nos anos 90, chamado também de *pagode romântico* em lugar de *novo pagode*. Em resumo, o novo pagode não apresentou pudores em transformar canções originalmente compostas dentro de outros gêneros musicais: foi construído com a instrumentação já referida anteriormente e com a capacidade de agrupar em uma mesma

estrutura, aspectos globais, da indústria fonográfica, e aspectos locais, de um fazer musical específico. Segundo Lima (2002, p. 101), “(...) o pagode conseguiu encontrar, ou forjar, uma interseção entre esses pólos [global e local], os quais vinham mantendo contato já havia algum tempo, mas que não haviam conseguido solidificar nem estabilizar suas condições”.

Em Porto Alegre, os grupos, os espaços e o público identificados com o samba de raiz e o suingue também se adaptaram à nova conjuntura que se constituía. Neste período muitas casas de show e bandas novas surgiram, e aquelas que já trilhavam um caminho desde os anos 80 se adaptaram e prosperaram. Carlos Medina, Paulão da Tinga, Roberto Costa e Porto Alex são nomes representativos do carnaval portoalegrense, intérpretes de sambas-enredo, que também desenvolveram carreira no mercado fonográfico. Senzala, Sambastral, Louca Sedução, Ark-Samba são grupos suingueiros que atuaram muito nesta época de explosão do novo pagode. Os LPs destes artistas e grupos em geral reúnem suingue, samba de quadra e pagodes românticos, revelando a capacidade de circulação dos músicos. Bedeu, Alexandre, Cy, Leco do Pandeiro, Marco Farias, Sergio Dias, Jorginho do Trompete, são nomes recorrentes nas fichas técnicas destes LPs do início dos anos 90, todos já gravados em estúdios de Porto Alegre, como Focus, Isaac e Eger - também uma novidade em relação ao período em que o Pau-Brasil surgiu, por exemplo. Ou seja, uma nova geração de músicos se anunciava e encontrava espaço, mas em convivência direta com os músicos mais experientes, ‘os Nego Véio’, que neste momento se inseriam nestas novas produções na maioria das vezes como músicos de apoio, produtores, compositores ou arranjadores.

Um LP coletânea chamado O Melhor Sul Samba e Swing (1993), destacou os mais relevantes grupos do momento: dentre eles, Bossa Samba Show, Sem Comentários e Pagode do Dorinho. Os exemplos musicais deste LP (CD faixa 11) mostram os grupos Bossa Samba Show e Sem Comentários com músicas próprias e com instrumentação identificada com uma *tradição suingueira*, (no exemplo, ênfase a presença destacada do naipe de sopros), ao passo que o grupo Pagode do Dorinho, formado na quadra dos Acadêmicos da Orgia, berço do suingue local, o grupo que obteve maior repercussão dentro do cenário do samba, suingue, pagode nos anos 90 em Porto Alegre, regravou “Guitarreiro”, de Luis Vagner, utilizando muitos elementos do novo pagode, como o uso de citações de músicas de outros gêneros musicais, o uso do cavaquinho, teclados, além do aspecto visual, nas capas dos discos, muito semelhante às capas de grupos do novo pagode. Nesta perspectiva, o termo cenário é entendido como em Magnani: “(...) não [como] um conjunto de elementos físicos, [mas] como

produto de práticas sociais anteriores e em constante diálogo com as atuais – favorecendo-as, dificultando-as e sendo continuamente transformado por elas” (Magnani, 1996, p. 37).

Marco Farias, em relação a este momento de consolidação do novo pagode na indústria fonográfica, destaca a melhora nos arranjos e na qualidade dos músicos de estúdio, a partir de trabalhos de arranjadores de São Paulo como Wilson Prateado⁴¹:

(...) Músicos bons, músicos de jazz, pô, ganham uma grana, vão lá no estúdio e gravam perfeito o troço, coisas que não se consegue tocando numa mesa de bar... É bom porque levantou o nível, né. Então, aquelas músicas do **Belo**, com o **Prateado**; começou com o Prateado. Ali, pra mim foi onde começou o divisor de águas do nível de qualidade dos músicos de pagode. Porque ali tava tudo: tinha jazz, coisas lindas americanas o cara botou no samba... Acho que é louvável isso, né. Levantou o nível. (Marco Farias, 04/10/2010)



O Melhor Sul Samba e Swing - 1993



Chama de Não Se Apagar - 1994

Os Nego Vêio gritam socorro e suportam as transas do *showbizz*⁴²

Em 1993 Bedeu lançou seu segundo LP em carreira-solo, intitulado *Illuminado*, ainda gravado todo em São Paulo, pela gravadora BMG Ariola. Bedeu e Luis Vagner continuavam próximos e compondo juntos. Neste LP compuseram uma canção: “Saudades do Jackson do Pandeiro”. A homenagem a Jackson do Pandeiro seria mais tarde regravada por ambos, em 1998 por Bedeu e em 2001 por Luis Vagner, mas também por grupos como Clube do Balanço (2001) e Tchê Garotos (2005), tornando-se outra música emblemática dos suingueiros do sul, bastante tocada pelas bandas nos bailes que presenciei em Porto Alegre, durante a pesquisa de campo. Segundo Marco Farias, à época deste álbum, Bedeu também estava “(...) se

⁴¹ Wilson Prateado é baixista, produtor e arranjador. Integra a banda do cantor Belo. Já trabalhou com artistas do pagode como Exaltasamba, Travessos, Rodriguinho, Gustavo Lins e outros.

⁴² Trechos de “Socorro”, Luis Vagner, Vai Dizer que Não me Viu, 1995 e de “Diz DJ”, Bedeu e Alexandre, Bedeu, *Illuminado*, 1993.

reconhecendo com o budismo, através do Luis Vagner, mas também do Cidinho Teixeira e do Mutinho, que é baterista, parceiro do Toquinho. Os arranjos são do maestro Jobam, que trabalhava com o Negritude Jr. Dos arranjos de samba-rock dessa época era ele o *bam bam bam*: o Jobam”⁴³! (MF, 04/10/2010) Os parceiros de Bedeu neste LP, além de Luis Vagner foram o paulista Dhema e os gaúchos Delma Gonçalves e Alexandre Rodrigues. Com Alexandre, Bedeu experimentou uma aproximação com o hip hop em “Diz DJ”, assim como Luis Vagner já fizera em “Motim”, interpretada por Tony Tornado na coletânea Alma Negra (1988).

Partindo do pressuposto de que o suingue como gênero musical tem como características fundamentais uma via ativa de comunicação com a cultura negra local e global e um movimento de constante aproximação de elementos musicais aparentemente distantes, como ocorreu com a fusão de traços do rock e do samba nos anos 60, o hip hop seria muito interessante para estes músicos com espírito criativo inquieto. Piá, colaborador da pesquisa e muito ligado ao hip hop, desenvolve um raciocínio que relaciona suingue, hip hop e identidade musical:

Quando eu me dei conta que no Rio Grande do Sul a gente tinha criado uma música negra feita aqui, o Pau-Brasil, final dos anos 70, o Luis Vagner, que os caras já vinham experimentando, eu senti uma relação com o hip-hop: o que o hip-hop fez nos anos 80, de misturar vários estilos, os caras já tavam fazendo isso em Porto Alegre dentro das possibilidades da geração deles [grifo meu]. Então, o que foi que aconteceu: o samba era a música dos caras, mas já tava pintando o soul do **James Brown**, tava pintando os Beatles, os Rolling Stones, e essa era a geração dos caras. (...) Então, os caras misturaram o samba, o baião, o funk, o soul com o rock e criaram essa música, que batizaram de suingue, de uma maneira espontânea. (Piá, 16/08/2010)

Bedeu, em 1993, 26 anos após ter ido pela primeira vez a São Paulo em busca de espaço para apresentar a música que fazia, tratou com ironia e alguma resignação o contexto da indústria cultural vigente nos anos 90 na canção “Diz DJ” (CD faixa 12), aderindo a outra característica fortemente presente no hip hop: a contestação, a crítica social através da música. A seguir, um trecho da letra:

Diz DJ me diga o sucesso desse novo long play / Diz DJ o próximo pacote, será que a mídia vem mais forte dessa vez / Diz DJ será que é hip hop, rap, rock, pop ou reggae / Diz DJ se a moçada idolatrada já está esperando um novo rei / Cara na TV pra todo mundo ver tem que ter um pistolão e um bom jabaculê / O samba suportou a transas do showbizz vamos replantar nossa raiz

⁴³ Maestro Jobam foi violonista, compositor e arranjador. Trabalhou por muito tempo com grupos de samba e pagode. Nos anos 90, ingressou no mercado da música religiosa, passando a atuar como arranjador de inúmeros álbuns deste estilo, também lançando CDs próprios, como Swing Tropical, Natural, Carinhosamente, todos os títulos pelo selo Paulinas. Disponível em www.paulinas.org.br. Acesso em 28/12/2010.

Luis Vagner em *Vai Dizer Que Não Me Viu* (1995) também fez uso de recursos de teclados substituindo melodias que em outra época poderiam ter sido feitas pelos sopros. A opção além de ser economicamente mais viável era a adotada pela grande maioria dos arranjadores e produtores nos estúdios de gravação, incentivados pela chegada de novos equipamentos de marcas como Roland, Korg e Yamaha, e pela tendência estética aceita pelo público e pelo mercado. O álbum conta com muitos músicos estreantes nas produções de Luis Vagner, entre eles um primo, Milton Felix, em seis faixas, baixista de Santana do Livramento, e o arranjador e tecladista Marcos Pontes, conhecido como Maestro Caixote⁴⁴. Além de duas parcerias com Bedeu, em “Abuzzy y Wzzy” e “Alma Gêmea”, as outras 11 canções Luis Vagner compôs sozinho. Uma destas composições é um reggae de nome “Socorro”. Nela, denuncia:

*Quase ninguém vive com quem ama / Tá todo mundo atrás da grana, atrás da fama
Mais parece um filme de terror / Todo mundo naquela do horror
Eu grito: socorro, socorro, socorro, meu amor*

Os músicos mais experientes estavam conectados com a nova geração que surgia e vinculados às novas configurações do mercado fonográfico, mas não deixavam de refletir criticamente sobre as condições de trabalho deste ambiente mais competitivo e individualista.



Iluminado - 1993



Vai Dizer Que Não Me Viu - 1995

⁴⁴ Maestro Caixote (1962): Instrumentista, maestro, arranjador, compositor, produtor. De família musical, filho do maestro Aluísio Pontes, desde criança demonstrou inclinação para tocar piano. Trabalhou com diversos artistas do samba, da música sertaneja e da televisão brasileira. Entre eles, Demônios da Garoa, Originais do Samba, Raça Negra, Zezé di Camargo e Luciano, Leonardo, Daniel, Edson e Hudson, Rio Negro e Solimões, e em programas como Xuxa, Bozo, Jaspion e Turma da Mônica. Disponível em: www.dicionariompb.com.br. acesso em 29-12-2010.

Outra caravana de músicos rumo a São Paulo

Em 1995, após o lançamento deste álbum, de forma independente pelo selo paulistano DAAZ, com shows em Porto Alegre no auditório Araújo Vianna e na tradicional Sociedade Beneficente Floresta Aurora, Luis Vagner encontraria dois músicos com os quais conviveria intensamente nos próximos cinco anos, tendo-os como Amigos Leais: o baterista Luis Américo Rodrigues e o baixista Rick Carvalho, músicos mais jovens que Luis Vagner, que anos mais tarde teriam grande importância na retomada do swing e samba-rock na primeira década do século XXI, em Porto Alegre e São Paulo. Rick é fundador da banda Casa da Sogra, em Porto Alegre, Américo Rodrigues, da banda Os Opalas, em São Paulo. Rick e Luis Vagner comentam a seguir sobre esta convivência, que abrangeu cinco anos:

Ele é o nosso **B.B.King**, misturado com Jimi Hendrix, misturado com o pessoal do samba...! Eu vou te dizer assim, ó, o Vagner pra mim foi o meu mestre: meu mestre musical. Eu morei com ele cinco anos. Na época, eu tocava na banda Motivos Óbvios, em 92, 94, por aí, e tinha uma outra banda que se chamava **Caravana Três**, da mesma época, com o baterista, o Luis Américo, e eu. A gente ensaiava baixo e batera, fazia uns *groove*: ‘Vâmo pro estúdio, vâmo brincar, vâmo enlouquecer’. A gente ia às nove horas da manhã, que era o horário que o cara nos cobrava super barato, cinco reais. (...) Aí, a gente conheceu o **Marcelo Salgueiro** [guitarrista], que depois teve a banda **Diretoria**, e a gente fazia o som juntos nós três. (...) Um dia, a gente tava aqui na Cidade Baixa depois de um show: o show foi meia boca, mais ou menos, e a gente tava desgostoso. Aí tava eu, o Américo, a gente sentou num bar com as namoradas, e elas: ‘Ah, porque vocês não vão pra São Paulo, tentar a vida nisso?’ A gente era piá, 26 anos ainda. E a gente: ‘Mas fazer o que em São Paulo, eu não conheço ninguém em São Paulo, aquilo lá é uma encrenca, é um inferno...’. Nisso, a gente conversando, quando vê passou um rasta cabeludo: entrou no bar, a gente tava na frente do bar, e tava lá um amigo nosso, o Kako, que era muito ligado ao movimento negro, e ele andava com o Luis Vagner pra cima e pra baixo. Aí o Kako nos apresentou: ‘Vocês conhecem o Luis Vagner? O Vagner chegou, veio tocar aqui num show do Verão Cultural da Band, na praia, e tá sem banda: tá precisando de baixo e batera [risos]. Vocês não querem tocar com ele?’. Pô! Seria um prazer, mas é aquela coisa, a gente fazia um reggae hiper roots, duas notas... Reggae roots. E o som do Vagner tem uma coisa: o reggae dele ééééé, tem samba junto, tem Brasil, (...) tem uns *riff* tudo ao contrário!! Com um balanço, com um reggae, que é diferente. Foi ali que começou a minha batalha musical. (...) Por isso que eu digo que o Luis Vagner foi o meu mestre: que ensinou, acreditou. E o som do Vagner, ele é muito calçado nas linhas de baixo: porque a bateria vai pra um lado, a linha de baixo vai pra outro e a voz pra outro, formando uma engrenagem, que é o som do Vagner. E ainda tem a palhetada dele e mais a divisão vocal. (Rick Carvalho, 13/09/2010)

O mesmo momento, descrito por Luis Vagner:

Aí, rapaz, cruzei o Americo e o Rick! Ficaram ali do meu lado e eu falei: ‘Vâmo tocar então? Vocês gostariam de ir pra São Paulo comigo? Então tá: daqui a dez dias vâmo estrear, fazer um show em Tramandaí [praia do litoral norte do estado], vâmo dar uma ensaiadinha’. Aí depois trouxe eles, aluguei uma casa em Atibaia, um dos melhores ares do país, e vâmo ficar aí: vâmo pegar das nove ao meio-dia e das duas

às seis até aprender qual que é essa daí. Foi maravilhoso também. A gente fez umas temporadas aqui, fazia uns shows em casas fixas pra segurar o meio de campo, sabe como é, são cinco ou seis caras, aí fica correria. Foi legal. E aí começamos a desenvolver os trabalhos. E agora vem vindo; já com o Americo na batera fizemos o Swingante e o Brasil Afro Sulrealista [2001]. O Nego Rick foi lá pra Porto Alegre, fez a **Casa da Sogra**. Tá andando lá com a gurizada. (Luis Vagner, 10/12/2010)

Neste show na praia, também participaram na banda de Luis Vagner como percussionistas, Bedeu e Saraiva, além de Marcelo Salgueiro na guitarra. Dos músicos que foram a São Paulo em 1995 acompanhar Luis Vagner, além de Rick, Américo e Marcelo Salgueiro, também estavam na caravana o tecladista, gaiteiro, compositor, Jorge Foques e o percussionista Guto. Cronologicamente, percebe-se uma seta apontando de Porto Alegre para o chamado eixo Rio-São Paulo (principalmente São Paulo) em três momentos cruciais da expansão, adensamento, do suingue portoalegrense, misturando-se com outros músicos, outras músicas, outros *pedaços*, como diria Magnani (1982): primeiro, em 1966 com Os Brasas; depois, em 1976 com o Pau-Brasil, e em 1995 com alguns integrantes do Caravana Três tornando-se músicos acompanhantes de Luis Vagner.



Foto 24: Luis Vagner, Marcelo Salgueiro, Rick Carvalho, Americo Rodrigues e Paulinho Cerqueira, já em São Paulo: Amigos Leais.

Luis Americo Rodrigues é baterista natural de Santana do Livramento. Em Porto Alegre circulava entre grupos de reggae, até que formou grupos como o Caravana Três e o Bem Balanço. Após ir para São Paulo em 1995, permaneceu por lá, passando a atuar com diversos músicos dos mais variados gêneros musicais. Em São Paulo, foi fundador da banda e produtor executivo e artístico do primeiro álbum do grupo de samba-rock Os Opalas, lançado em 2008. Também integra o grupo de música instrumental Swing Samba Combo. **Rick Carvalho** (1967) é natural de Porto Alegre, do bairro Santana. Aos três anos mudou-se para as imediações da avenida Antônio de Carvalho, no Beco do Carvalho, onde teve suas primeiras experiências em bandas de reggae, sempre como baixista. Em 1990 fundou a banda

Motivos Óbvios, com a qual realizou shows importantes como em Buenos Aires. A banda suspendeu as atividades no início dos anos 2000, mas em 2010 voltou à ativa. Após a experiência de cinco anos vivendo em São Paulo, Rick retornou a Porto Alegre e foi um dos fundadores da banda Casa da Sogra, de extrema importância na retomada do suingue em Porto Alegre. Marcelo Salgueiro em um domingo de verão no Odomodê contou-me brevemente seu envolvimento com a música, desde a infância até o momento que passou a fazer parte da banda de Luis Vagner:

Eu nasci em Porto Alegre e fui pra Uruguaiiana. Me criei lá. E eu tinha como tio o **Cesar Passarinho**, que era vizinho nosso dos fundos. Ali foi o meu primeiro contato com a música, da lembrança de ver que ele era um cantor negro gaudério, e eu via que era difícil a entrada de um negro cantor no meio gaudério. Ele era um excelente intérprete: não só de música gauchesca, mas de música popular brasileira, um cara que era baileiro. Esse aí é o primeiro contato MÚSICA. Eu era um pirralho. Eu fiquei até os seis anos de idade em Uruguaiiana e vim pra Porto Alegre. Depois, o meu primeiro contato com a música aqui em Porto Alegre foi no colégio: eu era de fazer muita zoação, e tinha a zeladora do colégio, que corria sempre atrás de nós. Numa dessas fugas eu não tive alternativa num pavilhão e entrei numa aula de música, de flauta. Sem querer. Fugindo. Eu lembro que quando eu entrei na sala a professora olhou e disse: ‘Opa: pode pegar a tua flauta e sentar lá no fundo’. (...) Eu lembro que eu tive uma evolução muito rápida em dois meses, numa coisa que o pessoal levava seis meses de avanço na flauta doce. Após um ano, eu fui convidado pra fazer aula na **Ospa** [Orquestra Sinfônica de Porto Alegre] e eu queria violino, mas só tinha violoncelo e aí eu não quis. Hoje eu podia ser um músico de orquestra. (...) Com 14 anos eu peguei o violão e, ali dos 14 aos 16, eu era muito vidrado em Jorge Ben. A minha terapia, a minha a de um amigo meu, o Dedé, era ouvir todos os dias quatro horas de long play só com Jorge Ben. Então eu comecei a tocar a questão do samba, suingue... Frequentava muito as casas, o Evolução, o Canecão, a antiga quadra do Bambas, ali no Força e Luz... Aí, eu, o Américo e o Rick formamos a **Bem Balanço** e fazia só covers de Jorge Ben. A gente era das únicas bandas que conseguia interpretar Jorge Ben com uma qualidade mais bacana. (...) Em final de 95 o Luis Vagner veio aqui no sul pra tocar, e formava uma banda aqui. Aí ele falou: ‘Pô, diz que tem uma molecada e tal...’ Até que num belo ensaio, o Luis Vagner apareceu, e eu particularmente não conhecia o Luis Vagner. Eu só sabia de Jorge Ben. Aí eu tava no ensaio tocando, e ele só olhando, e aí ele: ‘me empresta a guitarra aí?’ Pô, quando eu dei a guitarra na mão do cara eu caí duro. Pô, eu era o mais moleque ali da rapaziada. E como ele era guitarrista, ele precisava de baixista e de baterista. Ele até brincou: ‘Pô, vou levar a tua banda...’ E eu: ‘Mas será que tu já tem *roadie*?’ [ajudante para carregar equipamentos e montar o palco] E aí, oito horas da manhã eu já tava lá emocionado preparando as guitarras... Daí, lá no show do Verão Vivo, da Band TV, a gente tava lá, antes da passagem de som, e o Luis Vagner chegou pra mim assim: ‘pega uma guitarra pra ti, que tu vai tocar’. Eu não acreditei... (Marcelo Salgueiro, 13/02/2011)

Jorge Foques é portoalegrense. Cantor, compositor e multi-instrumentista (violino, piano, acordeom) que atua profissionalmente desde os 16 anos de idade. Viveu em São Paulo e no Rio de Janeiro e atualmente vive em Porto Alegre, onde desenvolve carreira solo e divulga seu mais recente CD, *Ayò* (2009), influenciado pela música de diferentes tendências da cultura musical da África, cantado em português e em dialetos africanos. Também tem lançados os álbuns *Cultura Rag* (1996) e *Divisor das Águas* (2001).

Ainda, integrou esta caravana rumo a São Paulo em 1995, o percussionista Guto. Aqui quem o descreve é Rick:

O **Guto** era um percussionista que hoje em dia ele não atua mais. Sensacional, ele cantava muito bem, tocava muito bem, e ele era dessa vertente rítmica da bateria, da polirritmia que tem o percussionista do sul e que não tem lá pra cima. É diferente: tu tem que ver os caras tocarem pra tu entender que aqui é diferente a pegada, é como a gente diz, não é melhor nem pior, é uma outra divisão. Porque aqui, pô, as Escolas de Samba tinham um ritmo diferente, tinha as tribos, né, a gente tinha o sopapo, que tinha na Praiana... pô, tremia a arquibancada: quando tu ia na avenida ver as Escolas de Samba, tinha umas três ou quatro fileiras de sopapo! Imagina aquilo ali! Tinha frigideira, tinha caixeta... Então os caras faziam muito som. Frigideira não tem mais, né, sopapo também não. (...) Então o Guto tinha essa influência porque o pai do Guto era ensaiador do Acadêmicos da Orgia: o **Zé Gordo**, o pai do Guto. Então o Guto foi um cara que teve toda essa trajetória no Acadêmicos, ali, o pessoal da Santana [bairro]. A Santana é um berço musical fortíssimo. (Rick Carvalho, 13/09/2010)

Bedeu suingando na cadeira de balanço



Swing Popular Brasileiro - 1998



Tributo ao Bedeu - 2000

De toda a obra de Luis Vagner, Bedeu e Pau-Brasil, Swing Popular Brasileiro é o único álbum gravado todo em Porto Alegre. Tributo ao Bedeu também, mas é um cd homenagem de artistas locais a Bedeu, realizado com financiamento de um fundo municipal de cultura, o Fumproarte, com Paulo Romeu como idealizador, quando Bedeu já estava doente e hospitalizado. Para tristeza de todos, Bedeu veio a falecer em agosto de 1999, por complicações decorrentes de diabetes. Os cantores que participaram deste CD interpretando canções de Bedeu, são: Zê, Luciah Helena, Gelson Oliveira, Wilson Ney, Produto Nacional, Márcio Medina, Xandele, Nancy Araújo e outros. A produção e os arranjos de Swing Popular Brasileiro (1998) foram de Alexandre Rodrigues, que à época já estava de volta a Porto Alegre trabalhando como arranjador de muitas produções locais. O trabalho autoral que

Alexandre desenvolvia neste período se chamava Expresso 21, uma dupla formada com Zê, guitarrista e cantor em atividade até hoje nos bares da noite portoalegrense.

No final dos anos 90, uma nova geração de músicos ensaiava os primeiros passos de uma carreira musical que atualmente já é consolidada. Ao longo da etnografia, em situações externas aos espaços mais representativos do suingue encontrei músicos que trouxeram lembranças do convívio com Bedeu nestes últimos anos de vida dele. Trago a seguir três depoimentos: 1) Egisto dal Santo, roqueiro, músico, compositor, agitador cultural, encontrava regularmente Bedeu em reuniões do Departamento de Música da Secretaria Municipal de Cultura, nesta época: a lembrança de Egisto é de um Bedeu descontente com o poder público, com os órgãos de arrecadação de direitos autorais e com o descaso para com a cultura local; 2) Sassá é músico, percussionista, radialista, que em 1998 participou da gravação do primeiro disco da banda de reggae Produto Nacional, com produção musical de Bedeu. Sassá tocou berimbau na música “Negritude Gato” e, de dentro do estúdio, levantava a cabeça durante a gravação para ver se o produtor Bedeu estava gostando: toda a vez o que se via era Bedeu dançando na sala da técnica ao lado da mesa de som, muito bem disposto! Sendo assim, o berimbau foi gravado de primeira; 3) Piá, DJ, MC e locutor da rádio Ipanema FM, tinha em torno de 25 anos quando conviveu com Bedeu:

Eu conheci o Bedeu também lá por 97, eu acho, que eu fui jurado dos quatro primeiros Festivais de Música de Porto Alegre e o Bedeu também foi. Eu não lembro exatamente o ano, mas foi por aí. E daí que eu criei uma amizade com o Bedeu porque ele também era jurado. A gente convivia nesses períodos de Festival, mandavam pra lá mil e poucas músicas e nós ficava lá julgando, ouvindo as músicas, trocando ideias. Eles sempre escolhiam um de cada estilo pra ser jurado. Então, comecei a conhecer melhor o Bedeu. Eu conhecia um pouco do trabalho dele, mas não a fundo, na real. (Piá, 16/08/2010)

Bedeu já havia passado dos 40 anos, já tinha recebido alguns “zeros” em festivais, já tinha ido e voltado para São Paulo tantas vezes. Dessas tantas andanças já se formara uma lista de composições. Assim como com Luis Vagner, separei uma relação das canções de Bedeu que não foram gravadas por ele próprio⁴⁵.

música:	compositor:	intérprete:	álbum:	ano
Abuzzy Wzzy	Luis Vagner / Bedeu	Luis Vagner	Vai Dizer Que Não Me Viu	1993
			Swingante	2001
Alma Gêmea	Luis Vagner / Bedeu	Luis Vagner	Vai Dizer Que Não Me Viu	1993
As Bandeiras	Bebeto / Bedeu	Bebeto	Guerreiro	1982
Brasil Caboclo	Bedeu / Antônio Carlos	Os Originais Do Samba / Bedeu	A Malandragem Entrou Em Greve	1987

⁴⁵ Quase todo o conteúdo desta lista está disponível em www.memoriamusical.com.br. Acesso em 05/11/2010.

			Raízes do Samba - Os Originais do Samba	2000
Cabeça Feita	Bedeu / Antônio Carlos	Jair Rodrigues	Jair Rodrigues	1987
			Raízes do Samba - Jair Rodrigues	1999
Carolina	C. Gadya / Bedeu / Leleco	Franco	Compacto Simples	1970
Cheiro de Rosa	Bedeu / Alexandre	Bebeto	Cheiro de Razão	1979
		Os Maneiros / Bebeto	Samba Preferência Popular - Vol. 5	1979
		Bebeto	Os Grandes Sucessos	1983
		Bebeto	Swing - Balanço - Samba	N/D
Coisas Antigas	Bedeu / Alexandre	Franco	Franco	1978
Dê uma Chance para o seu Coração	Bedeu / Delma	Medina	Companhia Ideal	1990
Deixa Estar	Bebeto / Joãozinho / Bedeu	Bebeto	Guerreiro	1982
Deusa Mulata	Dhema / Bedeu	Royce Do Cavaco	Coração Feito Menino	1990
Diamante Raro	Dhema / Bedeu	Dhema	Swing Gostoso & Natural	1991
Domingueira	Bedeu / Alexandre	Jorge Dourado	Jorge Dourado	1992
Duro Sem Love Sem Nada	Luis Vagner / Bedeu	Luis Vagner	Pelo Amor do Povo Novo	1982
		Luis Vagner	Cpd	1983
Estou Perdido Entre Bemóis	Bedeu	Bebeto	Esperanças Mil	1977
Falso Amor	Bedeu	Paulo Urias	Menino Traquino	1994
		Clube do Balanço / Luis Vagner	Swing & Samba-Rock	2001
Felina	Alexandre / Bedeu	Carlos Medina	Bis	1991
Frágil Loucura	Dhema / Bedeu	Dhema	Clube do Swing	1992
		Dhema	Meus Sucessos	2000
Gerusa	Bedeu / Bebeto	Bebeto	Malícia	1980
Guri Gurú	Luis Vagner / Bedeu	Luis Vagner	Alma Negra	1988
Hei! Neguinha	Bedeu / Alexandre	Bebeto	Malícia	1980
		Bebeto	Raízes do Samba - Bebeto	1999
		Bebeto / Alexandre Pires	Suinga Brasil	2002
		Bebeto	Swing - Balanço - Samba	N/D
Lá na Gafieira	Bedeu / Alexandre	Paulão da Tinga	Vem Minha Princesa	1991
Linda Paisagem	Bedeu / Tânia Rosa	Israel do Carmo	Israel do Carmo	1992
Mara Maravilha	Bedeu	Grupo Pesquisa	Samba Swing Balanço	1982
Menina Carolina	Bedeu / Leleco Telles	Bebeto	Bebeto	1981
		Bebeto	Os Grandes Sucessos	1983
		Ainda Sem Intérprete	Samba Rock em Dois Tempos - Vol. II	1989

		Bebeto	Nos Bailes da Vida	1993
		Bebeto	Raízes do Samba - Bebeto	1999
		Bebeto	Bebeto Ao Vivo	2000
		Bebeto	Pra Balançar	2006
		Bebeto	Swing - Balanço - Samba	N/D
Mestiça	Bedeu / Luis Vagner	Álvaro	Álvaro	1994
		Álvaro	Balanço de Verdade	1994
Minha Preta	Bedeu / Alexandre /	Bebeto	Cheio de Razão	1979
		Jorge Alexandre	Escrete do Samba - Vol. 5	1979
		Bebeto	Os Grandes Sucessos	1983
		Dhema	Swing, Samba & Roll	1988
		Bebeto	Nos Bailes da Vida	1993
		Bebeto	Raízes do Samba - Bebeto	1999
		Bebeto	Bebeto Ao Vivo	2000
		Bebeto	Pra Balançar	2006
Nega do Cabelo Sanfonado	Bedeu / Luis Vagner	Os Originais do Samba	Sangue, Suor e Samba	1989
		Os Originais do Samba	Raízes do Samba - Os Originais do Samba	2000
Nega Fulô	Bedeu / Paulo Romeu	Paulão da Tinga	Vem Minha Princesa	1991
Nega Olivia	Bedeu / Alexandre	Bebeto	Esperanças Mil	1977
		Bebeto	Nos Bailes da Vida	1993
		Bebeto	Raízes do Samba - Bebeto	1999
		Bebeto	Bebeto Ao Vivo	2000
		Farufyno	Farufyno Vol. 1	2001
		Bebeto	Pra Balançar	2006
		Bebeto	Swing - Balanço - Samba	N/D
Negona	Luis Vagner / Bedeu	Luis Vagner	Conscientização	1988
		Luis Vagner	Swingante	2001
Nossas Emoções	Bedeu / Delma	Álvaro	Dama Maravilhosa	1989
Objeto Alado	Luis Vagner / Bedeu	Luis Vagner	Conscientização	1988
Ôh Que Saudade	Bedeu / Alexandre	Os Originais do Samba	A Vida é Assim	1994
Orquestra Popular	Luis Vagner / Bedeu	Cissa	Estou Bem	1993
		Paulo Urias	Menino Traquino	1994

		Jair Rodrigues	Jair Rodrigues em Branco e Preto	2008
Retremendando	Luis Vagner / Bedeu / Anires Marcos "Alemão" / Bebeto	Bebeto	Guerreiro	1982
Riso Solto	Bedeu / Delma	Paulão da Tinga	Vem Minha Princesa	1991
Ser Poeta	Bedeu / Luis Vagner / Bebeto	Bebeto	Guerreiro	1982
Skuliba	Luis Vagner / Bedeu	Luis Vagner	Luis Vagner Ao Vivo	1986
Sorriso Lindo	Bedeu / Delma	Paulão da Tinga	Vem Minha Princesa	1991
Te Fazer Minha Poesia	Bedeu	João Pedro	Ao Samba Grande Amor	N/D
Vagabundo do Rei	Bedeu / Leleco Telles / Alexandre	Wilson Simonal	A Vida É Só Pra Cantar	1977
Zabel	Bedeu / Alexandre	Paulinho Mocidade	Momentos	1993
		Paulinho Mocidade	20 Preferidas - Paulinho Mocidade	1999
		Medina	Companhia Ideal	1990

São 44 canções nunca interpretadas em disco por Bedeu. Neste quadro se percebe a presença de Bedeu na obra de Bebeto, o principal intérprete das composições de Bedeu.

Na onda do samba-rock XXI

A entrada nos anos 2000 fez-se como um marco temporal indicador de mudanças. Mudanças que para acontecer não respeitam trocas de década, século ou milênio, mas sim, vêm sendo construídas em um longo e complexo processo de trocas subjetivas, oscilações econômicas, políticas, conquistas e inovações tecnológicas. No entanto, mesmo assim tais mudanças têm a virada do milênio como momento emblemático, como por exemplo, da retomada do suingue como gênero musical em nível nacional, desta vez padronizando um termo para todo o país: samba-rock. Na primeira década dos anos 2000 em Porto Alegre, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em outras grandes capitais brasileiras e no exterior, por meio de DJs e músicos brasileiros, o samba-rock surgiu como um produto fonográfico muito valorizado. Nomes diversos como Luis Vagner, Bedeu, Jorge Ben (Jor), Marku Ribas, Orlandivo, Carlos Dafé, Trio Mocotó, Tim Maia, Bebeto, Simonal, funk, soul, suingue, balanço, foram todos, no todo ou em parte, direcionados para o abrangente e generalizante termo *samba-rock* pelos meios de comunicação, pela indústria fonográfica e consequentemente pelos músicos e pelo público.

Na Onda do Samba-Rock (este é também o nome de um blogue muito ativo na internet), uma nova geração de músicos e de outros grupos já experientes resolveu entrar: dois álbuns lançados em 2001 são marcantes nacionalmente em termos de vendagem e difusão, e podem simbolizar o imenso impacto da retomada do gênero que nos anos 50 e 60 começara a ser esboçado, nos 70 tivera uma importante projeção e produção, acompanhando os efeitos de repercussão mundial do movimento *Black Power*, e nos 80 e 90 experimentara uma fase de queda na produção e de cruzamentos com outras tendências da música. Os CDs lançados em 2001 aos quais me refiro são: *Swing & Samba Rock*, do grupo paulistano Clube do Balanço e *Samba Esporte Fino*, do cantor e compositor carioca Seu Jorge.

Em Porto Alegre, dois grupos tiveram uma importância muito mais local do que nacional, impulsionaram a retomada do suingue nas casas de shows e nas rádios, agora rebatizado *samba-rock* na linguagem corrente dos músicos, do público e da imprensa portoalegrense. Músicos tão inquietos quanto seus antecessores, com complexas/ricas trajetórias pessoais, em busca de novos cruzamentos musicais com DJs, MCs e outros tantos novos estímulos locais, globais aos quais estavam expostos. Os grupos são Ultramen e Casa da Sogra. A banda Casa da Sogra surgiu em 2001, como conta Rick Carvalho:

Eu tava na casa do Pêxi [Márcio Pêxi, baterista], naqueles churrasco, aniversário do Pêxi, alguma coisa assim, que a gente se reunia sempre lá, e nisso eu cheguei e ele me apresentou o **Tonho Crocco**. Aí começamos a conversar, e o Tonho: ‘Bah, tu tocava com o Luis Vagner, né, eu conheço esses sons e tal’. E o Pêxi sempre tinha uma batera montada, os equipamentos e tudo, e aí já começamos a fazer um som, de brincadeira. Aí depois o Tonho me ligou: ‘Vamo fazer, vamo fazer e acontecer...’ E começamos a fazer. Daí que começou a Casa da Sogra. E nós pensamos: vamo fazer um som legal; vamo fazer um som com os caras que são do meio do suingue, que são da história do samba: aí entrou o Anjinho [trompetista], o **Günter** [saxofonista], o **Xandele**, que é um outro cara que faz samba-rock também, o **Paulinho McLaren** na percussão, Pêxi na bateria, o Tonho Crocco... E nisso começamos a ensaiar, tirar uns temas. Eu ainda tava naquela ponte Porto Alegre-São Paulo; seguido tinha show com o Vagner, eu ia lá fazer, e um dia eu tô no Sesc Pompéia, e aí eu vi uma banda tocando um samba legal, com metaleira, percussão, quebrando tudo: ‘Bah, que interessante!’ E os caras tocando um som que lembrava aqui. Eles tocavam **Jackson do Pandeiro** [música “Saudades do Jackson do Pandeiro”, de Luis Vagner e Bedeu], tocavam “Kid Brilhantina” [do Pau-Brasil]... ‘Bah, que som! Isso aí parece som lá de Porto Alegre, daquela gurizada que fazia som lá na antiga *casinha*, no Evolução, na Ipiranga’!! Era o **Clube do Balanço**! Eu conheci o **Mattoli** lá, porque o Mattoli gravou “Segura a Nega”, do Luis Vagner num disco que ele teve antes, um disco solo dele, bem legal também. Aí eu voltei pra Porto Alegre pilhado: Bah, vamo fazer um samba assim, com a nossa cara, com o nosso som! E aí o Tonho, sempre bem relacionado com os donos de bar, a **Ultramen** tava em alta, tava forte na mídia, daí o Tonho falou com o Di Martino [produtor musical de Porto Alegre] no Manara [bar local], e o Di Martino comprou a idéia: vamo fazer, porque em São Paulo tá rolando, tá rolando, e foi sucesso total. A gente fazia nas terças-feiras lotado o Manara; vendemos 20 shows no verão no The Front [bar na praia de Atlântida-RS], e então foi o que deu o *boom* da Casa da Sogra e do samba-rock, dá pra dizer. Nesse meio tempo começou a dar problema de agenda com o Tonho, porque a Ultramen, eles iam viajar pra São Paulo, e a Casa [da Sogra] tava bombando. Daí o Tonho:

‘Gurizada: eu vou ter que dar licença pra vocês passar e... seguimos juntos, né, na correria’. Nós fizemos uma música que tocou bastante na rádio, que foi “A Obra”, nossa primeira música. (Rick Carvalho, 13/09/2010) (CD faixa 13)

A Casa da Sogra após sua fundação trocou bastante sua formação: Leco do Pandeiro e Alexandre Rodrigues, ex-Pau-Brasil, participaram; Filipe Lua, Alexandre “Skiza”, Alexandre “Sapo” Guterres e Marcelo Montenegro foram bateristas, entre outros músicos. Atualmente a Casa da Sogra é Alexandre Sugos (guitarra e voz), Kau Azambuja (guitarra e voz – também foi um dos fundadores da banda Produto Nacional, em 1989), Rick Carvalho (baixo) e na bateria se revezam João Costa e Tiago Fagundes. Xandele também foi um dos que fez a Casa da Sogra e hoje segue carreira-solo: tem um álbum gravado e finalizado, mas nunca lançado. É conhecido e citado por todos os entrevistados como um nome muito forte da nova geração de suingueiros, juntamente com o cantor e compositor Kaubi. Xandele foi vencedor do I Festival de Música de Porto Alegre, em 1998 com o afoxé “Cor do Som.

Piá, comenta sobre o papel da banda Ultramen no cenário musical do início dos anos 2000:

Eu acho que contribuiu muito o fato de eles [Ultramen] chamarem o Luis Vagner pra participar do disco: eu vejo isso direto porque quando a galera já conhecia o “Grama Verde” da Ultramen, e eu tocava “Grama Verde” com o Bedeu, tanto aqui na rádio como nas festas, começava a música e as pessoas não sabiam que música era. Aí, quando ele falava “Grama...” – bah, é aquela música da Ultramen – às vezes nem sabiam que era do Bedeu, né. O público, claro, da Ipanema, que é um público mais rock n’roll, curte reggae, curte funk e tal, e é interessante isso. (...) Eu acho que foi legal pra ambas as partes: tanto pra Ultramen quanto pra esse resgate, porque o hip hop sempre teve muito isso, de tu ouvir uma música por causa do hip hop, e isso trouxe artistas de volta como James Brown, como o **Isaac Hayes**, como **Barry White**, o **George Clinton**... caras que tavam meio esquecidos. Através de sucessos de samplers, eles acabavam sendo valorizados de novo e outra geração acabava querendo prestar atenção, como foi o meu caso. (Piá, 16/08/2010)

Criada em 1991, a Ultramen sempre se caracterizou por abranger informações musicais das mais variadas: do reggae ao hard-core, do rap à milonga. Os integrantes do primeiro álbum (Ultramen - 1998) eram: Zé Darcy (bateria), Pedro Porto (baixo), Julio Porto (guitarra), Tonho Crocco (voz), Malásia e Marcito (percussão). A partir do segundo álbum (Olelê - 2000), a banda passou a contar com a presença de Leonardo Boff (teclados) e DJ Anderson (toca-discos). Em 2002, no álbum O Incrível Caso da Música que Encolheu e Outras Histórias, Alexandre Guri ocupou a vaga de Júlio Porto na guitarra, mas no quarto disco (Capa Preta - 2007) a vaga voltou a ser ocupada por Júlio. A banda Ultramen foi responsável por regravar em 2002 a canção “Grama Verde” (Bedeu, Leleco Telles e Alexandre), com participação de Luis Vagner, e projetar às novas gerações, à mídia e às casas de shows, a música destes artistas suingueiros do sul do Brasil. “Coisa Boa” é outro tema

deste álbum, composto por Luis Vagner em parceria com a Ultramen. Após dois CDs gravados em Porto Alegre, este terceiro foi feito em São Paulo, vinculado à gravadora Sun Records. O álbum como um todo contempla suingue (“Santo Forte”), hard core (“3”), soul (“Alto e Distante”), nu-metal (“Fantasmas”), rap (“Justiça Divina”), reggae (“De Canto e Sossegado”), dub (“Máquina do Tempo Dub Remix”), evidenciando a vocação do grupo por experimentações e contrastes, tão em alta na década de 90, como em trabalhos das bandas contemporâneas Nação Zumbi e Planet Hemp, por exemplo. “Coisa Boa” tem uma sonoridade reggae e os vocais são divididos por Tonho e Luis Vagner (CD faixa 14).

Tonho Crocco (1973) começou sua carreira de cantor e compositor em 1991 com a Ultramen. Antes disso, cantava no coral da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e em rodas de violão em frente ao colégio Júlio de Castilhos e na avenida Osvaldo Aranha, reduto boêmio do bairro Bom Fim. Percebe-se que transitar por ambientes contrastantes como ensaios de coral e ambientes da cena punk portoalegrense desde sempre foi algo natural para ele. Tonho sempre teve a Ultramen como seu principal grupo, mas também integrou outros projetos ao longo dos 17 anos de banda (1991 a 2008), como: Black Master, especializada em *covers* de Tim Maia entre outros; De Falla, com quem gravou um álbum em 1996, chamado Top Hits; Casa da Sogra, já comentado anteriormente; Brazilian Sound Machine, outro projeto *cover* com versões de compositores do samba, suingue e funk. Desde sempre Tonho teve contato com o mundo do samba e suingue local, o que culminou com a parceria com Luis Vagner presente no terceiro CD da Ultramen (2002) e no show em conjunto com o Pau-Brasil em maio de 2004. Com a pausa por tempo indeterminado da Ultramen, em 2008, Tonho foi a Nova York por seis meses, onde gravou seu primeiro EP⁴⁶ como artista solo, chamado “Teto Solar”. Mesmo sendo um EP, trata-se do primeiro álbum gravado no exterior por um músico local com forte identificação com o repertório suingueiro. Além da gravação e do contato com muitos músicos e músicas novas, Tonho realizou shows em diversas casas noturnas. De volta ao Brasil, iniciou o desafio de lançar-se como artista solo e tem mantido esta rotina com shows pelo Brasil. Em 2010, já durante a minha pesquisa, gravou e lançou em CD, LP e pela internet o álbum O Lado Brilhante da Lua, todo gravado e mixado em Porto Alegre, no estúdio Mubemol e masterizado no estúdio Abbey Road, em Londres. Após a gravação, Tonho passou três meses do segundo semestre de 2010 entre Barcelona e Amsterdã, outra vez fazendo shows e conhecendo mais músicos e músicas. A música que dá nome ao álbum tem participação de Luis Vagner, *guitarreando*. Acompanhei algumas sessões de gravação em

⁴⁶ Extended Play (EP) é uma gravação em vinil ou CD que é longa demais para ser considerada um compacto (single) e muito curta para ser classificada como álbum. Um EP geralmente tem entre quatro e oito faixas e duração de 15 a 35 minutos.

função do trabalho de campo e acabei sendo convidado a participar como músico do naipe de sopros, tocando flauta transversa em quatro músicas do álbum. Os outros músicos que gravaram o álbum com Tonho foram: Marco Farias (teclados), Everton Velasquez (baixo), Gelson Ribeiro (bateria), Marquinhos Nunes (percussão), Charão (trombone), Rodrigo Siervo (sax) e Roberto Scopel (trompete).



Foto 25: Luis Vagner no estúdio Mubemol, escutando um dos *takes* de guitarra de “O Lado Brilhante da Lua”.

A colaboração de Tonho nesta minha incursão pelo universo sonoro do suingue do sul (e do mundo) foi fundamental, seja pelo empréstimo de vinis raros e o compartilhamento de álbuns em mp3, seja pelas dicas de lugares para ir e pessoas para conhecer na cidade. Sempre achei curioso quando Tonho trazia na sacola de supermercado cheia de vinis ou na *pen drive* cheia de *bytes*, juntamente com os artistas *clássicos* do suingue, balanço, samba-rock, alguns nomes que alargavam qualquer tentativa de conceituação mais rígida. Me fazia pensar: ‘isso não é a toa’. Carlos Cachça, Charlie Parker, Paulinho da Viola, Teresa Cristina, Toninho Horta, Duke Ellington, Velha Guarda da Portela, Sergio Mendes, Mantiqueira, Eumir Deodato, Robson Jorge e Lincoln Olivetti, são artistas com trajetórias e sonoridades que sempre me levaram a ampliar, relativizar, ponderar, minha escuta sobre o suingue.

Marco Farias, experiente na circulação entre artistas de diversas tendências musicais, ponderou sobre a importância da Casa da Sogra e da Ultramen para a inserção do suingue/samba-rock em um contexto mais amplo do que aquele que as bandas locais dos anos 80 e 90 conseguiram alcançar:

É, foi uma das melhores coisas que aconteceu: o Tonho Crocco e a Casa da Sogra, pra resgatar aquela coisa; porque às vezes a gente não consegue... O pessoal do samba às vezes não consegue chegar onde esse pessoal chega: o Tonho Crocco, a Casa da Sogra, estão no meio da galera, né, do meio intelectual, e papapá. Eles têm esse mérito; porque eles conhecem, gostam, respeitam. Isso que é importante, né. Uma coisa é tu pegar uma coisa que tu vê que tá dando certo, tu vai lá e ganha um dinheiro em cima. Mas o Tonho respeita o negócio, respeita os caras; o Rick também. (Marco Farias, 04/10/2010)



Samba-Rock do Sul - 2002
Da esq. para dir. (em pé)
Anjinho do Trompete, Paulinho
McLaren, Günter Jr. e Pêxi.
(agachados) Tonho Crocco,
Rick Carvalho e Xandele.



O Incrível Caso da Música que Encolheu e
Outras Histórias - 2002



Fotos 26 e 27:

Luis Vagner com a negadinha da banda Ultramen:
na primeira foto, com Tonho Crocco; depois, com o percussionista e discotecário Malásia.

Em 2001, Luis Vagner lançou dois CDs ao mesmo tempo, gravados e lançados pela gravadora paulista Paradoxx: *Swingante* e *Brasil Afro Sulrealista*, completando sua discografia lançada oficialmente até os dias de hoje [2011]. Ambos têm a direção musical de Luis Vagner, também responsável por todos os baixos, uma inovação em relação aos anteriores, além das guitarras e vozes, de praxe. O elenco-base que o acompanha é o mesmo nos dois projetos, mesmo tendo resultados tão diferentes: as baterias são de Américo Rodrigues, os vocais femininos são da dupla de mãe e filha Regina Tatit e Júlia Lazzarini, os teclados são de Marco Farias, também responsável pelos arranjos dos metais em mais da metade de *Swingante*. Em uma das entrevistas pude saber um pouco mais sobre a trajetória deste músico:

Eu me formei aqui no Palestrina, o antigo Palestrina, que ainda tinha reconhecimento pelo MEC, depois que eu vim lá de São Paulo com o Pau-Brasil. Eu fiz o curso, 84, 85, e me formei. (...) Mas o meu trabalho mesmo como arranjador é... é o Wilson Ney, um músico daqui, de escola de samba... ele era mesmo de escola

de samba. Quando eu vim de São Paulo, eu comecei a fazer arranjos: fui aprendendo de ouvido, mas fui aprendendo. O Wilson Ney, poeta e tal, me convidou pra fazer um cd: pra ser arranjador e produtor do disco dele. Eu já tinha feito arranjo pro Alexandre e **Zê**, que era uma dupla. (...) Ali que eu comecei a tomar pé das coisas. Eu tava fazendo faculdade já, tava bem integrado no assunto de música voltado à música clássica, pra aquela coisa de ver o que é que dava certo pro samba. E deu certo! Foi legal, porque agora o pessoal tá todo... o pessoal que toca samba, eles tão sabendo ler. (Marco Farias, 04/10/2010)

Marco Farias também comenta ter trabalhado nos anos 90 com muitos artistas locais, desempenhando a função de arranjador desde 1984:

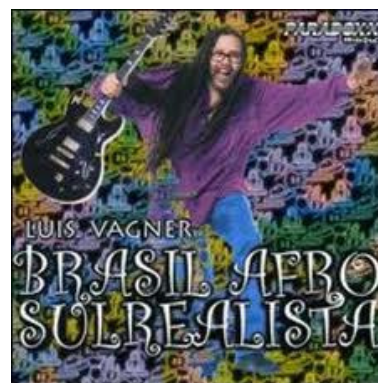
Teve uma época que, depois do Dorinho, do terceiro disco do Dorinho, o Futebol Clube, o pessoal do pagode começou a me convidar. Tinha uma gravadora, a Metrô, Metropolitana, do Celso Tartarotti, e aí eu fiquei como arranjador dos caras. Então foi aquela época booa! [risos] Toda a garotada me convidava pra tocar: teve o **Sem Comentários**... todos esses conjuntos que eram da época eu trabalhei. Era um negócio assim: afinar, né, porque às vezes o pessoal toca numa rodinha de churrasco e daí vai pro estúdio e não tem afinação, não tem diapasão, aquela coisa. Era mais ou menos isso o que eu fazia: os arranjos, introduções, botava alguma coisa... cordas... Porque eu já tinha visto o **Ivan Paulo** trabalhar no Rio: eu gravei um cd com a **Elza Soares**, em uma música que era do Wilson Ney. Aí eu ficava lá no estúdio vendo os caras gravarem, os *bambambam* do samba... o Ivan Paulo fazia arranjo pra todo mundo: pro **Zeca [Pagodinho]**, pra esses todos. E eu ficava lá olhando. Eu vim pra cá, os caras me convidaram pra trabalhar... Vâmo embora! (MF, 04/10/2010)

A seguir, as capas dos dois álbuns de Luis Vagner nos quais Marco Farias desempenhou importante papel:



Swingante - 2001

*Meus Irmãos!
Nossa expressão tem a força
A mestiçagem que nos faz um povo novo,
Nossa esperança é real,
Nosso som... é vida!
'sempre guitarreando'
Luis Vagner Lopes*



Brasil Afro Sulrealista - 2001

*"Ao meu povo
Temos um passado, temos glória
temos vitória, somos a história
Meus amados, toda gratidão!"
Luis Vagner D'Lopes*

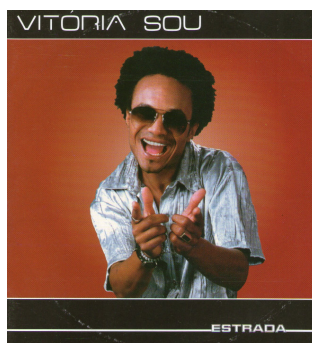
Há outros grupos da nova geração que mesclam em suas formações músicos experientes com outros mais jovens: Singa Brasil, Mr. Funksamba, Musical Excelsior, entre outros. O Mr. Funksamba foi um dos que mais acompanhei durante a etnografia: assisti a 05

shows, sempre na Associação Satélite Prontidão, com a discotecagem do DJ Piá. A formação da banda é: Donato (bateria), De León (baixo), Duda França (guitarra), Pirênio (violão), Wilsinho e Bira (vocais), Cassio Bulgari (percussão), Anjinho (trompete), Sergio Dias (trombone), Günter Jr. e Rodrigo Siervo (sax tenor). É perceptível que a retomada do suingue em Porto Alegre a partir dos 2000 trouxe novas misturas, novas bricolagens, novas influências: Michael Jackson, Funkadelic, Stevie Wonder, artistas do hip hop nacionais e internacionais como Racionais MC's, Marcelo D2, Run DMC, Beastie Boys, revelando que, tanto quanto nos anos 60 e 70, a produção musical de Rio de Janeiro, São Paulo e dos Estados Unidos, principalmente, transita com muita facilidade entre os músicos portoalegrenses do início do novo milênio. Estes, com os meios que lhes estão disponíveis, como os *scratches* dos DJs, possibilidades de gravação e captação, tratam de apresentar novos resultados valendo-se destas fontes externas e de todo o passado musical local que aprenderam a assistir desde jovens.

Domingos Cray é outro nome importante. Portoalegrense, líder da banda Vitória Sou, lançou o álbum Estrada, em 2000, com influências diversas de suingue, blues, rock, soul, funk, samba e segue tocando nos bares da cidade e nas rádios, em carreira-solo. Uma música presente neste CD, chamada “Pura Realidade”, faz citação ao suingue “Menina Carolina”, de Bedeu e Leleco Telles. A música de Cray tem uma instrumentação atípica se pensássemos o suingue como gênero estanque ou conservador: gaita de boca (Alexandre Rossi), uma guitarra blueseira solista (Maurício Nader), órgão hammond (Leonardo Boff), palmas características do funk norte-americano e sessões de samba e suingue, citando “Menina Carolina”: todos estes elementos na mesma música. (CD faixa 15)

Piá (1973), segundo ele próprio, entrou no mundo da música pelo hip hop, após conhecer o break em 1984, quando, influenciado pelos filmes que mostravam a cultura de rua norte-americana, formou o grupo de break Cosmos, com os amigos dos bairros Glória e Medianeira, em Porto Alegre. Sem nenhum músico na família, foi por influência dos amigos que a música ocupou espaço em sua vida. Após assistir a uma apresentação do grupo Run DMC em uma cerimônia do Grammy, montou com os amigos em 1989 o grupo de rap LORDS. Piá nesta época ainda não era DJ: ele destaca nomes importantes que ocupavam esta função de difundir a música identificada com a cultura negra nas festas da periferia de Porto Alegre, como os discotecários Mano Délcio, Gê e Grupo Jara; da mesma geração que Piá, destaque os DJ Anderson, Deeley e Duke. Em 1995, Piá começou a trabalhar na rádio Ipanema, primeiro como operador de rádio e, após ser convidado pela jornalista Katia Suman, assumiu

o programa especializado em rap: o *Mother Fucker*. Desde então, apresenta programas diários na emissora. A discografia de Piá como rapper e compositor inclui três discos solo: *A Grande Caminhada* (independente - 1996), *Coisa do Demo* (independente - 1997) e *Um Pouco de Todos Nós* (Trama, 1999). Nos anos 2000, Piá abriu uma casa de shows e festas, o CCR (Centro Cultural Redenção), outro espaço importante na retomada do suingue, da música negra, em Porto Alegre.



Estrada - 2000



Foto 28:
Mr. Funksamba



Foto 29:
Piá

Casa da Sogra, Ultramen, Vitoria Sou, Mr. Funksamba, Xandele, Tonho Crocco, Domingos Cray, Bira, Wilsinho, Kaubi, Cadinho, Piá, são músicos com uma trajetória considerável na cidade de Porto Alegre, pelo menos desde os anos 90. Seus percursos futuros ainda são passíveis de múltiplos desvios de rota imprevisíveis, assim como os trabalhos de outros artistas também identificados com o suingue e com longa atuação na cena musical da cidade, como Marietti Fialho, Udi, Tribuwudu, Zumbira e os Palmares, Rafael Brasil, o DJ Fred Lima e outros.

Novíssima Geração

A aqui chamada *novíssima geração* comporta grupos e artistas que começaram a ter uma projeção no cenário musical do suingue local a partir de 2004. São projetos artísticos que ainda não têm um álbum lançado, mas que nas performances ao vivo, na execução de *singles* nas rádios e através das redes sociais da internet, já conquistaram alguma maturidade musical, experiência de palco e muitas admiradoras e admiradores. Certamente entre estes músicos da novíssima geração também circulam músicos mais experientes com quem dividem o palco, mas em geral a média de idade de seus integrantes está entre 20 e 25 anos. Assisti aos shows de alguns destes grupos e artistas ao longo de 2009 e 2010; de outros, soube através da

internet, principalmente nos sites youtube e myspace. Abordarei no capítulo 4 este tema da ocupação por parte dos novos e antigos suingueiros dos *pedaços* virtuais oferecidos no século XXI pela ferramenta da internet, complementando as ações e interações estimuladas nos *pedaços* reais. Em geral, as performances ao vivo alternam músicas próprias e versões de temas conhecidos de artistas mais antigos.

Projeto Pentefyno, Zamba Ben, Cocada Preta, Família Sarará, Grupo Calote, Sport Club Samba-Rock, Pode Chegar, Faixa Preta, Novament's, Tá Combinado, Seu Black, Agent B, Marcelo Duani, Rafael Erê, Marcondes, Matuzo, são alguns dos representantes desta novíssima geração de suingueiros do sul do Brasil. Alguns músicos destes grupos têm parentesco direto com os chamados *nego véio*: o Projeto Pentefyno tem *Giraya* na bateria, filho do Mestre Cy, e o experiente baixista Marco Antônio Telles, irmão de Leleco; Seu Black tem Didi na guitarra, que é filho de Marco Farias; Novament's tem um sobrinho de Bedeu; o Sport Club SambaRock é formado por integrantes dos Acadêmicos da Orgia. Destes grupos, a banda Calote está se apresentando regularmente nas domingueiras do Satélite Prontidão; o Projeto Pentefyno prepara atualmente o lançamento de um documentário em nível nacional sobre o suingue/balanço/samba-rock, com depoimentos de muitos artistas de todo o país e imagens de shows, e tem um videoclipe da música “Menina 171”, composta em parceria com Luis Vagner; a Família Sarará já tem um DVD lançado; Zamba Ben tem um videoclipe da música “Vou Morar na Lua”. Além destes produtos, todas as bandas e artistas têm algum canal de comunicação com os fãs na internet. Ou seja, além de ocuparem regularmente palcos da cidade, ocupando os becos, guetos, bibocas e bares de dondocas, vêm desenvolvendo suas carreiras em outras mídias.

O caminhão da suingueira passou

Ainda antes da virada da década, o suingue perdeu Bedeu em 1999. Leleco Telles partiu em agosto de 2004, vítima de uma parada cardíaca. Nos anos 2000 ele desenvolvia um trabalho em Porto Alegre com músicos da nova geração, chamado Caminhão da Suingueira, do qual faziam parte Alexandre Desenho, Marco Farias e outros. Desenho lembra que “(...) era um trabalho bem autoral dele que eles queriam vender para a África, um troço maluco. Eu tive a felicidade de conviver bastante com eles e pegar um pouco das ideias. O Bedeu é o mais gênio deles todos, tanto como percussionista como pela facilidade de compor; uma coisa

impressionante”. (A.D. 04/10/2010) Quando fui à casa de Nego Luis, onde fiz a entrevista e consegui por empréstimo as matérias de jornal que ilustram esta primeira parte da dissertação, soube que ele tem em casa um CD com músicas inéditas de Leleco Telles.

Durante a primeira década do século XXI em Porto Alegre, como os próprios músicos expressam, a *negadinha* iniciou sua própria trajetória e os *nego véio* deram sequência: sempre trocando experiências. Luis Vagner neste princípio de segunda década do novo milênio se prepara para lançar outros dois álbuns simultaneamente: *Música Planetária Brasileira e Samba, Rock, Reggae, Ritmos em Blues e Outras Milongas Mais*, já gravados e em fase de finalização. Ainda, tem um projeto de um cd com os principais reggaes de sua carreira e outro voltado para o público infantil. Alexandre Rodrigues segue se apresentando regularmente em casas de shows de Porto Alegre tendo como parceiros mais constantes, Zê, Roberto Paz e Paulinho McLaren. Em 2011 produzirá em São Paulo o primeiro álbum do filho, Caion. Paulo Romeu é juntamente com Valter Sapo um dos diretores do Instituto Cultural Afro-Sul/Odomodê, desde 2006 oficializado como um Ponto de Cultura, vinculado ao MINC (Ministério da Cultura); Marco Farias tem um estúdio de gravação em casa e acompanha Tonho Crocco tocando teclado; Mestre Cy é presidente da escola de samba Acadêmicos da Orgia; Nego Luis está distante da música como profissão, assim como Leco do Pandeiro. Todos estes músicos, tanto os mais experientes quanto os mais jovens seguem vivendo intensamente seus projetos musicais e de vida: pertencem a “uma tribo guerreira que luta sem eira nem beira” (adaptação de trecho da canção “Tribo Guerreira”, Bedeu e Alexandre, 1979).

PARTE 2:
CRIAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL NO SINGUE

*Apronte seu sorriso ponha o seu vestido lindo tudo pode acontecer
Convide todos os amigos, inimigos, pois ninguém pode perder
O caminhão da suingueira vai passar e você pode não ver
Que é pra valer*

“Caminhão da Suingueira”, Bedeu e Alexandre

3. SUINGUE, SAMBA, ROCK, REGGAE, RITMOS EM BLUES E OUTRAS MILONGAS MAIS

Este capítulo pretende abordar os múltiplos empréstimos musicais do *suingue* para constituir-se como um gênero musical híbrido. O título faz menção a um novo álbum de Luis Vagner: “Samba, Rock, Reggae, Ritmos em Blues e Outra Milongas Mais”. De fato, a partir do contato com a obra dos aqui chamados *suingueiros*, percebo tanto nos mais velhos como nos mais jovens, que o *suingue* concebido como uma expressão musical original traz exatamente como aspecto principal de sua originalidade, a fusão, o encontro, de elementos do samba, do rock, do reggae, do blues, do rhythm and blues e de tantos outros mais. Em muitos momentos das entrevistas ou dos contatos informais, escutei no discurso destes músicos, associações de suas composições com o blues, a milonga, o reggae, a marcha-rancho.

Hibridismo é conceito chave para pensar o *suingue* feito nesta região do Brasil. A denominação substituta, similar, para o *suingue*, o *samba-rock*, já traz o híbrido embutido na nomenclatura. No entanto, os cruzamentos musicais envolvidos na concepção deste fazer musical definitivamente não se restringem a uma fórmula de “samba + rock”. Gêneros e estilos musicais não são estanques: mesmo bandas e músicas emblemáticas de determinado estilo, são contemporâneas de outros estilos musicais diversos e opostos. Este contato, os pontos de fusão, a circulação dos músicos, promovem novos resultados, híbridos, fundidos, mestiços, dinâmicos. O conceito de hibridismo tem sido adotado como facilitador do entendimento da música popular, especialmente a produzida no âmbito cultural mestiço da América Latina e do Caribe, por autores como Nestor Canclini (1989), Jocelyne Guilbault (1993), Herom Vargas (2007), Martha Ulhoa (1999), Stuart Hall (2003) e outros. Canclini em artigo publicado na Revista Transcultural de Música define hibridismo como “(...) uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), [em] um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento” (Canclini, 2000, p. 28). Outras expressões poderiam ser utilizadas em lugar de hibridismo, como mestiçagem, sincretismo, transculturação, creolização, ou ainda fusão, o termo mais comumente encontrado em publicações das áreas da etnomusicologia e de estudos da canção popular. Todos os termos atenderiam à função de problematizar a reflexão sobre o objeto: minha opção se dá principalmente pelo contato com a obra de Canclini, Gilroy e Burke, pela identificação com aspectos levantados pelos autores, que cruzam a noção de

hibridismo com o contexto contemporâneo da globalização e da diáspora. Identifico-me com a perspectiva de que o objeto de estudo são os processos de hibridização, e não o produto híbrido em si. Conforme salienta Canclini (2003):

Às vezes, (...) a hibridização de estruturas ou práticas discretas para gerar novas estruturas e novas práticas (...) ocorre de maneira não planejada, ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos ou de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas às vezes, a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. (...) Sustento que o objeto de estudo não é a hibridização, mas os processos de hibridização. [grifo meu] A análise empírica destes processos, articulados a estratégias de reconversão, mostra que a hibridização interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar os benefícios da modernidade. Estes processos incessantes, variados, de hibridização levam a relativizar a noção de identidade. A ênfase na hibridização não só encerra a pretensão de estabelecer identidades “puras” ou “autênticas”. Além disso, põe em evidência o risco de delimitar identidades locais autocontidas, ou que tentem se afirmar como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização. (Ibidem, p. 3-4)

A globalização se radicaliza na fase pós-1970, “(...) ainda profundamente enraizada nas disparidades estruturais de riqueza e poder. Mas suas formas de operação, embora irregulares, são mais "globais", planetárias em perspectiva. (...) Essa nova fase "transnacional" do sistema tem seu "centro" cultural em todo lugar e em lugar nenhum” (Hall, 2003, p. 36). Quanto ao hibridismo neste contexto, Herom Vargas complementa:

Sendo constantemente resultado de fusões, um objeto em estado híbrido requer entendimento mais atento às variações do que às permanências. Sua análise pressupõe a construção de um cenário móvel de dados e suas conjunções ocorridas no tempo e no espaço, mais próximo de diagrama ou mosaico, do que de seqüências lineares de determinações. O objeto cultural híbrido implica idéias de fratura, deslocamento e transitividade. Não é resultado de um aspecto, nem pode ser reduzido à unidade, mas se mostra por várias facetas, cada uma delas concebida por fontes distintas e pouco delineadas, pois são também fruto de misturas. Por isso, o híbrido questiona as essências [grifo meu]. (Vargas, 2005, p. 2)

Variações, não repetições; fluxos, não permanências; mobilidade, não rigidez. Os principais compositores e instrumentistas do *suingue* seguiram esta tendência de instável complexidade, deslocamento, transitividade, tanto em suas trajetórias como na música que criaram e criam. Saíram da própria cidade, interagindo com as facilidades e agruras naturais de outro ambiente, geraram novas combinações, novos resultados, como mostraram os capítulos anteriores: são exemplos disto tanto a trajetória de Luis Vagner, quanto às dos integrantes do Pau-Brasil ou de Tonho Crocco.

Tais combinações, inovadoras e improváveis, estão na base do que chamamos *suingue*, e na literatura acadêmica aparece como hibridismos musicais. Se pensarmos a América Latina

como um território desde sempre marcado pelo cruzamento de elementos culturais distantes, compreenderemos que o surgimento de um tipo de música que funde elementos do rock com elementos do samba, entre muitos outros gêneros, é muito plausível.

As imputações históricas e culturais fizeram da América Latina um território de instabilidades, espaço de contatos entre tradições estranhas e de sínteses plurais: desde as variações dos povos indígenas de múltiplas latitudes, até seus cruzamentos com porções de africanos e ibéricos, estes já sincretizados na complexa junção entre Ocidente cristão e Oriente muçulmano. [...] E essa equação de elementos sincréticos tende a se tornar complexa, pois os dados não estão colocados no processo de hibridação de forma pura e “substancial”, mas já são ou foram objetos de outras misturas. (Vargas, 2007, p. 24)

Por isso a preferência pelo termo *hibridismos musicais*, no plural, por perceber que a lógica binária da mistura apenas *deste* com *este* não se presta ao objeto diante do qual estamos colocados. São identidades híbridas, culturas mestiças, abertas, ou *relacionais*, como diria Roberto da Matta (1984, p. 14), que sempre estão sendo reconstruídas. Os hibridismos no contexto contemporâneo precisam ser pensados como intersecções, transições, transações, negociações que se reconstróem continuamente. Liv Sovik em *Aqui Ninguém é Branco* (2009) também entende o híbrido presente na música brasileira em geral “(...) não como mistura, mas tensão, paradoxo, brincadeira e a possibilidade da fantasia” (Sovik, 2009, p. 99). Esta foi uma das curiosidades que me moveu a procurar nas produções musicais dos Suingueiros do Sul do Brasil as constantes reinvenções, atualizações, que ocorreram ao longo das últimas cinco décadas, opostas a situações de igualdade, permanência e repetição de um padrão.

Pela constatação da variedade e entrecruzamento de estilos musicais, muitos deles desenvolvidos em meio ao movimento associado a populações da diáspora africana, é possível perceber a importância da obra de Paul Gilroy (1993), que trata de culturas sincréticas, a partir dos deslocamentos populacionais provocados principalmente pelo tráfico de escravos a partir do século XVI. A música, o fluxo de informações, melodias e divisões rítmicas que foram a reboque dos movimentos diaspóricos dos últimos séculos também são tratados pertinentemente por Gilroy: “A complexidade sincrética das culturas expressivas negras por si só fornece poderosas razões para resistir à idéia de que uma africanidade intocada, imaculada, reside no interior dessas formas” (Gilroy, 1993, p. 208). O autor prefere abordar a música mais como um *mesmo mutável* do que como um *mesmo imutável*, e no caso da realidade brasileira esta abordagem é adequada. Gilroy prefere “(...) compreender a reprodução das tradições culturais nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo

pós-contemporâneo” (Ibidem, p. 208). Ainda, é importante a colocação que cruza noções de sincretismo e identidade, muito importantes para qualquer desenvolvimento teórico pretendido:

Meu argumento aqui é que o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico Negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação entre identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a traição cultural pop. (Ibidem, p. 204)

O material musical com o qual esta pesquisa está em contato representa “desavergonhadamente” uma música de extrato diaspórico. Desta forma, nos permite transcendermos entendimentos simplistas, binários, de origem ou destino, negro ou branco, autêntico ou traidor, e pensarmos este processo de criação musical não por uma lógica excludente, mas aditiva: ela é negra e branca, é brasileira e gringa, é autêntica e transgressora, é ancestral e ao mesmo tempo contaminada por códigos do mundo pop. Percebo o suingue como um gênero híbrido autônomo, mas ao mesmo tempo reverente a grandes gêneros estruturados sobre a tradição da canção, como o samba, o rock, o reggae. O suingue inova ao adaptar elementos musicais dispersos e promover encontros entre culturas musicais distintas. Um gênero musical que tomou forma mais tarde que o suingue, o hip-hop, também se encarregou de, criativamente, corajosamente, reunir músicas de procedências diversas, como reflete o músico Piá:

Eu acho muito interessante isso porque eu que entrei na música através do hip-hop, o hip-hop é uma música feita por DJs que mistura vários estilos da música negra, e não precisa nem ser também diretamente da música negra, não é obrigatório. Se tu pensar o **Afrika Bambaata**, o maior clássico do cara é “Planet Rock” [1986] que tem o sampler do Trans-Europe Express, que é do **Kraftwerk**, uma banda alemã né, véio, dos anos 60, e o cara pegou e fez um dos maiores clássicos da música negra, e inventou o Eletro Funk misturando uma música que não tinha nada a ver com os caras. Então, o hip-hop é isso, é misturar várias coisas. (Piá, 16/08/2010)

Semelhante ao hibridismo, a bricolagem, conceito desenvolvido por Lévi Strauss (1968), também pode auxiliar na compreensão do suingue como gênero musical. Reginaldo Braga abordou a música e a prática musical realizada pelos tamboreiros no batuque em Porto Alegre sob o enfoque do conceito de bricolagem que, segundo ele, “qualifica a sobreposição de diferentes elementos, provenientes da tradição de outros sistemas, que passam a configurar modelos particulares” (Braga, 2003, p. 234). Adotando esta abordagem, o suingue se torna um modelo particular proveniente da sobreposição de elementos próprios de outros sistemas.

Disto, surgem as condições para responder perguntas derivadas da etnografia musical que realizei. Como explicar que no emblemático álbum de estreia do Pau-Brasil (O Samba e

Suas Origens, 1978), há um baião, um bolero e um forró? Como compreender que o suingueiro guitarrero Luis Vagner tenha lançado dois discos de reggae em 1986 e 1988? Por isso, as ponderações destes autores acadêmicos são pertinentes, por abolirem o reducionismo e por conseguirem trazer a noção de o quão múltiplas são as referências e influências formadoras de gêneros musicais. Como se leu no capítulo 1, o Pau-Brasil desde seu início em 1976, não soube contentar-se com fazer o tipo de samba que a grande maioria dos grupos vinha fazendo e ampliou os limites de um grupo de sambistas, optando conscientemente, por exemplo, por: usar guitarra e não cavaquinho; explorar outros gêneros musicais que a tradição nacional e continental desenvolveu paralelamente ao samba, como o baião em “Rapaziada do Baião” ou o bolero em “Te Quiero Mucho” e imprimir na levada de surdo e pandeiro outras divisões rítmicas, conforme comentou Bedeu em matéria de jornal, presente no capítulo 1. Luis Vagner teve fases mais assumidamente regueiras pela necessidade que sentiu de inserir no texto das canções um conteúdo mais engajado politicamente, que o gênero reggaeiro poderia lhe dar melhores condições que o suingue (conforme depoimento em entrevista ao site www.gafieiras.com), ou em função de uma identificação com o rastafarianismo, uma busca espiritual, mas mesmo assim em nenhum momento pensou em fazer cópia do reggae jamaicano ou estrangeiro. Como ele mesmo disse, “(...) é um reggae tocado e misturado com uma pressão brasileira”.

Hibridismos musicais revelados em outros contextos e países já foram abordados por outros músicos pesquisadores e também puderam orientar meu olhar e minha escuta em campo. A leitura de *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (1990), de Christopher Waterman, sobre o contexto de performance da *Jùjú Music*, na Nigéria entre 1981 e 1982, me fez perceber o quanto estão articulados os micro-processos da performance musical com as macro-estruturas econômicas e políticas da sociedade. Percebo que o fortalecimento, a retomada do suingue/samba-rock no início do século XXI, se deve em muito ao lucro que esta música vem rendendo a músicos, gravadoras, imprensa e casas noturnas. Conseqüentemente, mais grupos surgem e mais bares procuram adequar-se ao perfil desta música.

Thomas Turino desenvolveu uma pesquisa modelar na área, que resultou na publicação de “Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe” (2000). Nesta obra, pautado pelo conceito original de cosmopolitismo, Turino aborda gêneros musicais híbridos como a *Chimurenga* e a *Jit Music*, que surgem na urbanizada capital Harare na metade dos anos 60 a partir do encontro entre músicas com instrumentação e características

internas típicas da tradição local, chamada *Shona*, com instrumentos e novos procedimentos importados da Europa e dos Estados Unidos, como a guitarra, o baixo e a bateria, o *rock*, o *jazz*, os grupos vocais. Thomas Mapfumo é o artista representante máximo da *Chimurenga*, uma música de forte apelo político sustentada em uma eficaz transposição de divisões rítmicas e desenhos melódicos de instrumentos zimbabwianos, principalmente dos tambores e da *m'bira*⁴⁷, para instrumentos como a guitarra e o baixo. São músicas locais executadas com instrumentos estrangeiros. Com o tempo, surgiu o termo *m'bira-guitar music*, que também, como o *samba-rock*, carrega na nomenclatura a própria condição de gênero musical híbrido. É como se resolvêssemos chamar o *samba-rock* de *pandeiro-guitarra*. Parece que há relação entre a música híbrida da capital do Zimbábue da segunda metade do século XX com o que ocorreu aqui, concomitantemente, com negros do sul do Brasil, que incorporaram ao toque da mão direita do guitarrista os acentos, omissões, células rítmicas do pandeiro.

Também na etnomusicologia, Jocelyne Guilbault publicou *Zouk: world music in the West Indies* (1993). Nele, traz o exemplo prático de outro fazer musical híbrido, o *Zouk*, derivado dos ritmos caribenhos, desenvolvido nas Antilhas (Martinica, Guadalupe, St. Lucia e Dominica). O foco principal desta pesquisa são as transformações econômico, político, sociais nestas quatro ilhas, associadas ao incremento de identidade nacional vinculado à difusão do *zouk* como fenômeno da chamada *world music*. O termo *zouk* pertence ao idioma *criollo* e significa *festa*. Segundo Guilbault (1993, p. xv), “nos anos 80, com o surgimento da popularidade do Kassav´ [grupo de maior expressão na cena *zouk*] ir ao *Zouk* tornou-se sinônimo de escutar e dançar ao som do grupo Kassav´”. A autora enfatiza aspectos que percebo também presentes e correspondentes no contexto do *suingue* portoalegrense, quais sejam: as múltiplas interpretações que diferentes pessoas têm a respeito desta música específica (no caso dela, o *zouk*), esclarecendo que o livro não se propõe a apresentar uma explicação sobre o significado que o *zouk* tem para a comunidade, afirmando que “(...) há muitas maneiras de gostar (ou não gostar) do *zouk*, baseado em experiências pessoais e em várias compreensões do que é o *zouk*” (Ibidem, p.xix); ainda, destaca “(...) a importância de integrar à pesquisa micro e macro análises, permitindo uma completa apreciação de como forças externas e internas participam diretamente na feitura de um país” (Ibidem, p. xxi) e, por que não, no nosso caso, na construção de um gênero musical híbrido como o *suingue*.

⁴⁷ Instrumento de mão de origem africana; lamelofone. Consiste em uma pequena placa a qual são presas tiras de madeira ou metal cujas pontas são dispostas como em um teclado e dedilhadas pelo executante. (Dourado, 2004, p. 199)

Outra etnomusicóloga que nos anos 90 publicou trabalhos de referência para a pesquisa que aqui se apresenta é Ingrid Monson com *Saying Something: jazz improvisation and interaction* (1996). Do livro, importantes conceitos também são úteis para as reflexões na dissertação. O principal aspecto talvez esteja na interação e comunicação direta com os músicos (no caso dela, do *jazz* norte-americano), nas relações recíprocas e nas multi-camadas entre som, cenário social e políticas culturais operando na música e na vida cultural. A abordagem de Monson me ajudou sempre a lembrar de levar em conta a perspectiva, o ponto de vista do músico sobre sua própria música. Pude observar na obra desta pesquisadora, músicos praticantes do *jazz* analisando e construindo estruturas analíticas sobre seu próprio repertório, com Ingrid atuando como mediadora destas “vozes nativas”, prescindindo de modelos canônicos de análise musical da tradição erudita ocidental. Por estes aspectos me aproximarei das convicções de Ingrid Monson na análise musical.

Ainda quanto ao híbrido:

(...) não é resultado de um aspecto, nem pode ser reduzido à unidade, mas se mostra por várias facetas, cada uma delas concebida por fontes distintas e pouco delineadas, pois são também fruto de misturas. Por isso, o híbrido questiona as essências – substâncias com funções normalmente legitimadoras que se confundem com conteúdos fundamentais de origem estabelecendo a construção de “identidade”. No estado híbrido, essas identidades são questionadas porque, como junção de temporalidades, nada esclarece essa “essência”, e não podemos desprezar outras faces porque não desaparecem em definitivo; ao contrário, sempre teimam em se expressar, cruzar e desviar daquilo que as teorias ordenam. (Gruzinski, 2001, p. 58)

Na transcrição a seguir, e no vídeo em anexo, Luis Vagner fala em programa de TV no ano de 1990 a respeito de dois temas centrais deste trabalho. Quais sejam: a produção musical da negritude do sul do Brasil e a presença marcante do hibridismo⁴⁸. (DVD faixa 2)

Ma: Boa noite São Paulo, Salvador, Curitiba, Porto Alegre. O Metrópolis hoje está em ritmo de reggae, tá com o pé nas raízes, lá na África: uma reportagem especial fala da cultura baiana; o nosso ritmo, aqui no estúdio, é também do reggae, com a banda Amigos Leais, liderada pelo Luis Vagner. O Luis Vagner tá me garantindo aqui que tem tudo isso de onde ele vem. Você imagina de onde? Com esses cabelos rasta e tudo isso? Do sul. Do Rio Grande do Sul. De que lugar?

LV: Sou nascido em Bagé. Sou da fronteira do Rio Grande do Sul.

Ma: E tem tudo isso mesmo?

LV: Tem, onde tem negro tem samba, tem suingue, tem cultura.

Ma: E tem reggae?

LV: Lógico, a influência do reggae é uma coisa mundial, né, atualmente. Porque teve essa conotação muito forte com a sensibilidade espiritual, e nós estamos numa época que precisamos ter esse cuidado, né, então o reggae teve essa influência muito grande em todo o mundo. No sul também, porque o xote...

Ma: Tem Rua do Reggae lá?

⁴⁸ Programa Metrópolis, TV Cultura, 1990. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em: 02-05-2010.

LV: Tem, tem grupo de reggae.

Ma: Não! Rua do Reggae tem?

LV: Não, lá não tem. Lá tem os Garotos da Orgia... Lá, por exemplo, a expressão reggae é somada com a chula gauchesca, tocada pelos negros daquela região... E também culturalmente eu acho que mesmo no Brasil, não se conhece bem nós, a turma do sul, a negadinha que também...[grifo meu]Entendeu? Eu acho importante e muito bonito participar desse momento, sabe Mariana, porque nós estamos precisando dessa abertura cultural, mesmo, pra que todos possam saber desse movimento, dessa nossa cultura, desse tempo nosso, né, dessa nossa América, em que estamos tão perdidos: uns de um lado e tão distantes dos outros, né. Precisamos unificar, isso é muito importante.

(...)

Ma: Luis Vagner: você é mais conhecido fora do que aqui no Brasil?

LV: Bom, eu vou dizer que a aceitação da minha música, o que eu toco é uma fusão, né. É uma fusão: sou brasileiro, o meu samba é o meu rock, a minha expressão de chula é o meu reggae, tudo somado com uma característica brasileira. Porque nós temos todos os ritmos do universo. Então, por exemplo, a ligação que temos no Brasil, por exemplo, Bahia-Jamaica, é Brasil-Planeta, em nível de raças e cultura musical, rítmica. [grifo meu] Então, esse lado eu acho muito importante. Lá fora eu fui muito bem aceito, o meu trabalho como guitarrista, suingando bastante, foi muito bem aceito, talvez eu esteja num momento assim.

Ma: A gente queria ouvir o Guitarrista agora...

LV: É? Então vão ouvir a nossa versão de “Homem Rasta”.

(em depoimento ao programa Metrópolis, TV Cultura, 1990)

Um mesmo mutável, um caldeirão de coisas

Jackson do Pandeiro e Gordurinha são tidos como os primeiros a empregar o termo *samba-rock* em uma canção, na letra de “Chiclete com Banana”, lançada pela primeira vez em 1959 em um compacto, por Jackson do Pandeiro, e logo em seguida no LP Tá na Praça (1960), de Gordurinha. Outro músico, o guitarrista carioca Djalma de Andrade, conhecido como Bola Sete, também fez uso do termo *samba-rock*, no LP Aqui Está o Bola Sete (1957), para definir o estilo de uma música presente neste disco, a instrumental “Baccara”, de sua autoria, seguindo uma convenção dos álbuns daquela época, em que eram classificados os gêneros das músicas ao lado do título e do nome dos seus autores. Portanto, encontrei que “Chiclete com Banana” e “Baccara” dividem o posto de marco inaugural da história do uso do termo *samba-rock*. A partir daí, tantos outros sentidos foram atribuídos a esta expressão nos mais de 50 anos de transformação e adaptação. Em Porto Alegre, perguntando aos músicos colaboradores da pesquisa a respeito dos primeiros registros do uso do termo, com frequência surgiu o nome de Caco Velho, cantor, compositor e pandeirista, como figura fundamental na formação de uma música negra urbana local dialogando com elementos globais. Em 1956, Caco Velho (nascido em Porto Alegre a 12 de março de 1919), lançou o compacto duplo A Voz do Sangue, apenas com composições do sambista local Túlio Piva: na música que dá

nome ao álbum, ele menciona aproximações do samba com *esse tal de rock and roll*, tão em moda na época (CD faixas 16, 17 e 18).



A Voz do Sangue - 1956



Aqui Está o Bola Sete - 1957



Tá na Praça – 1960

Após as primeiras idas a campo, o acesso à bibliografia, aos álbuns dos anos 70 e 80, de Luis Vagner, Bedeu, Pau-Brasil, e outros de grupos atuais como Casa da Sogra, Senzala, Tonho Crocco, encontrei uma variedade de estilos musicais nas obras destes artistas, que confirmaram a flexibilidade artística que todos estes grupos têm. Mesmo se autodenominando como grupos de suingue, ou qualquer uma das outras denominações aqui já listadas, encontrei nos discos destes grupos, funks, sambas, baiões, pagodes românticos, baladas, raps, afro-beats, reggaes. As audições me fizeram lembrar o ‘caldeirão de coisas’, expressão usada por Luis Vagner na entrevista e inserida no capítulo 1. Há um cruzamento, uma alternância entre ritmos, estilos musicais, provando na prática que o suingue é híbrido e não obedece sequências lineares. No entanto,

“(…) o híbrido não significa ser indeterminado, mas sua determinação obedece a equações distintas e percorre caminhos dificilmente projetados por padrões teóricos mais ordenadores. Enquanto algumas análises enfatizam o perene, o híbrido é levado pela instabilidade constante”. (Vargas, 2005, p. 3)

Com os exemplos até aqui apresentados, creio que tenha sido possível perceber tanto a flexibilidade do estilo suingueiro de compor, as estratégias “docemente criativas de embutir novas alternativas para diversas combinações” (Ibidem, p. 3), quanto alguns elementos recorrentes que nos permitem encontrar pontos de apoio no suingue, como por exemplo na instrumentação, com a guitarra ou o violão de nylon e o naipe de sopros quase sempre presentes. Em aspectos como este de instrumentação, vamos percebendo sutis variações em relação ao samba e ao pagode, por exemplo, que se caracterizam por um grupo maior de percussão e pela presença do cavaquinho. Em outros casos, como no reggae, funk, soul, a instrumentação é praticamente a mesma, as diferenças aí se encontram distribuídas nas

levadas, divisões rítmicas, ou na função que a guitarra ocupa dentro da música, ou no modo como são organizados os arranjos de metais, ou ainda na maneira como são construídas as letras das canções.

Vejamos como se dá no suingue: com uma audição atenta e repetida, começa a se destacar um padrão rítmico na guitarra de Luis Vagner que pode ser um elemento reconhecível como característico do suingue. Identifico em três canções do álbum *Guitarreiro* (1976) o seguinte padrão rítmico: na notação abaixo, os pontos (.) representam as 16 semicolcheias de um compasso 4/4, e o símbolo (>) representa as acentuações produzidas pelo movimento da mão direita na guitarra:

Luis Vagner em “Guitarreiro”, “Lá no Partenon” e “Cobra Criada” (1976).				
4	>	>	>	>
–
4

Obviamente, o suingue, o samba-rock, o balanço, não estão concentrados exclusivamente na mão direita do guitarrista (ou esquerda, se ele for canhoto), mas sem dúvida na obra de Luis Vagner, Jorge Ben, Bebeto, Alexandre e Bedeu, a maneira como cada um acentua ritmicamente os acordes da guitarra ou do violão, são determinantes na formatação deste repertório. Se Luis Vagner é “o patriarca do suingue do sul junto com Bedeu”, conforme depoimento do trombonista Sergio Dias (13/03/2010), seria possível pensar que em seus álbuns a característica rítmica do suingue estaria presente em todas as músicas, mas não é isso o que se constata. Muito mais do que a reafirmação constante de uma célula rítmica elevada ao status de símbolo, assinatura de um estilo musical, percebe-se um processo de intensa reinvenção, exploração contínua de uma linguagem que transita por outros estilos musicais e ao mesmo tempo apresenta algumas recorrências. Com isto, quero dizer que mesmo com a identificação de elementos sonoros reincidentes, o suingue do qual estou falando transcende o reconhecimento e listagem de padrões.

No LP *O Samba e Suas Origens* (1978), do Pau-Brasil, é possível exemplificar a posição exploratória a qual o grupo se propõe ritmicamente, estilisticamente. A música “O Samba e Suas Origens” (Bedeu, Leleco Telles e Alexandre), é um samba-enredo que foi interpretado na avenida, no carnaval de 1977 em Porto Alegre, pelos Acadêmicos da Orgia, conquistando a terceira colocação na apuração daquele ano. A música traz elementos do samba, como o apito e o tamborim, mas não utiliza, por exemplo, cavaquinho, rebolo, repinique, como no samba de avenida e no pagode, por exemplo. Aproveitando a

oportunidade da entrevista, e também por observar que uma das características dos grupos identificados com o suingue é não utilizar cavaquinho em sua instrumentação, quis saber com Alexandre quais seriam os motivos para a utilização desta instrumentação específica para o suingue do Pau-Brasil (violão nylon, baixo elétrico, tumbadora, surdo, pandeiro, timba e guitarra, acrescido de um naipe com trompete, sax e trombone), que acabou tornando-se um padrão para as formações que vieram posteriormente:

M- Vocês nunca colocaram cavaco: era uma opção consciente ou era só porque não tinha nenhum cavaquinista por perto na época?

A- Era consciente. Outra: não é instrumento que a banda tinha no seu dia-a-dia. Então, o disco não seria fiel quando tu fosse apresentar ao vivo. Só por aí já cai fora. Segundo: no tipo de coisa que se faz, até hoje, eu não acho que o cavaco fica adequado ao samba-rock, ao suingue. É muito... até a guitarra é mais dentro do que o próprio cavaco. O cavaco lembra muito o lance do samba: samba de raiz, samba, e não essa levadinha do suingue. Então, na minha cabeça: eu já vi o cavaco fazendo, e fazendo legal. Só que eu acho que o timbre não tem... não combina. Então é por isso: é uma escolha consciente. O Bedeu até comentava; as vezes que a gente viu alguém fazendo, depois de algum tempo, comentamos que o som não...

M- Porque essas bandas que vieram depois, Senzala, Sem Comentários, eles também nunca usaram.

A- Não, não. É. Eu sei que o Pau-Brasil... A gente não tinha ideia do que poderia significar o trabalho do Pau-Brasil, em relação a ficar pra gerações, sabe? (Alexandre Rodrigues, 16/10/10)

A letra de “O Samba e Suas Origens”⁴⁹ evidencia o forte laço do Pau-Brasil com o samba, e conseqüentemente, do suingue de Porto Alegre com o samba. No entanto, o álbum traz também influências diretas pelo menos do forró, do baião e do bolero, em “Vem Cair no Forró”, “Rapaziada do Baião” e “Te Quiero Mucho”, escancarando sua vocação híbrida. A aproximação de diferentes expressões musicais para gerar um novo resultado sonoro, dentro do panorama da música brasileira popular, não é exclusividade do suingue de Porto Alegre (lembramos do mangue-beat, do tropicalismo, pelo menos), mas novamente neste âmbito específico no qual esta pesquisa se detém, a constatação de hibridismos como estruturantes de uma proposição musical, é notável. Além das ponderações musicais, todo o meu percurso etnográfico realizado levou em conta os locais onde se davam as apresentações deste repertório e suas respectivas situações de performance, considerando-os como elemento fundamental para uma melhor compreensão do objeto musical em questão.

⁴⁹ “Brasil meu Brasil brasileiro / A aquarela começava assim / Um surdo, tamborim e um pandeiro / Com as bênçãos do Nosso Senhor do Bomfim / A festa lá na Tia Ciata não tinha hora para terminar / E os negros bem longe da chibata brincavam até o sol raiar / Um negro vindo de outro continente misturou-se à nossa gente / Sangue universal / E entre ritos e magias, entre lindas fantasias / Nascia o carnaval / No Rio no meio da brincadeira / Surge um tal de Zé Pereira com seu surdo muito original / O samba não é privilégio nem se aprende no colégio / Preta velha girando segura a saia pra não cair / Mestre Donga fez samba e o refrão dizia assim: / O chefe da polícia mandou me avisar / Que lá na Carioca tem uma roleta pra se jogar. (O Samba e Suas Origens, 1978.)

A seguir, destacarei cinco questões musicais que considerei representativas do suingue, a partir do contato com os colaboradores: melodia, ritmo, parcerias, utilização dos instrumentos de sopro e possibilidades de arranjo, tendo como fio condutor cinco canções. Além do áudio no CD em anexo, localizei em vídeo situações de performance das músicas, antecipando o tema principal do capítulo 4: os principais *pedaços* suingueiros de Porto Alegre.

“Burilando uma *melô*”

“Grama Verde”⁵⁰ (CD faixa 19) é uma parceria entre Bedeu, Alexandre e Leleco Telles. Foi lançada pela primeira vez em 1978 no álbum de estreia do grupo, sendo regravada em 1983 no primeiro disco de Bedeu em carreira-solo e, mais tarde, em 2003, pela banda Ultramen. Curioso reparar que as três versões existentes têm Luis Vagner na guitarra, contribuindo com melodias livres, contrapondo aos vocais e aos sopros. A versão apresentada em anexo é a de 1978⁵¹.

A música popular tem em sua história parcerias criativas que se tornaram eternas, em função do alcance que suas canções obtiveram: Lennon e McCartney, Roberto e Erasmo são dois exemplos que logo são lembrados, em âmbito mundial ou nacional, mas há muitos outros casos de duplas de compositores. No entanto, parcerias constantes e férteis em trio não são tão comuns. O processo composicional entre Bedeu, Leleco e Alexandre, rendeu oito canções: cinco no primeiro LP da banda, duas no segundo, e uma que foi interpretada por Wilson Simonal⁵². Quando em dupla, as parcerias eram entre Bedeu e Alexandre ou Bedeu e Leleco Telles. Alexandre e Leleco não têm nenhuma parceria sem Bedeu. A respeito desta experiência, Alexandre relembra:

⁵⁰ **Grama Verde** – Bedeu, Leleco Telles e Alexandre

Grama, grama verde / Neste verão / Chuva miúda / Não molha o coração
O vento voa leva a minha esperança pro ar / Malandro é tu que com o vento sul sobe com ela
Meus anseios da verdade, da maldade e solidão / Andar na chuva, ter sonhos bons, o resto é com ela

⁵¹ Outro compositor gaúcho, Vitor Ramil, também tem uma canção com o mesmo nome, lançada em 1996, mas sem nenhuma relação com a *Grama Verde* dos suingueiros.

⁵² As composições em trio são: “Grama Verde”, “O Samba e Suas Origens”, “Ciranda”, “Rapaziada do Baião”, “Vem Cair no Forró”, “Renascer”, “Vagabundo Sonhador” e “Vagabundo do Rei”, esta última gravada somente por Wilson Simonal (1977).

No nosso caso era assim: a gente morando junto, no mesmo quarto, propicia muito que se interaja todo tempo em tudo. Então quando um pegava o violão e começava a burilar uma melô, os outros já diziam: ‘Tá, e aí véio, o que é que tá rolando?’ Já pegava um papel e já começava a procurar frases que tivesse... uma coisa simples. Daí alguém não gostava: ‘Pára aí um pouquinho’. Às vezes tinha até opinião dos outros que não estavam compondo. Tipo: estão todos no mesmo lugar e um chega e pergunta: ‘E aí, fulano?’ ‘Ah, mais ou menos... isso aqui não sei o que...’ ‘Tu acha que fica melhor essa palavra ou essa palavra?’ Era quando a gente tinha dúvida e não conseguia definir entre nós: aí a gente também abria. Abria só pra ter um consenso, né. Fazia uma votação. (Alexandre Rodrigues, 16/10/2010)

De fato, os períodos mais intensos da parceria em trio foram enquanto a convivência era constante: à época do dia-a-dia nos Acadêmicos da Orgia, em Porto Alegre, e quando dividiram o mesmo teto, em São Paulo. Como Alexandre enfatiza, algo “muito simples”, baseado na boa relação e na intimidade adquirida. Também se percebe, agora no aspecto composicional, a centralidade de Bedeu neste contexto. Se Leleco Telles e Alexandre complementavam as idéias composicionais de Bedeu, também sempre dividiram a função de baixista no grupo. Neste álbum, e também na obra de Luis Vagner, é determinante a atuação do contrabaixo (Vagner inclusive comenta que muitas das suas músicas iniciam por uma ideia de linha melódica de baixo), ocupando na canção suingueira um papel que vai além do simples acompanhamento, em muitos casos. Leleco Telles é o baixista de Grama Verde. As partes A e B da música estão compostas basicamente sobre dois acordes: Re maior e Sol maior. Um baixo de samba padrão colocaria no tempo 1 do compasso 2/4 a tônica do acorde e no tempo 2 o seu quarto grau melódico inferior. O baixo de Leleco se movimenta mais, acentuando a cada 3 semicolcheias em uma fórmula de compasso quaternária, notas pertencentes ao acorde em uma região aguda do baixo, algo não muito usual nem na linguagem do samba nem na do rock convencionais. De mais convencional, apenas o costume de usar mais notas nos momentos em que não há a melodia do cantor. A seguir, as melodias de voz e baixo elétrico transcritas:

Gramma Verde

1

Pau-Brasil (1978)

Bedeu, Alexandre e Leleco Telles

♩ = 102

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 102. It consists of a vocal line (Voz) and a bass line (Baixo). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measures 1-3, 4-6, 7-9, 10-11, 12-13, and 14-16. Chords are indicated above the vocal line. Lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 1-3): Chords: D, G, D. Lyrics: Gra - ma gra - ma ver - da Nes - te ve

System 2 (Measures 4-6): Chords: G, D, G, F#m. Lyrics: rão Chu - va mi - ú - da Não

System 3 (Measures 7-9): Chords: Em, A. First ending (1.) and second ending (2.). Lyrics: mo - lha o co - ra - ção O ven - to

System 4 (Measures 10-11): Chords: G, D. Lyrics: vo - a le - va mi - nha es - pe - ran - ça pro - ar Ma - lan - dro / é
Que tu que com o ven - to sul so - be com ela Meus - an

System 5 (Measures 12-13): Chords: G, G#dim, D, B. Lyrics: se - ios da ver - da - de da mal - da - de so - li - dão an - dar na

System 6 (Measures 14-16): Chords: Em, A, F#m, B, F#m, D. Lyrics: chu - va ter os sonhos bons res - to / é com - e - la an - dar na e - la

A respeito do arranjo desta música e de todas as outras do álbum de 1978, Alexandre dividiu com Bedeu as gravações de violão; os arranjos de base também são deles, juntamente

com Luis Vagner. Os arranjos de sopros e teclados quem assina é o Maestro Messias St. Jr.⁵³. Quanto à participação deste na concepção dos arranjos, Alexandre comenta:

Os arranjos do Pau-Brasil desde o primeiro disco são assim: os maestros fizeram os arranjos, só que as frases de introdução, essas coisas, já vieram com a gente. Por exemplo: “Tá na Hora” o Bedeu já tinha feito [canta a introdução], isso daí já vinha com a música; “Gramma Verde” [canta a introdução], já veio com a música; “Rapaziada do Baião” já veio com a música [canta a introdução]. Então, pouca coisa os caras fizeram de introdução. Ele fez o arranjo, mas ele recebia as dicas do que é que a gente queria. Todas as músicas. Todas as músicas já tinham a intenção. (AR, 16/10/2010)

Relatos como este dimensionam uma profundidade na autoria, uma consciência sobre o resultado sonoro que se quer alcançar. A performance em vídeo (DVD faixa 03) é do próprio Pau-Brasil tocando “Gramma Verde”, em ação nos Acadêmicos da Orgia, em 2010, na comemoração dos cinquenta anos de existência da escola de samba⁵⁴. Um apresentador do evento de comemoração dos cinquenta anos da escola, tem seu texto transcrito a seguir:

(...) Bedeu, Alexandre, Leleco Telles, compositores de muita força, de uma cultura negra maravilhosa, e aqui, na quadra dos Acadêmicos da Orgia, com pessoas da frente da história do carnaval de Porto Alegre, nasce o que hoje vocês conhecem como Suingue. Ele é gaúcho e nasceu aqui. Bedeu, Leleco Telles, Nego Luis, Cy, Leco, Alexandre... E hoje, na ausência de Bedeu, de Leleco Telles, temos a companhia do Tonho Crocco, do Gyraia na bateria, do maestro Marquinhos no teclado... E eles que mantêm viva... Deve estar passando um filmezinho na cabeça do Cy, do Alexandre, do Nego Luis e do Leco, quando essa gurizada deu início ao Suingue no Rio Grande do Sul e no Brasil. PAU BRASIL. E nós temos... vamos lembrar! E eu quero que vocês recebam com muito carinho os verdadeiros papas do Suingue do Brasil. Relembrando, com vocês, PAU BRASIL!!! (01-02-2010)

“O nosso 3 no 2”

Nos relatos dos músicos está muito presente a seguinte expressão: “o *suingue de Porto Alegre tem o 3 no 2*”. Segundo Luis Vagner, esta é uma das principais características. Em depoimento para o DVD que está sendo produzido pelo Projeto Pentefyno, ele comenta:

Já tinha uma fusão de rock com samba. Negadinha já de vez em quando fritava os pixaim pra dar um *bahh*, fazer um *agá* e tal... Então já tinha toda essa coisa que já faz parte da nossa essência rítmica como homens do sul: nós tocamos com aquele ‘3’ característico, que é aquele que é ‘Tá ga du / Pá da gu / Tá ga du / Pá da gu’ , só

⁵³ Messias St. Jr. à mesma época da gravação do Pau-Brasil realizava também arranjos para álbuns de grupos como Originais do Samba (1974, 1975) e Waleska (1975). Mais tarde, Martinha (1981) e Canhotinho (1983).

⁵⁴ No vídeo, Mestre Cy (surdo), Nego Luis (tumbadora), Leco (pandeiro), Alexandre (baixo e voz), Tonho Crocco (violão), Marco Farias (teclado) e Giraya (bateria).

que isso é incluso no nosso '2' do samba, né. É esse nosso '3', no *samba*. Isso a gente inconscientemente, ou intimamente, não sei que palavra usar, naturalmente a gente vinha expressando (Luis Vagner, 2009. disponível em: www.youtube.com. Acesso em: 10-01-2010).

A explicação de Luis Vagner pode ser exemplificada destacando o comportamento do pandeiro de Leco em “Gramma Verde”, que está durante toda a música acentuando a cada três semicolcheias, como também faz o baixo, com exceção dos pontos em que há convenções, momentos em que todos os instrumentos tocam juntos uma mesma frase rítmica e melódica. Sendo assim, baixo e pandeiro completam um ciclo a cada três tempos, em um compasso quaternário, o que gera também um deslocamento deste acento dentro da relação com o surdo, por exemplo, que enfatiza os tempos 2 e 4 de cada compasso. A audição do início da música deixa este efeito bem evidente: os dois primeiros compassos não há pandeiro, o terceiro e o quarto recebem o acréscimo desta célula rítmica que enfatiza o deslocamento do acento de 3 em 3 tempos dentro de uma fórmula de compasso 4/4 (o pandeiro está posicionado à esquerda no panorama estereo). O efeito produzido gera a sensação do “3 no 2”.

Gramma Verde 1

Intérprete: Pau-Brasil Bedeu, Alexandre e Leleco Telles

♩ = 102

The image shows a musical score for the song "Gramma Verde". It consists of two systems of music. The first system has three measures. The top staff is labeled "Voz" and contains a vocal melody in 4/4 time with lyrics: "Gra - ma Gra - ma var - da Nes - te ve -". The bottom staff is labeled "Acentuação do Pandeiro" and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the 3rd and 4th notes of each measure. The second system has four measures. The top staff continues the vocal melody with lyrics: "rão Chu - va mi - ú - da Não mo -lha o co-ra-ção". The bottom staff continues the pandeiro accompaniment with the same rhythmic pattern.

Outras músicas do repertório suingueiro também estão construídas sobre esta polirritmia chamada por diversos músicos locais de “o nosso 3 no 2”. Destaco “Tá na Hora” (1978) pela frase característica dos sopros, “Vou Levando” (1998) e “Cobra Criada” (versão de 2001) pela melodia da voz principal.

Tá na Hora

1

Intérprete: Pau Brasil

Bedeu

♩ = 96

trompete (nota real)

saxofones (nota real)

trombone

A D7(9)

Detailed description: This is a musical score for three instruments: Trompete (nota real), Saxofones (nota real), and Trombone. The tempo is marked as ♩ = 96. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the third staff. Chord markings 'A' and 'D7(9)' are placed above the first and second measures of the second system, respectively. The music consists of eighth and sixteenth notes with accents.

Cobra Criada

1

Intérprete: Luis Vagner (2001)

Luis Vagner

♩ = 96

voz

A co - bra co - nhe - ce o ca - mi - nho da co - bra A

co-bra co-nhe --ce a co-bra co-nhe- ce A

Detailed description: This is a musical score for voice and piano accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 96. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line and the first two staves of the piano accompaniment. The second system contains the second two staves of the piano accompaniment. Chord markings 'A' are placed below the vocal line and the piano accompaniment. The lyrics are: 'A co - bra co - nhe - ce o ca - mi - nho da co - bra A' and 'co-bra co-nhe --ce a co-bra co-nhe- ce A'.

Vou Levando

1

Intérprete: Bedeu

Bedeu

♩ = 98

G#m7 C#7(9)

F#m7 B7(9)

Ter que es - que - cer um gran - sa - mor no du - ro no os - so do

pei - to é pra ma - lan - dro que sa - be gien - tar

Detailed description: This is a musical score for piano accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 98. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the second two staves. Chord markings 'G#m7', 'C#7(9)', 'F#m7', and 'B7(9)' are placed above the piano accompaniment. The lyrics are: 'Ter que es - que - cer um gran - sa - mor no du - ro no os - so do' and 'pei - to é pra ma - lan - dro que sa - be gien - tar'.

“Negra Olívia” (CD faixa 20) é um grande sucesso, parceria entre Bedeu e Alexandre. Lançada por Bebeto em seu segundo álbum, Esperanças Mil (1977), nesta música o chamado

‘3 no 2’ se encontra evidente na melodia principal, em forma de tercina (o tempo dividido em três partes iguais)⁵⁵.

Nega Olívia 1

intérprete: Bebeto Bedeu e Alexandre

voz $\text{♩} = 65$

Ne - ga Olí - ví - a ma - ne in - crí - vel sur - giu na minha vi - da tá - va eu da bo -

bei - ra No - en - tan - to a - mei - tan - to es - sa ne - ga que não foi brin - ca - dei - ra

Até o momento da pesquisa, “Nega Olívia” foi gravada apenas por Bebeto, pela banda gaúcha Produto Nacional no cd Tributo ao Bedeu (2000), e pelo grupo da nova geração do samba-rock paulistano Farufyno (2001). No entanto, em shows e nas rádios, foi muito executada à época. Alexandre Rodrigues, um dos compositores, relembra o momento em que souberam que a música havia se tornado um sucesso nacional:

O Bebeto gravou Nega Olívia e ele trabalhava na noite ainda: mesmo que o disco dele estivesse estourando no Rio, ele ainda tava trabalhando na noite, que ele ainda não tinha tido condição de alçar vôo. Naquela época os caras entravam com uns papéis assim, umas folhas enormes com as paradas de sucesso. E aí, um dia nós estávamos jogando fla-flu. A gente fazia duplas: Eu, o Bedeu, o Leleco e o Bebeto. A gente tava jogando nos intervalos do show e veio um cara e joga um papel desses: estragou o jogo, jogou no meio do fla-flu, aí o Bebeto se estourou. O Bebeto era fanático por fla-flu e ele tava ganhando. Aí ele falou: ‘Pô, pra que?’ E o outro: ‘Quando tu ver porque eu joguei tu vai me dar razão’. Aí, abriu e tava “Nega Olívia” em trigésimo lugar dos 50 na parada. O Bebeto parou... e o cara: ‘Trouxe do Rio pra tu ler: o disco, tá estourando por causa dessa música’. (...) Aí depois passou uns dias, ele constatou de certo com alguém, e disse: ‘Olha gente, tá acontecendo isso, isso e isso. Eu gostaria se vocês pudessem compor uma segunda “Nega Olívia”. Eu vou gravar outro disco, a gravadora tá pedindo, e eu queria gravar uma outra “Nega Olívia”. (Alexandre Rodrigues, 16/10/2010)

Alexandre traz lembranças do processo composicional de “Minha Preta”, “*a segunda Nega Olívia*”, provavelmente muito semelhante ao modo como foi feita a primeira:

Aí a gente foi pra casa, cinco horas da manhã, depois de tocar a noite inteira. Os outros foram dormir e eu e o Bedeu fomos pra mesa com papel e um gravador e começamos a pensar. Aí fizemos toda a “Minha Preta”, faltando um pedaço da parte de uma melodia pra ser posta letra. Aí nós não conseguimos terminar e acho que ele precisava pra segunda-feira. A gente foi dormir quase meio-dia, pra terminar a

⁵⁵ **Nega Olívia** - Bedeu e Alexandre

Nega Olívia uma nega incrível que surgiu na minha vida, estava eu de boqueira / No entanto amei tanto essa nega que não foi brincadeira

Foi no infinito do seu meigo olhar / Que eu fui buscar a minha inspiração / E sem sentir joguei na rua a razão

E nas profundezas dessa sua pele negra / Eu me joguei de corpo e alma inteiro / E hoje a minha vida é um cativeiro

música. Aí na segunda-feira a gente: ‘Olha, Bebeto: pá pá pá pá’. E ele: ‘Tá, mas o que é que tá faltando? Me dá assim mesmo e vâmo ver se eu completo’. Aí ele levou mesmo assim pro Rio e gravou! A gente só ouviu quando tava pronto. Mas ficou bom. A gente nem sabia como é que ele fez a parte, a gente só foi ver no disco (AR, 16/10/2010)

Assim como descrito em “Gramma Verde”, a amizade, a convivência, dividir o mesmo teto, colaborava para que as parcerias musicais se dessem. Após a já referida primeira participação dos suingueiros do Pau-Brasil, com “Nega Olívia”, como compositores em discos de Bebeto, esta receita foi repetida em outros cinco álbuns (1979, 1980, 1981, 1981 e 1982), alcançando grande êxito comercial em 1981 com “Menina Carolina” (Bedeu e Leleco Telles), um hit de Bebeto até os dias de hoje. “Menina Carolina” já havia sido lançada em 1970 com o nome apenas de “Carolina” por Franco – ex-Os Brasas – em um compacto e obtido também grande sucesso.

“Nega Olívia”, com arranjo de cordas de Waldemiro Lemke, tem em sua instrumentação o violão como condutor harmônico. Além dele, apenas uma guitarra alternando complementos harmônicos e melódicos à canção. O baixo elétrico e um naipe de violinos e violas conduzem com melodias bem construídas a harmonia da música, estando o baixo presente principalmente ao lado do surdo de samba, enfatizando o segundo e o quarto tempos em um compasso 4/4. A fórmula de compasso da música é quaternária porque as frases melódicas em geral duram quatro tempos. Além disso, o surdo, quando sai de seu padrão rítmico regular, de enfatizar os tempos 2 e 4, realiza um improviso que dura quatro tempos (vide entre 31’’ e 35’’ do exemplo em áudio). Estes eventos na música me fazem afirmar que ela está construída sobre esta fórmula de compasso. Como instrumentos de percussão, há bateria e surdo ao centro, ganzá à direita no panorama estereo, tumbadoras, jam blocks e uma queixada à esquerda. Na mixagem, o violão está posicionado à direita e a guitarra complementar à esquerda. A presença de um grupo de vozes femininas interpretando toda uma sessão vocal sem texto, também é um elemento muito marcante de “Nega Olívia”, posicionadas ao centro, assim como o baixo e o grupo de cordas.

Como foi tratado anteriormente, o movimento rítmico de mão direita do guitarrista, ou violonista neste caso, são fundamentais para enfatizar acentuações no suingue. Bebeto nesta música de andamento mais lento traz um padrão rítmico um pouco diferente do identificado na música de Luis Vagner (página 124):

Bebeto em “Nega Olívia” (1977) Semínima = 68				
4	>	>	>	> >
–				
4



Esperanças Mil – 1977 – capa e contracapa



Fotos 30 e 31: Beбето durante e após show na quadra dos Imperadores do Samba. Porto Alegre, 2010.

O exemplo em vídeo (DVD faixa 04) utiliza um recurso muito importante durante a pesquisa: o acesso via internet a shows, ensaios e videoclipes de artistas do Rio Grande do Sul e de outros estados, vinculados ao repertório aqui abordado. Através do site *youtube*, pude ter acesso a um espaço de prática musical em São Paulo, por exemplo, onde músicos da banda Bola de Meia, nova geração do samba-rock paulistano, interpretam “Nega Olívia”⁵⁶. Destaco no vídeo uma característica enfatizada em muitos relatos, que pude constatar na ocasião em que assisti a um show de Luis Vagner em São Paulo, a respeito da relação mais direta entre música e dança nos espaços de samba-rock paulistanos. A pista fica tomada de casais que realizam movimentos virtuosísticos de giros e saltos característicos do rock, em meio a passos de samba, e o vídeo destaca este aspecto mais presente em São Paulo do que nos bailes portoalegrenses que frequentei. Muitos dizem que em São Paulo, o encontro de samba com rock surgiu primeiro da dança, para depois resultar em uma mistura musical. Cláudia Assef (2003), jornalista e DJ, traz elementos historiográficos deste encontro musical em São Paulo desde 1958, quando Osvaldo Pereira, “(...) funcionário de uma revendedora de LPs e assistência técnica de aparelhos eletrônicos, construiu um sistema de som com pouco mais de

⁵⁶ No vídeo, os músicos da banda Bola de Meia: Paulinho Preto (guitarra e voz), Gustavo Sato (baixo), Giby (teclado), Danilo Rodrigues (percussão) e Dodo Silva (bateria).

cem watts de potência (um assombro para a época) e começou a fazer som em aniversários e casamentos no bairro Vila Guilherme, zona norte de São Paulo”. (Assef, 2003, p. 24) Osvaldo Pereira fundou a Orquestra Invisível Let’s Dance e disseminou no país a profissão de discotecário, mais tarde rebatizada como DJ:

Com a chegada de uma nova febre, o *samba-rock*, uma leva de equipes entrou na disputa pelo público black na São Paulo dos anos 60. O nome vem da fusão dos dois ritmos através da dança. O sujeito falava: ‘É bom esse rock, hein? Você sabe dançar o rock?’, quando na verdade o que estava tocando era alguma música brasileira ou até mesmo um jazz americano”, explica Tony Hits, ex-discotecário. (...) Assim, um *samba-rock* podia tanto ser uma música do grupo africano Osibisa como alguma faixa de Ray Charles tocada em rotação mais acelerada. (...) Foi nessa época que o DJ de baile black começou a dar mais destaque a artistas negros em seus sets. ‘Jorge Ben e James Brown começaram a ganhar força nos bailes. Antes a música black era ‘white’: só se tocava artista branco nos anos 50’, pondera Macari, DJ e estudioso da cultura dos bailes black. (Ibidem, p. 28 e 29)

“Nega Olívia”, além do dito ‘3 no 2’, contempla o sucesso nacional que os *Suingueiros do Sul* alcançaram como compositores.

Parcerias Bedeu e Luis Vagner: ‘Abuzzando do swyngue’

Da amizade entre Luis Vagner e Bedeu surgiram 12 parcerias registradas⁵⁷. A pesquisa em blogues me permitiu conhecer 11 delas, em álbuns de Luis Vagner, *Originais do Samba* (1989) e *Franco* (1978). No capítulo 1 foram citadas algumas destas canções e até no título desta publicação, há menção à letra de uma delas, “Mamãe África”. Agora, o destaque é para as criações em dupla dos compositores mais fecundos do *suingue* ao qual estamos dedicados, trazendo à discussão, aspectos identitários, intenções reincidentes, encontradas no texto musical e poético.

Nas discussões sobre identidade, e particularmente identidade na música popular, um problema detectado por Keith Negus (1996) é a necessidade de categorização e classificação da música utilizando-se muitas vezes características físicas das pessoas, ou o local de nascimento, a preferência sexual ou a posição social para designá-las. Neste aspecto, o *suingue* de Luis Vagner e Bedeu vive um paradoxo, por serem eles a uma só vez, deslocados e adequados: pelo ângulo da *world music* eles são adequados, pois são descendentes de negros fazendo uma música plena de referências a gêneros da diáspora negra; aos olhos do Brasil,

⁵⁷ As doze parcerias Bedeu-Luis Vagner foram: “Duro Sem Love Sem Nada”, “Mamãe África”, “Skuliba”, “Negona”, “Objeto Alado”, “Guri Gurú”, “Nega do Cabelo Sanfonado”, “Saudades do Jackson do Pandeiro”, “Orquestra Popular”, “Abuzzy y Wzzy”, “Alma Gêmea” e “Mestiça”.

são deslocados, pois são gaúchos-negros, gerando sempre um estranhamento, como já comentado anteriormente através dos exemplos da jornalista entrevistando Luis Vagner no programa da TV Cultura em São Paulo, ou dos produtores do sudeste brasileiro sugerindo que os músicos negros do Pau-Brasil não “espantassem” o público dizendo serem sambistas gaúchos. Negus traz conceitos que destacam os riscos que se corre ao adotar polarizações, dicotomias essencializantes, no que se refere a qualquer produção musical. O foco de sua crítica incide sobre a oposição *black music* x *white music*, principalmente “(...) porque *black* e *white* são cores, portanto, incapazes de definir a categoria *música*, uma maneira particular de organização dos sons” (Ibidem, p. 103). É comum estabelecer que a *black music* seja derivada da ação do corpo, do improvisado e do espontaneísmo, e a *white music*, derivada da ação da mente, do controle e de convenções aprendidas (Ibidem, p. 102). Abordagens como essa revelam um essencialismo contraproducente, segundo Negus, visto que “(...) uma identidade racial é construída através de vários códigos e práticas cotidianas, formando diversas maneiras de ser negro [ou branco] através do tempo e do espaço”. (Ibidem, p. 106) Assim, evita-se a ideia de uma essência africana ou *black*, para enfatizar as variações nos estilos expressivos, ou, as contínuas recombinações possíveis, por processos de movimento e mediação (o *mesmo mutável*, de Paul Gilroy). “A *black music* pode ser abordada como um processo descontínuo no qual tradições culturais são continuamente refeitas e novas identidades híbridas são criadas”. (Ibidem, p. 107) Neste contexto global, a heterogeneidade dos elementos musicais encontrados no suíngue apenas reforça a profunda identificação que traz com a heterogeneidade das experiências culturais afro-americanas.

Mais uma vez, através do contato aberto que estabeleci com o *guitarreiro*, pude abordar o tema das identidades múltiplas na música por eles concebida, dando destaque às composições em parceria. O depoimento revela como ele e Bedeu, especificamente, pensavam a este respeito:

Eu conversava muito com o Bedeu esse tipo de coisa. O Bedeu tinha uma erudição muito grande a respeito da cultura, da identidade, daquilo que se traz, do que se é, dos antepassados, de uma estrutura cultural do gaúcho, mesmo: do negro, da fusão gaúcha, mesmo, que é interessante. Da fusão que se dá com os brancos, negros, judeus, tudo, aquela coisa eurocispalina que nos forma, né. Que chega e formata uma América, a nossa formação, do *espanholito* junto com a negrada e tal, a gente conversava muito sobre isso. O Bedeu e eu estudávamos, queríamos ter uma... Queríamos aprofundar por que é que a gente vinha pra cá pra São Paulo e tinha um grupo, por exemplo, como o dos baianos, uma coisa mais fria deles, e que eles eram mais unidos e tinham a... a cara de pau, a lata, mesmo, de mandar e dizer um monte de história deles e deu. E pronto. E a gente nesse ponto é muito recatado; e tinha muito pouca gente aqui. Eu tive a oportunidade porque eu vim como um grupo de rock, né: Os Brasas. A gente era rock, mas era um rock que a gente misturava tudo;

tanto é que o maestro Peruzzi identificou que a gente tinha conhecimento de outras coisas e nos possibilitou uma chance de tocar, de conhecer gente. (Luis Vagner, 10/12/2010)

Evitando sempre o essencialismo e o enrijecimento de características sobre gêneros e artistas, destaco, entretanto, peculiaridades que despontam na música de cada um. No capítulo 1, em matéria de jornal, Bedeu enfatizou que o *molho* do Pau-Brasil estava no pandeiro e no surdo, no resultado da combinação entre os dois instrumentos. Percebo na obra de Luis Vagner um trabalho requintado de combinação entre motivos melódicos do baixo e da guitarra. Neste sentido, o *molho* do suingue de Luis Vagner estaria concentrado no resultado do encontro entre frases melódicas de uma pulsação rítmica regular do baixo e contrapontos pré-compostos e/ou improvisados da guitarra. A categoria êmica por mim encontrada, o *molho*, também surgiu na etnografia de Ingrid Monson (1996), com jazzistas de Nova York. Faço uso da experiência desta autora para melhor situar minha reflexão. No capítulo *Grooving and Feeling*, Monson discute esta categoria a partir dos depoimentos dos músicos. Estes jazzistas argumentam que para uma boa improvisação, um bom solo, deve haver um *bom pulso*, um senso de fraseado rítmico que revele habilidade para absorver uma grande quantidade de variáveis rítmicas sem perder-se, e ainda uma capacidade de, em meio a este pulso regular estável, suspender temporariamente esta sensação de *bom pulso* (Monson, 1996, p. 28). Segundo Michael Carvin, baterista de jazz entrevistado por Monson, esta suspensão, este escape do padrão, seria justamente o *molho*. No entanto alerta, ampliando o uso metafórico do termo, que “(...) o molho é muito interessante, mas é necessário ter algo para colocar nele”. (Ibidem, p. 28) Ainda, quando em uma aula escutava alunos improvisando e enfatizando com exagero os momentos de suspensão do pulso, Carvin dizia: “(...) estou ouvindo o molho, mas onde está o jantar?”. (Ibidem, p. 28)

Este pulso rítmico-melódico, estável, é o que se chama *groove*, outra terminologia presente tanto no discurso dos suingueiros do sul do Brasil quanto no dos jazzistas novaiorquinos. Ingrid Monson explorou os diferentes significados para o uso desta expressão entre os músicos com quem conviveu. Segundo ela, “(...) o *groove* [é a base que] fornece solidez e coesão para interagir livremente e improvisar. Encontra-se *groove* como um substantivo quando se fala sobre ritmo. (...) *Groove* é também um termo estético, e neste caso, usado como verbo” (Ibidem, p. 67). Dos relatos dos músicos norte-americanos do jazz extraí as seguintes definições:

Groove é um “ritmo matriz”: embora seja um termo mais centrado no ritmo, a fluência da harmonia e do timbre afetam também o modo como um groove será sentido em uma performance (Jerrome Harris); Groove é a euforia que vem quando tocamos por um bom tempo com alguém (Don Byron); É um tipo de química pessoal e musical. Cada um tem um jeito de tocar, acentuar determinada frase. O groove aproxima estas maneiras individuais e torna-se algo muito orgânico e coletivo (Michael Weiss); O termo feeling, às vezes sinônimo de groove, tem a ver com o caráter emocional e interpessoal do groove. A repetição de uma mesma frase promove não só fluidez física, mas também uma resposta emocional (Ingrid Monson); É um sentimento mútuo de concordância, de acordo (Phil Bowler); É como caminhar pelas ruas com alguém, lado a lado, de braços dados. É este sentimento de união (Kenny Washington). (Monson, 1996, p. 67-69)

Luis Vagner tornou-se “O Guitareiro” em função principalmente de sua grande qualidade como improvisador (além da maneira peculiar que dá ritmo a suas frases, com a dita *palhetada* da mão direita). O improviso é o momento para escapar do pulso rítmico, da escala melódica, e imprimir à música elementos que propiciem surpresa. No entanto, como referido pelos colaboradores da pesquisa de Ingrid Monson, no idioma estético da música popular em geral se valoriza muito que haja uma fluência rítmica regular que integre harmonia, melodia, timbre e garanta condições para melodias principais improvisarem com êxito. (Ibidem, p. 28) Observo e corroboro minha observação com os depoimentos de colaboradores como Rick Carvalho, que comenta que Luis Vagner sempre foi muito atento a este aspecto da construção de uma base rítmico-melódica sobre a qual se pode improvisar. Das parcerias entre Luis Vagner e Bedeu, destaco quatro onde há frases de contrabaixo que representam uma base rítmico-melódico-harmônica suingueira sobre a qual a melodia vocal e frases da guitarra se sustentam e podem complementar com outra frase ou improvisar. São elas: “Abuzzy y Wzzy”, “Guri Guru”, “Duro, Sem Love, Sem Nada” e “Mamãe África”. Ainda, acrescento a estas, “Fazer Molho é na Cozinha”, composta por Luis Vagner.

Abuzzy y Wzzy

1

Intérprete: Luis Vagner

Luis Vagner e Bedeu



Guri Guru

1

Intérprete: Luis Vagner

Luis Vagner e Bedeu



Duro Sem Love Sem Nada

1

Intérprete: Luis Vagner

Bedeu e Luis Vagner

Musical score for guitar and bass. The score is in 4/4 time and consists of four systems of staves. The first system shows the guitar and bass parts. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9. The fourth system starts at measure 13 and includes first and second endings. The guitar part features a melodic line with many slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment. There are 'g' and 's' markings under the bass line in the fourth system.

Mamãe África

1

Intérprete: Luis Vagner

Luis Vagner e Bedeu

Musical score for guitar and bass. The score is in 4/4 time and starts with a tempo marking of ♩ = 115. The guitar part features a melodic line with many slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment. The score consists of four systems of staves.

Fazer Molho é na Cozinha

1

Intérprete: Luis Vagner

Luis Vagner

♩ = 85

guitarra

baixo

3

6

As quatro parcerias que destaquei acima têm também nas letras fortes referências à negritude e à condição humana de um modo geral. O texto da canção “Abuzzy y Wzzy”⁵⁸ (CD faixa 21) reúne diversas expressões do *universo do suingue*, como balanço, molejo, ginga, samba, rock, blues, reggae, samba de breque, canção popular e gafeira, unidas por verbos como abusar, usar, amolar, (não) parar, dançar, mexer, misturar, passar, bulir, tocar. Em *O Som da Negadinha* (1986) há duas parcerias com Bedeu: “Mamãe África” e “Skuliba”. Ao conversarmos sobre o processo de criação destas, Vagner lembrou uma parceria que não chegou a ser gravada: “Palmas para as Almas”.

M- “Mamãe África”.

LV- Também é misturado, mas com mais letra dele.

M- “Skuliba”.

LV- É meio a meio também.

M- E *Skuliba* é uma gíria?

⁵⁸ **Abuzzy y Wzzy** – Bedeu e Luis Vagner

Abuzzy y Wzzy do suingue / Esse balanço não pode parar / Amola a mola do molejo / Tá no sangue e a ginga é natural

É samba rock blues reggae / Samba de breque canção popular

Vejo a moçada no salão dançando a noite inteira / Forte herança do quintal requinte da gafeira / Na mexida da panela misturar é aquarela / Passa o sebo na canela e bole na cintura dela / E vê se toca, não me enrola / Não me amola nesse rola bola

LV- É uma saudação assim ó: ‘Não pensa bobagem, não tem nada disso. É *skuliba*, meu; pára, pára, deixa de...’

M- Não esquenta a cabeça...

LV- É, não tem coisa ruim, não vem, não vem. (...) tem uma outra que ainda não foi gravada, mas que será gravada: “Palmas para as Almas”, que foi uma música que nós escrevemos, nós nos encontramos, paramos no bar, ali na Imaculada Conceição, na Santa Cecília, aqui em São Paulo, nos encontrâmo ali na rua... ficâmo assim e aí ele começou: ‘*Como gaivota solta pelos ares num azul profundo / eu quero ser livre e em minhas correntezas vou navegar sereno / e num momento pleno estar de bem com a vida / quero ser criança, pai, paz, esperança / ser uma andorinha e fazer o meu verão.*’ Aí eu entrei: ‘*Raio de um cometa, passageiro de um luar / pingo de uma chuva, lágrima de orvalho / um atalho até o mar / pra cair no teu espaço e germinar como canção / ser levado pelo vento / e sem consentimento renascer em oração / e quando eu der o grande salto, palmas para as almas que vivas estarão.*’

Essa é uma parceria minha e do Bedeu que a gente ficou de entregar pro Roberto Carlos, em 80. Setenta e poucos... não: 80,81, 82, que a gente fez. Até hoje não deu, mas vâmo entregar ainda. (...) Melodia linda, sabe, essa música é muito séria, muito profunda. (LV, 10/12/2010)



Foto 32: Luis Vagner e Bedeu

Em “Duro, sem Love, sem Nada”, tratam da vida do músico em contato com a noite: “filhos da orgia, duros, sem love, sem nada, perdidos nas bocas da noite, nos bares, nos becos, sentindo o açoite de um leve sereno”; “Guri Guru” brinca com os sete dias da semana e as sete notas musicais: *Anda nessa vida como se fosse um rei / Reza todo o dia e diz que assim que é bom / Diz que é só o amor que constitui a lei / E que cada dia tem seu tom / No domingo é Do / Segunda-feira é Re / Mi é terça / Fa é quarta / Sol é quinta / La é sexta / Si é sábado / No domingo oitavou.*

O vídeo de Abuzzy y Wzzy (DVD faixa 5) aproxima as temáticas dos capítulos 3 e 4, unindo criação musical aos principais espaços de performance do suingue em Porto Alegre.

Nesta ocasião, Luis Vagner abriu o show com esta música, no Instituto Cultural Afro-Sul/Odomodê, em fevereiro de 2010⁵⁹.

A metaleira do suingue

Depois de “Guitarreiro”, “Dr. Swing”⁶⁰ (CD faixa 22) é a segunda música que com o tempo transformou-se em uma música-apelido para Luis Vagner. Imprensa, cartazes de rua, releases, legendas, por vezes trazem a definição: “Luis Vagner: o Dr. Swing”. A composição foi lançada pela primeira vez em 1988 na coletânea Alma Negra, interpretada por Tony Bizarro, e recebeu outra versão em 1994 com a banda Perfil. Com Luis Vagner recebeu duas versões diferentes nos CDs lançados simultaneamente em 2001: Swingante e Brasil Afrosul Realista.

Há muitas diferenças entre as duas versões e, de um modo geral, entre os CDs: uma delas é a forte presença do naipe de sopros em Swingante, substituído por pianos, teclados, órgãos em Brasil Afro Sulrealista. Marco Farias participou de ambos como tecladista, mas em Swingante, também foi responsável pelos sete arranjos de metais, entre eles, o de Dr.Swing. Em depoimento ele conta o processo de criação e gravação destes arranjos e ainda esclarece uma dúvida que eu trazia comigo referente a um discurso que escutei muitas vezes, de que os músicos gaúchos do suingue, em especial os de instrumentos de sopros, teriam um sotaque, uma pronúncia de articulação, única e inimitável. Como os arranjos foram escritos por Marco Farias, tarimbado arranjador de produções locais, e interpretados por músicos de São Paulo, pude abordar este assunto. Perguntei a respeito da interpretação e execução dos arranjos de sopros pelos músicos paulistanos da banda Mantiqueira:

Os caras eram tão fera, que eles entraram na minha mente! [risos] Eles perceberam o que eu queria e diziam assim: ‘Quem sabe a gente faz assim?’ [demonstra a articulação de uma frase de sopros] porque eu tinha escrito *pá pá pá pá dum*; e eles sugeriam *uá ba du báa ráuá*. É a pronúncia!! Os caras tocam com **Djavan**, com a **Mantiqueira...** Na minha mente eu queria que fosse desse jeito. Aí os caras: ‘É isso o que tu quer?’ E eu: É isso!!!! O trombone é o **François**: aquela é a trinca do

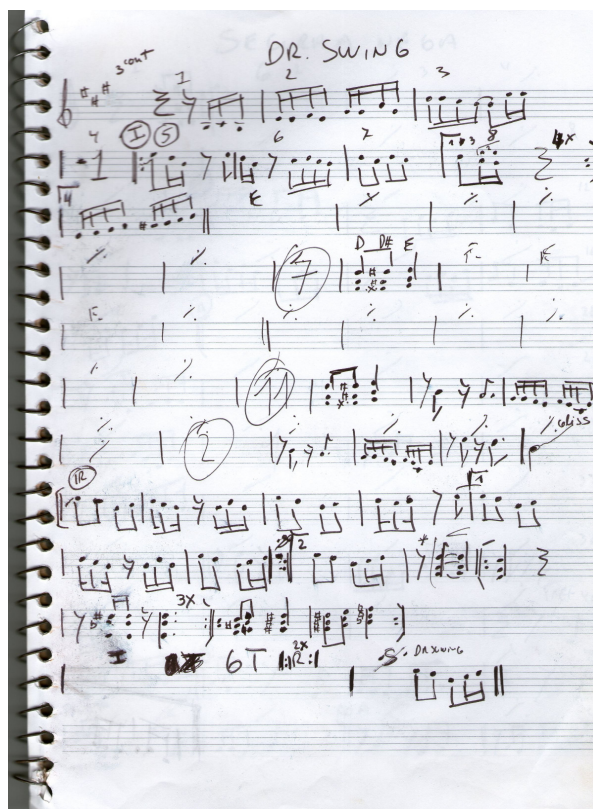
⁵⁹ Acompanhado Luis Vagner neste show, Marcelo Montenegro (bateria), Rick Carvalho (baixo), Huberto Boquinha (trombone) Joca Ribeiro e Gelson Tuzinho (trompete) e Marco Farias (teclado).

⁶⁰ **Dr. Swing!** - Luis Vagner

Balança moçada na dança / Balança pra que eu possa agitar / Se teu sangue fervilha na veia / A cardia a gente tem que irrigar
Remexe gostoso na ginga / Remexe que eu quero filtrar / A onda que agita o teu corpo / Vibrante, ela me faz delirar
Chama o home / Chama o home aí / Como é o nome dele / Dr. Swing! Dr. Swing!
Aplicando injeções de energia / Clinicando de noite e dia / Trabalhando na maior harmonia / Musicais medicinais
Bah, tchê, bem certinho

Djavan... Só que não tava o **Proveta**, tava outro saxofonista, o **Vitor**: bom também. E o trompete é o **Gil**. (Marco Farias, 04/10/2010)

O depoimento revela redes complexas que envolvem a concepção de um arranjo, com influências de todos os lados: desde as experiências anteriores do arranjador, características estéticas da música em questão, até as vivências dos músicos intérpretes. O acesso à partitura original do arranjo de sopros trouxe mais elementos que colaboram para a construção do cenário em torno da produção deste álbum. Marco Farias, quando fui buscar as partituras originais em sua casa, disse ter ficado por alguns dias em um quarto de hotel em São Paulo, preparando estes arranjos: com dois pares de fones de ouvido, um sobre o outro, conseguia ouvir a base já gravada das músicas e ao mesmo tempo testar possibilidades de arranjo através do teclado. Dividindo “Dr. Swing!” em Introdução, Parte A, Pré-Refrão, Refrão e Parte B, o naipe participa de todos estes momentos principalmente em uníssono, com as distâncias de oitavas resultantes da combinação entre trompete, sax tenor e trombone. Marco Farias abre vozes mantendo a homorritmia na Parte B, preenchendo os espaços em que não há texto poético. Quanto à ‘pronúncia’ referida no depoimento acima, o trio de sopros utiliza muitos recursos que colaboram diretamente com o tal *molho* pretendido em músicas deste gênero: recursos expressivos como glissandos, apogiaturas, sforzandos, grupetos e pequenas frases em staccato.



Versão original do arranjo de sopros de Dr.Swing, por Marco Farias. (acervo pessoal de Marco Farias)

A partir do acesso ao manuscrito original diretamente com Marco Farias, foi possível perceber que ajustes relacionados à dinâmica, articulação e expressividade, foram combinados em estúdio, entre arranjador e intérpretes, embora estejam presentes na partitura algumas intenções pré-concebidas por ele. A melodia não foi modificada no percurso “do papel até o microfone”. Ou seja, não foi alterada durante o processo de gravação. Neste momento, lembro e reproduzo o diário de campo do encontro que tive com dois músicos, amigos, suingueiros de Porto Alegre: o trompetista Gelson Tuzinho e o trombonista Huberto Boquinha, em conversa informal durante uma gravação, a respeito da maneira como iríamos interpretar, expressar, enquanto naipe (trompete, flauta, sax tenor e trombone), as notas indicadas na partitura de uma música com características do suingue/samba-rock:

29 DE SETEMBRO DE 2009 – ESTUDIO MUBEMOL – GRAVAÇÃO DE SOPROS PARA O DISCO DE GISELE DE SANTI.

À tarde, fui participar de uma gravação de naipe de sopros para o disco da cantora Gisele de Santi, ex-aluna do Instituto de Artes da UFRGS, que recebeu financiamento da prefeitura de Porto Alegre para gravar seu disco de composições próprias no campo da música popular. O grupo escalado para tocar foi: Huberto Boquinha (trombone), Rodrigo Siervo (sax tenor), Gelson Tuzinho (trompete) e eu na flauta transversa. **O curioso desta experiência foi** o processo de ensaio e gravação das duas músicas, já que nele foram tratados assuntos muito pertinentes à temática do suingue, do balanço, como **as intenções** na execução de uma música. Muito do que venho pensando a respeito de onde estariam sinais do suingue da música aqui do sul foi tratado *in loco*: para a boa performance na gravação, intenções do naipe precisaram ser padronizadas, já que nas músicas que fomos gravar, um samba-rock e uma balada, o grupo de sopros habitualmente deve soar como uma voz só, com uniformidade. Portanto, articulações e dinâmicas foram tratadas. Uma definição para como articular este suingue pretendido pelos metais foi trazida por Boquinha da seguinte maneira: **‘É daquele jeito’**. Todos rimos, pois entendemos o grau de subjetividade da definição. Então, o apuro descritivo aumentou: **‘É entre o legato e o tenuto’**. A subjetividade permanece, e a realização da proposta do trombonista requer prática e familiaridade de cada um com a linguagem do estilo. Em outro momento, falamos a respeito do uso dos recursos sforzando, crescendo e decrescendo. O mesmo músico, Boquinha, definiu: **‘O suingue tá no cresceeeendo’**, imitando o sotaque italiano e o gestual de algum maestro.

A ideia de que grupos culturais/musicais têm suas próprias teorias do processo musical ao qual estão envolvidos, frequentemente chamada de etnoteorias, vem como “(...) uma resposta aos métodos estruturalistas de interpretação em etnomusicologia e [também para responder] aos rankings hierárquicos de sistemas musicais organizados de acordo com a complexidade relativa das estruturas musicais” (Monson, 1996, p. 4). Os termos usados pelos músicos de São Paulo com Marco Farias ou no contexto da gravação em que participei, serviram para que se chegasse a um resultado sonoro uniforme. São expressões compartilhadas, etnoteorias que atendem à necessidade de compreensão dentro do grupo cultural. Em ambos os exemplos, a notação musical ocidental tradicional está presente, tanto é que nos grupos de sopros do suingue todos os músicos que encontrei em atividade sabem ler

partituras. O etnomusicólogo Paul Berliner realizou uma das mais bem detalhadas exposições de uma etnoteoría no campo da etnomusicologia, com músicos de jazz nos anos 80, incluindo na obra *Thinking in Jazz* (1994) as perspectivas e interpretações dos próprios músicos jazzistas com a seriedade e o relevo necessários. O acesso à obra deste autor também foi decisivo em meu percurso de campo. Berliner afirma que “(...) talvez o achado mais fundamental da etnomusicologia tenha sido perceber como os próprios artistas definiram suas práticas musicais; que as bases do conhecimento musical e da música em seus valores estéticos, objetivos e de percepção podem diferir substancialmente de uma cultura para outra” (Berliner, 1994, p. 4-5).

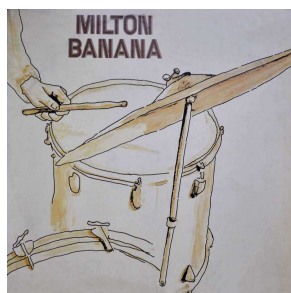
O vídeo em anexo (DVD faixa 6) traz Luis Vagner e uma numerosa banda (incluindo o trombonista Huberto Boquinha, referido anteriormente) apresentando-se no programa *Rodasom*, veiculado pela TV Educativa local, TVE, em 2001⁶¹. Dentre outros registros desta mesma música feitos por mim durante o trabalho de campo, optei por este exemplo em função da qualidade de som (apesar da leve dessincronia entre imagem e áudio) e também pelo contexto que ele representa: o formato do programa incluía sempre três atrações que apresentavam ao vivo músicas próprias. O ano de 2001 foi um momento forte desta retomada do suíngue em Porto Alegre: bares, bandas, músicas na rádio etc. Nesta edição do *Rodasom*, além de Luis Vagner, as atrações foram o cantor Xandele, acompanhado por Paulinho McLaren (bateria), Rick Carvalho (baixo) e Anjinho do Trompete, e o grupo *Expresso 21*, formado por Alexandre Rodrigues (ex-Pau Brasil) e Zê (guitarra). Eles aparecem nas laterais do palco onde estão tocando Luis Vagner e os Amigos Leais.

⁶¹ Os Amigos Leais nesta ocasião foram: Luis Americo Rodrigues (bateria), Marcelo Bianca (percussão), Fernando (baixo), Paulinho Cerqueira e Marco Farias (teclado), Jorginho do Trompete, Günter Jr. (sax), Boquinha (trombone) e o casal de dançarinos Mosquito e Ana Paula, vindos de São Paulo.

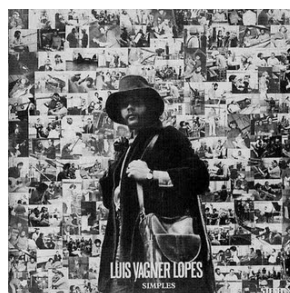
Quatro arranjos para “Só Que Deram Zero pro Bedeu”



Cláudia, Deixa eu Dizer, 1973.



Milton Banana - 1974



Luis Vagner - 1974



Luis Vagner - 2001

Esta música foi uma das mais interpretadas pelas bandas e por DJs nos locais que frequentei. Ela foi muito presente durante toda a pesquisa. Com esta canção, vivi com intensidade esta face da musicologia, que deseja desvendar absolutamente tudo sobre determinado objeto de um passado que ainda está vivo: neste caso, uma canção. Fazendo uma “escavação na rede”, uma “arqueologia virtual” encontrei um acervo sonoro que me ocupou muitas pastas e arquivos: digitais. Os álbuns de Cláudia e Milton Banana são apenas dois dos mais de cem outros artistas que acessei em função do movimento que a etnografia acabou por traçar. Isto se deu principalmente porque paralelo às transcrições das entrevistas, a cada nome de artista ou grupo citado pelo suingueiro entrevistado, eu buscava na *web* algum registro de álbum para *download*, como por exemplo o da cantora Cláudia. Soube também pela pesquisa etnográfica em mídias interativas que o cantor Sócrates, ex-integrante dos Originais do Samba, também incluiu “Só que Deram Zero pro Bedeu” no LP Na Ponta da Sandália (1978), mas este título ainda não localizei.

Desde que conheci as duas versões de Luis Vagner para esta música, sempre me chamou atenção o começo de ambas, quando se tem a impressão de que Luis Vagner está conversando com Bedeu, cantando um verso e uma melodia em referência ao amigo, mas que logo em seguida parece não fazer muito sentido com o restante da canção. O verso diz: “já raiou liberdade e o céu é tão bonito”. Com o avanço de minha investigação sobre a obra, descobri que esta introdução se tratava de uma citação à música “Deixa a Tristeza”, que Bedeu inscrevera em um festival e recebera a tal nota zero, no início dos anos 70. Somei esta informação a outras que foram chegando pelas entrevistas e conversas informais. Em uma delas, o DJ Piá, após eu ter desligado o gravador, me incumbiu de investigar a respeito de um compacto simples que Bedeu teria lançado no final dos anos 60, com uma banda que se extinguiu logo em seguida. Piá contou que muitos DJs paulistanos lhe perguntavam sobre este

disco e ele jamais sequer tinha ouvido falar. Por meio de entrevistas já inseridas no primeiro capítulo, tomei conhecimento do grupo Neno Exportasom, do qual Bedeu fez parte e lançou a versão original de “Deixa a Tristeza”, lançada em compacto simples em 1971. No entanto, para chegar a um exemplar deste compacto ainda me restava uma longa caminhada, ou *navegada*. Em Porto Alegre e em São Paulo tentei localizar o compacto, mas foi na web que ocorreu o “flagrante”⁶² (CD faixa 23).



Neno Exportasom, 1971.

É interessante destacar que esta pesquisa utilizando princípios da etnografia virtual aconteceu como um desdobramento da etnografia presencial, de entrevistas, de saídas de campo e descobertas de LPs e CDs em lojas, rádios e nas casas de amigos. No caso das duas versões feitas por Luis Vagner para “Só Que Deram Zero pro Bedeu”, as localizei em espaços reais: encontrei o álbum de 1974 em uma loja em São Paulo; o de 2001, em uma rádio em Ijuí-RS, quando por volta de 2004 saí em busca de trabalhos deste artista, motivado pelo sucesso de “Gramma Verde”, presente no disco da banda Ultramen.

De posse do áudio da música “Deixa a Tristeza”, meu ímpeto investigativo parecia cumprido. No entanto, já ao final do processo etnográfico, descobri por acaso uma informação de cunho afetivo muito importante para conhecer melhor os principais impulsos composicionais de “Só que Deram Zero pro Bedeu”, que revelam mais detalhes sobre os músicos parceiros do suingue do sul e a amizade forte existente entre eles. Após ter encerrado a última entrevista com Luis Vagner, em dezembro de 2010, em São Paulo, o assunto veio à tona involuntariamente. Como não estava gravando, não tenho a transcrição para reproduzir o relato do que escutei: ele relembra que no início dos anos 70 ambos estavam tentando a vida em São Paulo, com Luis Vagner produzindo discos, iniciando a carreira-solo, e Bedeu cantando e compondo com o grupo Neno Exportasom. Em uma ocasião, “Deixa a Tristeza”

⁶²Alguns blogueiros costumam disponibilizar ao invés de álbuns completos, as chamadas *playlists*: músicas avulsas, de diversos artistas, editadas de maneira que não haja silêncio entre uma faixa e outra, ideais para os DJs nas pistas de dança. São arquivos de uma faixa só, mixados de modo que o áudio permaneça contínuo. O endereço www.arquivedosambarock.blogspot.com costuma disponibilizar neste formato seleções musicais de artistas raros. Em uma destas coletâneas, a “Samba Variations”, a última música é “Deixa a Tristeza”, que re-disponibilizo na íntegra em anexo.

foi inscrita em um destes festivais que estavam em alta no país. Luis Vagner relembra que, pelo rádio, ouviu jurados avaliarem a música e darem-lhe um retumbante zero. Antes mesmo de conseguir falar com Bedeu, soube que o amigo havia voltado a Porto Alegre e anunciado que estava fora do mundo da música, que andava sumido e que sequer abria a porta de casa para receber quem quer que fosse. Foram meses assim. Neste meio tempo, Luis Vagner, em São Paulo, compôs a canção inspirada no amigo e obteve com ela rapidamente uma boa aceitação entre os outros músicos. Em pouco tempo, ainda antes de lançar seu primeiro álbum-solo, em 1974, dois artistas já haviam pedido para gravá-la: Cláudia⁶³ e o renomado baterista da bossa-nova, Milton Banana⁶⁴. Concomitante a estas versões, o *guitarreiro* gravou sua própria interpretação, inserindo inclusive a introdução que cita “Deixa a Tristeza”, de Bedeu. Luis Vagner conta que Delma Gonçalves, parceira composicional de Bedeu, irmã do mestre Cy, à época moradora de Porto Alegre, sensibilizada com a tristeza do amigo e ansiosa por mostrar a composição de Luis Vagner foi até a casa de Bedeu. O contato deste com a canção feita em sua homenagem resultou em choro, muito choro; lágrimas, muitas lágrimas; dias de lágrimas. Logo após, Bedeu abriu as janelas, as portas, deixou a tristeza e voltou a sorrir. Deste ímpeto, deste ressurgimento, teria vindo a ideia de formar um grupo com os amigos, os parceiros da vizinhança, da adolescência, cúmplices de anseios compartilhados por toda uma juventude efervescente em Porto Alegre: o Pau-Brasil. Como relatam todos os músicos integrantes da formação original do grupo, os primeiros anos após 1974 foram um período de muita preparação, muito ensaio e muita união.

⁶³ A cantora Cláudia (1948) possui poucas informações disponíveis na *web*. Tive acesso apenas a dois álbuns (1973 e 1979) dos mais de vinte que constam na discografia da artista. Natural do Rio de Janeiro, começou em shows de calouros, depois como crooner de conjuntos que animavam bailes na região de Juiz de Fora. Desenvolveu carreira em São Paulo a partir dos anos 60, participando do programa O Fino da Bossa. No decorrer da carreira iniciou-se como compositora, tendo feito muitas parcerias com o marido baterista Chico Medori. Lançou um álbum acompanhada pelo grupo Zimbo Trio e outro em homenagem à obra do amigo compositor Taiguara. O maior momento de sua carreira se deu em 1983, quando estrelou o musical "Evita", uma superprodução mundial encenada em vários países e que ficou mais de dois anos em cartaz no Rio e em São Paulo. (a partir de informações disponíveis em: www.cliquemusic.uol.com.br e www.vinilearte.com. Acesso em 19-02-2011.)

⁶⁴ O baterista Milton Banana (1935-1999) nasceu Antônio de Souza, no Rio de Janeiro. Profissionalizou-se aos 20 anos como baterista da Orquestra de Waldir Calmon. Foi baterista do conjunto de Luiz Eça e em 1959 foi o baterista da antológica primeira gravação de “Chega de Saudade”, acompanhando João Gilberto. Daí em diante, tornou-se um nome consagrado da afirmação da Bossa-Nova, pois também esteve presente no Festival de Bossa Nova realizado no Carnegie Hall, em Nova York, 1962, e na gravação do álbum de Stan Getz, Astrud Gilberto e João Gilberto, 1963. Nos anos 70, criou o Milton Banana Trio, com o qual lançou oito álbuns de grande sucesso, entre eles, este que contém “Só que Deram Zero pro Bedeu”. (a partir de informações disponíveis em: www.cliquemusic.uol.com.br e www.dicionariompb.com.br. Acesso em 19-02-2011)

No que diz respeito aos quatro diferentes arranjos para a mesma música, incluí em anexo pequenos trechos das quatro versões⁶⁵ (CD faixa 24). Dentre tantos aspectos possíveis de analisar, destaco os seguintes: andamentos, tonalidades, instrumentação e arranjadores. Quanto aos andamentos, há variações. A primeira versão de Luis Vagner, 1974, vem com pulso de “semínima = 90”; já a de 2001, presente no álbum *Swingante*, sobe o andamento para “semínima = 94”. As versões de Cláudia e Milton Banana interpretam a canção com “semínima = 102”. Esta constatação me faz associar com o que presenciei em um show em 2009 com quatro bandas da nova geração do suingue/samba-rock e show de encerramento com Luis Vagner: o I Porto Alegre Samba-Rock. Assistindo às cinco apresentações, constatei que quando entrou Luis Vagner, o andamento das músicas reduziu consideravelmente. O suingue proposto por Luis Vagner parece valer-se deste recurso, ou seja, valoriza o tal *molho* referido anteriormente através de um andamento “um pouco mais pra trás”, como se costuma dizer. As versões de Cláudia e Milton Banana (a dele, sem letra), imprimem uma conotação que parece aproximar-se mais da tendência da bossa-nova, do samba-jazz.

Na escolha da tonalidade para interpretar a música, há diferenças também. Luis Vagner, de 1974 para 2001 manteve a mesma tonalidade de Sol menor. O acorde em que a melodia da voz inicia é um Do menor com sétima e nona, sendo esta nona, o Re, a primeira nota da melodia vocal, percorrendo neste primeiro motivo melódico um movimento descendente de Re a Sol. Cláudia optou por gravar sua versão em Mi menor, muito provavelmente por encontrar nesta região melhor conforto na interpretação vocal. A versão de Milton Banana é apresentada na tonalidade de Re menor. Quanto à harmonização e forma da música, todas as quatro versões mantêm a mesma harmonia e a mesma organização formal.

A instrumentação de cada versão é a seguinte:

Cláudia – 1973	Luis Vagner – 1974
voz principal	voz principal
coro misto	coro misto
piano rhodes e violão rítmico (cada um posicionado em um lado no panorama estereo)	piano (acompanhamento e improvisado)
baixo	violão rítmico
bateria	baixo
congas	bateria
	congas

⁶⁵ **Só Que Deram Zero pro Bedeu** – Luis Vagner – versão de 1974

Já raiou liberdade / e o céu é tão bonito

Lá no festival / Que julgam músicas / O Bedeu levou uma samba que falava da esperança de alguém

A mulher do padeiro lá da padaria / A senhora padeira disse: Que bonito samba!

A mulher do engenheiro que constrói / A senhora engenheira diisse: Que bonito samba!

E a mulher do músico / A música!

Alta sensibilidade, espirituosidade / Só que deram zero pro Bedeu / Que nota é essa, negrão?

naípe de sopros com trompetes, sax e trombones	ganzá quarteto de cordas naípe de sopros com trompetes, sax e trombone
Milton Banana – 1974 bateria piano rhodes (acompanhamento e improvisado) guitarra (acompanhamento e improvisado) baixo tamborim naípe de sopros com trompete, sax e trombone	Luis Vagner – 2001 voz principal coro feminino violão rítmico guitarra rítmica teclado baixo bateria ganzá congas surdo naípe de sopros com trompete, sax e trombone

Há um padrão na escolha da instrumentação das quatro versões. As diferenças mais evidentes são a ausência de voz e texto na versão de Milton Banana e a orquestra de cordas acompanhando Luis Vagner em 1974. No entanto, mesmo encontrando e apontando semelhanças de instrumentação, harmonização e forma, o resultado sonoro é muito singular em cada versão devido ao serviço realizado pelos arranjadores.

Sabendo um pouco das trajetórias profissionais deles, as escolhas estéticas percebidas nos arranjos podem ser melhores compreendidas pelo ouvinte: Marco Farias, arranjador da versão de 2001, é o parceiro portoalegrense de Luis Vagner e já foi devidamente apresentado nas páginas anteriores; da versão de Cláudia, até o término da escrita da dissertação, não obtive esta informação; no disco de estreia de Luis Vagner também já foi comentado anteriormente que o arranjador é o maestro Chiquinho de Moraes, presente em muitos álbuns importantes da música brasileira popular⁶⁶. No disco de Milton Banana, o décimo que lançava como líder de um grupo, os arranjos são divididos entre José Briamonte⁶⁷ e Kuntz Naegele⁶⁸.

⁶⁶ Destaco os arranjos realizados por Chiquinho de Moraes para os seguintes artistas: Novos Baianos (Ferro na Boneca, 1970); Edu Lobo e Chico Buarque (O Grande Circo Místico, 1983, e Cambaio, 2001); Chico Buarque (Ópera do Malandro, 1986) Elis Regina (Elis, 1966 e Ela, 1971); Raul Seixas (Raul Seixas, 1984) e Roberto Carlos (em algumas músicas dos álbuns de 1968, 1972, 1973, 1974, 1975, 1984, 1986 e 1987). Informações disponíveis em www.discosdobrasil.com.br. Acesso em 10-06-2010.

⁶⁷ José Briamonte (1931) nasceu em São Paulo e foi onde iniciou sua vida profissional em 1956, atuando com a Orquestra de Luis César. Realizou sua primeira gravação em 1963, tocando órgão nas faixas "Nós e o mar", de Menescal e Bôscoli e "Só saudades", de Tom Jobim. Além dos arranjos para Milton Banana, atuou como arranjador em vários festivais e gravações de Toquinho e Vinicius de Moraes, Jorge Benjor, Tom Zé, entre outros. Acompanhou, em gravações de estúdio, vários intérpretes brasileiros como Johnny Alf (1968), Dick Farney (1969) e Maysa (1971). Informações disponíveis no Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Em: www.dicionariompb.com.br. Acesso em 20-02-2011.

Esta breve descrição biográfica dos arranjadores é mais uma demonstração da enorme rede de relações que a música brasileira popular constrói. Desta maneira, ainda que superficial, percebe-se a quantidade de músicos de todo o país pelos quais a música de Luis Vagner ou de outros suingueiros do sul circulou e foi por estes ressignificada.

O vídeo referente a “Só que Deram Zero pro Bedeu” (DVD faixa 07) foi realizado em uma programação da difusão cultural da UFRGS, de recepção aos calouros 2010, quando Tonho Crocco e banda se apresentaram no horário de almoço em 16 de março⁶⁹.

O que é que o suingue tem

Então vem a pergunta: Mas afinal o quê é o suingue de Porto Alegre? Ao longo das entrevistas com os colaboradores da pesquisa, reuni algumas definições aproximadas, surgidas espontaneamente no relato de cada um. São definições cantadas, solfejadas, demonstradas ritmicamente, construídas pelas suas práticas, pelo modo singular como cada músico apreende as peculiaridades rítmicas e tímbricas que formam o repertório desta expressão musical e tornam possível agrupar diferentes composições em uma mesma, ampla e relativa categoria: o suingue. Muitas vezes a maneira usada pelos suingueiros do sul para expressar o suingue que fazem, foi diferenciando-o do samba-rock paulista ou do balanço carioca. Realizei uma montagem sonora com trechos das entrevistas. (CD faixa 25) O resultado da montagem procura expressar a multiplicidade de respostas possíveis para a mesma pergunta, fazendo ressoar a concepção presente no trabalho de autores como Samuel Araújo (2004), no qual “(...) busca-se não reificar o termo [samba, no caso dele, suingue, no nosso caso] como algo que tenha forma ou sentido imutável” (Araújo, 2004, p. 2). Abaixo, transcrevo os mesmos depoimentos disponíveis em áudio.

LUIS VAGNER:

[A música “O Ciúme”, de Deny e Dino, gravada pela dupla, com Luis Vagner na guitarra em 1967.] (...) já era uma coisa “marcha-ranchinho”: **[cantando]** “Se um dia desses eu falar que vou mudar” **[segue cantando]** Já tinha a nossa... o nosso suingue, a nossa influência, aqui do sul. Essa coisa do: **[canta]**. Tá aí; vem tudo daí: desse 3 no 2 (...)

⁶⁸ Kuntz Naegele, além de arranjador e compositor atuava como saxofonista em grupos identificados com o movimento de música instrumental denominado Sambossa, como Os Copacabana, Eduardo Araújo e na orquestra de Erlon Chaves. Informações disponíveis em www.dicionariompb.com.br e www.vitrola.blogspot.com. acesso em 21-02-2011.

⁶⁹ Os músicos que acompanharam Tonho nesta performance: Gelson Ribeiro (bateria), Everton Velasques (baixo) e Marco Farias (teclados).

ALEXANDRE RODRIGUES:

(...) essas coisas se confundem muito. Eu até acho que o que o Pau Brasil faz é mais suingue do que rock, do que samba-rock. A jogada do Pau Brasil é mais isso. Porque do jeito que os cara tocam samba-rock lá em São Paulo é diferente. A batida... é outra batida: **[canta]**. O Mocotó toca a assim, o Clube do Balanço... Eles não tocam o: **[canta]**. É violão, é o: **[canta]**. É mais pra esse lado. Então, essa sincopada do: **[canta]**. O Luis Vagner é dessa batida: **[canta]**, que leva mais pro lado da marcha-rancho. Parece uma marcha-rancho: tá na cara! **[canta]**.

DECO:

(...) É tipo: **[cantando]** “Cadê Tereza” **[segue cantando]**. Essa é a levada do Jorge Ben: muito bonita, diga-se de passagem. E hoje, o Bedeu e o próprio Bebeto, mesmo, já vieram com outro barato: **[canta]** Sabe, vem quebrando tudo.

LECO DO PANDEIRO:

(...) o Jorge Ben, porque o Jorge Ben já vem com a levada: **[canta]**. E o Luis Vagner não, o Luis Vagner é: **[canta]**. Só isso daí. Então, deu uma revirada de ritmo de som.

MESTRE CY:

(...) eles falavam assim: era... Vanerão com Suingado **[canta]**.

ALEXANDRE DESENHO:

(...) já, quando veio pro sul, já veio com uma diferença dos senhores de terra, mais do interior, pegavam os escravos e levavam: ‘Ô, vâmo dançar a nossa cultura aqui’: e levavam pro vanerão. Então tu pode ver que o suingue, ele é mais chegado pra perto do: **[canta]**, que é mais perto do vanerão. Essa diferença do: **[canta a levada do suingue]**, e a do samba-rock paulista, que é o: **[canta]**, e a do carioca, que é: **[canta]**, que é mais misturado.

RICK CARVALHO:

(...) e o nosso aqui é mais suingue, mesmo: que é o lance de fazer samba com violão. Assim: **[canta]**. Não é o cavaco, né; porque geralmente tu passava pelo cavaco ou por aquele violão 7 cordas, o violão mais pra MPB... E o suingue tem aquele lance mais da palhetada, mesmo. É o lance do suingue.

4. PEDAÇOS, MANCHAS E TRAJETOS DO SUINGUE DE HOJE

Orgulho negro
A nossa força ergueu essa nação com sangue e suor
Orgulho negro
Essa noite eu vou comemorar um futuro bem melhor
“Sábado à Noite”, Mr. Funksamba e Piá

“Tirando a cultura das tocas”⁷⁰

José Magnani vem sendo citado desde o início da dissertação, por ter desenvolvido conceitos como os de *pedaço*, *mancha*, *trajeto*, *circuito*, *pórtico* e tantos outros no campo da antropologia urbana brasileira, úteis ao meu objeto de análise. Meus passos ao longo das atividades práticas e dos momentos de reflexão e escrita foram sempre amparados pela obra deste antropólogo, que entre 1978 e 1980 desenvolveu pesquisa de campo sobre o lazer na periferia de São Paulo, publicando em 1984, “Festa no Pedaço: Cultura Popular e Lazer na Cidade”. Recentemente, organizou publicações (1996 e 2007) também voltadas a problemáticas contemporâneas do lazer nas grandes cidades. Apropriei-me de tais categorias conceituais para descrever e analisar a cena suingueira da atualidade em Porto Alegre. O lazer e a noção de trabalho estão diretamente associados à prática do suingue como manifestação musical: lazer para o público que vai *curtir* os bailes; trabalho (misturado com lazer) para os músicos suingueiros. Todos os espaços que frequentei configuraram um ambiente de lazer. Nestes ambientes, “(...) a dinâmica ia muito além da mera necessidade de reposição das forças dispendidas durante a jornada de trabalho: representava, antes, uma oportunidade (...) de estabelecer, revigorar e exercitar aquelas regras de reconhecimento e lealdade que garantem a rede básica de sociabilidade” (Magnani, 1996, p. 31).

Encontrei dispersos por toda a cidade espaços importantes do samba/suingue, sempre à noite, geralmente com boa presença de público. Ao todo, frequentei 14 diferentes casas de música ao vivo. Outras tantas ficaram de fora. Magnani desdobra um pouco mais a categoria *pedaço*, utilizada em seus estudos urbanos em São Paulo e por mim incorporada:

Utilizei algumas categorias como “o pedaço”, “o trajeto”, “a mancha”, “o circuito” e “o pórtico”, que fui desenvolvendo justamente para poder identificar na cidade certas regularidades e não me perder na fragmentação. Uma delas [pedaço] surgiu quando estava fazendo uma pesquisa sobre lazer na periferia e me deparei com o uso

⁷⁰ Trecho de “Mamãe África”, Luis Vagner e Bedeu, O Som da Negadinha, 1986.

de um termo absolutamente comum que é o “pedaço”. As pessoas que eu estava entrevistando e observando sempre distinguiam quem era ou não era “do pedaço”. Os que se encontravam naquele lugar, naquela esquina, naquele bar, naquela festa, por exemplo, eram sempre os mesmos. Havia uma espécie de identidade dos frequentadores de um mesmo lugar, que se transformava para eles num ponto de referência comum. E a passagem dessa categoria “nativa” para categoria analítica deu-se quando a coloquei em diálogo com a conhecida dicotomia proposta por Roberto da Matta, “a casa e a rua”. E o resultado foi um triângulo: o pedaço, a casa e a rua. Entre a casa e a rua, havia um espaço intermediário onde se encontram os colegas, os “chegados”, com outro tipo de sociabilidade, diferente tanto das relações que organizam o plano doméstico, como daquelas presentes no âmbito público e impessoal. Assim surgiu uma categoria que permitiu visualizar e descrever uma certa ordem naquilo que aparentemente era a indiferenciação. Para tanto, foi preciso treinar o olhar, aproximá-lo da perspectiva “de perto e de dentro”. (Magnani, disponível em: www.oei.es. acesso em 28-01-2011)

Um exemplo prático vivido por mim ilustra bem alguns códigos compartilhados por quem é do *pedaço*. Reproduzo minha nota de campo:

07 DE AGOSTO DE 2010 – Show Swinga Brasil e Mr.Funksamba – Assoc. Satélite Prontidão

Hoje é a primeira vez que vou com gravador e filmadora para o Satélite Prontidão. A quarta vez que venho. Pretendo avançar um pouco mais nesta minha inserção no campo, e se possível entrevistar. Fui de taxi. No caminho até lá, conversamos sobre música, só pra variar. Desta vez, não era um taxista suíngueiro, ou parente de algum Nego Véio do samba de Porto Alegre; este era da música sertaneja. Escutamos Gino e Geno, com suas músicas cheias de duplo sentido nas letras. Cheguei 23:58 em frente à Associação. FECHADA. Apenas os seguranças, uma banca de cachorro quente sendo montada e mais ninguém. Um frio de aproximados 08 graus... Pensei que talvez pudesse ser uma noite com casa vazia. ILUSÃO MINHA. 10 minutos olhando os carros na av. Aparício Borges até que abriram as portas da Associação. Salão vazio, luz acesa, som mecânico rolando de leve, balcão livre, mesas à disposição. À 01:00, quando iniciou o primeiro show (Swinga Brasil), na casa já havia em torno de 400 pessoas, mais ou menos!!!

Esta experiência em campo evidencia um código: quem é do *pedaço* não chega antes da meia-noite. Neste caso, apenas um detalhe sem consequências, mas em outros casos poderia ser diferente. *Pedaço* é o espaço intermediário entre a casa e a rua: mais abrangente que um encontro familiar ou entre vizinhos, menos individualizado, indiferenciado e disperso que uma *mancha* de lazer como uma beira de praia, por exemplo. No pedaço, “(...) o componente espacial, ainda que inserido num equipamento ou lugar de amplo acesso, não comporta ambiguidades porque está impregnado pelo aspecto simbólico que lhe empresta a forma de apropriação característica” (Idem, 1996, p. 39). Um *pedaço* é frequentado por gente que de alguma maneira se conhece, ou pelo menos pertence a uma mesma rede de relações. Quando ali se encontram, praticam o uso de códigos comuns, tecem coletivamente uma rede de sociabilidade.

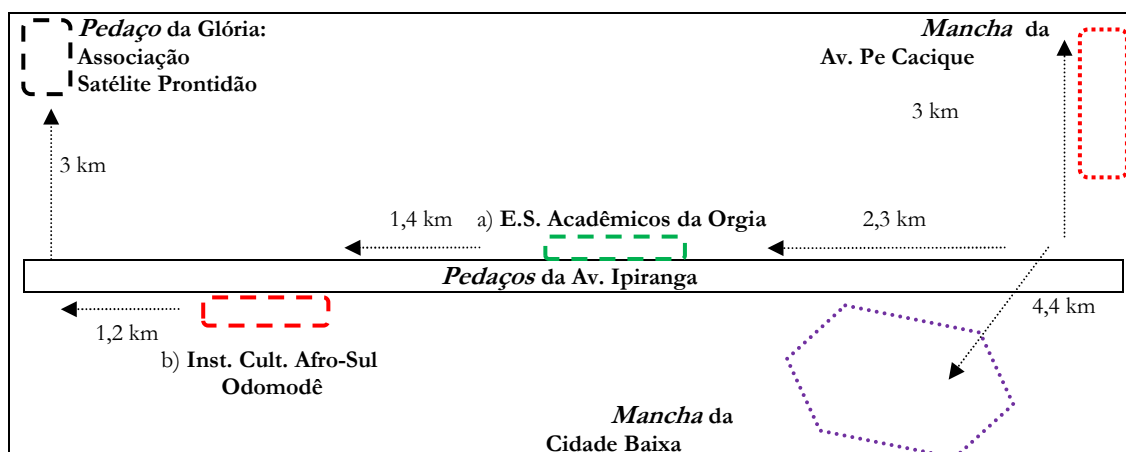
Já a categoria *mancha* surgiu para descrever um determinado tipo de combinação espacial mais ampla e estável na paisagem urbana: “(...) Numa *mancha* de lazer os

equipamentos podem ser bares, restaurantes, cinemas, teatros, o café da esquina etc., os quais, seja por competição ou complementação, concorrem para o mesmo efeito: constituem pontos de referência para a prática de determinadas atividades” (Ibidem, p. 40). Em comparação ao *pedaço*,

(...) a *mancha* é mais aberta, acolhe um número maior e mais diversificado de usuários, e oferece a eles não um acolhimento de pertencimento e sim, a partir da oferta de determinado bem ou serviço, uma possibilidade de encontro, acenando, em vez da certeza, com o imprevisto: não se sabe ao certo o que ou quem vai se encontrar na *mancha*, ainda que se tenha uma ideia do tipo de bem ou serviço que lá é oferecido e do padrão de gosto ou pauta de consumo dos frequentadores. (Idem, 2007, p. 20)

Esta categoria adequa-se perfeitamente à necessidade de descrever o bairro Cidade Baixa, ponto de referência não só do suingue, mas de boa parte da boemia portoalegrense atualmente. Espaço de diversas manifestações de tendências, perfis, estilos de vida, com atividade noturna intensa. Já a ideia de *trajeto* é aplicável tanto a escolhas por espaços e serviços dentro de uma *mancha*, quanto “(...) à abertura dessas *manchas* e *pedaços* em direção a outros pontos no espaço urbano e, por consequência, a outras lógicas” (Idem, 1996, p. 44). Vale lembrar que um *pedaço* não é um espaço fechado e impermeável à *casa* e à *rua* (Da Matta, 1979). “(...) É a noção de *trajeto* que abre o *pedaço* para fora, para o espaço e para o âmbito do público” (Magnani, 1996, p. 45).

Diante da definição das categorias acima apresentadas, já é possível aplicá-las em uma incursão pelo terreno por onde transitei. Os parâmetros adotados por mim para identificar e elaborar determinado *trajeto* suingueiro no perímetro urbano foram as informações fornecidas pelos músicos colaboradores da pesquisa, cartazes de rua anunciando shows, divulgações pela imprensa e o meu conhecimento prévio, por ser também da cidade. Um diagrama apresenta os pontos de destaque no período de realização da pesquisa:



Porto Alegre ocupa uma área de 496,8 km², com aproximadamente 1.410.000 habitantes⁷¹. A partir do empréstimo das categorias de Magnani, percorri os principais espaços de circulação do suingue na cidade. Os relatos dos mais antigos trouxeram à memória um sem número de bares, clubes, sociedades, blocos, todos fundamentais no processo de formatação do ambiente por onde circulei entre 2009 e fevereiro de 2011. Um vô panorâmico pelas lembranças dos locais do suingue de ontem parece necessário para chegarmos mais ambientados ao tempo presente. Espaços que hoje não existem mais ou estão afastados das atividades suingueiras: Sociedade Beneficente Floresta Aurora, Casa de Samba Evolução – a popular *casinha* – (Av. Ipiranga), Castelo (Av. Azenha), Casa de Samba Evolução 2 (Av. Azenha), Casarão do Samba (Av. João Pessoa), Só Brasil (Av. Santana eq. Jerônimo de Ornellas), ginásio Gigantinho (av. Pe. Cacique), antiga quadra dos Bambas da Orgia (rua Alcides Cruz), clubes como Partenon, Teresópolis, Marcílio Dias, Gaúcho e Gondoleiros, sede do Ypiranguinha F.C. (Av. Princesa Isabel), Democrata (Av. Bento Gonçalves), entidades militares como o Grêmio Sgt. Geraldo Santana, Círculo Militar de Porto Alegre, Associação dos Cabos e Soldados da Brigada Militar e muitos outros espalhados pelos bairros populares e pela região metropolitana.

Atualmente, além dos *pedaços* e *manchas* dos quais me ocuparei em detalhes logo a seguir (Satélite Prontidão, Odomodê e Cidade Baixa), frequentei locais de lazer onde o suingue/samba-rock não é a marca principal, mas eventualmente ocupa algum espaço. São eles: 1) a *mancha* de lazer da Av. Goethe, onde se encontram bares, lancherias e algumas boates, para os quais se dirigem principalmente torcedores de futebol em comemoração às conquistas dos seus clubes e também jovens admiradores dos mais variados tipos de música (a oscilação é grande: já houve a temporada em que o forró reinava, a música eletrônica, o pagode); 2) a *mancha* de lazer do bairro Bom Fim e imediações, que envolve bares por onde o público apreciador do suingue circula, como o Feelings Club (os mais jovens), o Bar Marrocos e o Se Acaso Você Chegasse (os mais antigos) e o bar Ocidente (muito mais identificado com a cena roqueira e de música eletrônica); 3) o ambiente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que raramente insere em sua programação atividades musicais suingueiras, como foi em 2010, com o show do Tonho Crocco na recepção aos calouros.

Na identificação e nas observações referentes aos espaços onde esta sociabilidade se dá na cidade sempre fui amparado pela prática de um diário de campo. Segui preceitos de

⁷¹ Dados da Fundação de Economia e Estatística, 2010. disponível em: www.fee.tche.br. acesso em: 29-01-2011.

autores como Gregory Barz (2008) e Thomas Turino (2000) para sistematizar este registro⁷². Influenciado por Turino, resolvi não levar bloco de anotação, nem caneta, nem mesmo gravador ou máquina fotográfica nas primeiras idas a campo, deixando a atenção toda voltada para o que estava ao redor, sem carregar mais marcas de estranhamento para os frequentadores dos *pedaços*, além da minha própria presença. Ao chegar em casa, redigia um texto quase sempre na manhã seguinte, após o sono⁷³. Retomando a leitura de cada mês de diário de campo, destaquei trechos em negrito, que julguei fazerem parte de uma etapa de reflexão a partir da observação e registro. Relendo todo o material dos diários, tenho certeza de que a nota de campo em si produz alguns insights, mas é a partir do isolamento inerente da escrita, que se torna possível ditanciar-se e clarear a confusão inicial que muitas vezes a experiência de campo provoca. O efeito positivo que a nota de campo traz para a interpretação pretendida pela etnografia, ocorre posteriormente por “(...) uma combinação entre experiência, tempo, reflexão, escrita, performance e dúvidas suscitadas” (Barz, 2008, p. 213). Um trecho do diário de campo de outubro de 2009, sobre um show da banda Casa da Sogra, no bar Preto Zé, no bairro Cidade Baixa, ilustra o aspecto do hibridismo e da constante atualização do gênero musical, abordados no capítulo anterior:

22 DE OUTUBRO DE 2009 – Show Casa da Sogra – Bar Preto Zé

(...) O ambiente proporcionava para quem quisesse muito mais do que assistir a um show. Após um breve giro pelo espaço todo do bar, me posicionei no balcão do primeiro andar e ali me mantive até o fim do primeiro bloco. O tema de abertura da Casa da Sogra foi “Segura a Nêga”, de Luis Vagner e Beбето. Neste primeiro bloco, eles tocaram muitas músicas de Jorge Ben. **Sempre que a banda interpreta alguma música dos artistas locais isto é bastante enfatizado, dizendo que este é o suingue portoalegrense, mesmo que esta não seja a maior parte do repertório:** há muito Jorge Ben, muito Tim Maia e outra parte menor do repertório formada por músicas de Luis Vagner, Bedeu, Alexandre, compositores locais que iniciaram suas carreiras nos anos 60 e 70. A banda ainda interpretou uma música de Seu Jorge e algumas músicas próprias, divulgando o primeiro cd oficial, lançado recentemente. **Uma das músicas próprias do grupo, chamada Bem “Nasantiga”, comenta na letra sobre as origens do samba-rock no sul e em um momento diz que “(...) a noite começava em samba e acabava em rock”.** Nesta noite, as duas últimas músicas do show foram sucessos do funk e do rock tocados em ritmo de suingue: *I Fell Good*, de James Brown, e *Another Brick in the Wall*, do Pink Floyd. São atualizações que os grupos de hoje em dia vão fazendo.

⁷² Tive o privilégio de ter participado de um seminário presencial com o etnomusicólogo T. Turino no primeiro mês de mestrado, em março de 2009 em Porto Alegre. Nesta ocasião, recebi dicas práticas de entrada e registro em campo que me ajudaram a ter mais consciência sobre o trabalho.

⁷³ Gregory Barz (2008) propõe a imagem de uma gangorra para pensarmos a prática etnográfica, sendo as notas de campo o fulcro onde as pontas – etnografia (interpretação) e pesquisa de campo (experiência) – se equilibram e se alternam. Segundo ele, “(...) neste modelo, a interpretação é parte de um processo contínuo, ao invés de um produto final” (2008, p. 216). Assim como a escrita de campo representa *handnotes* - notas de mão - a interpretação representa *headnotes* - notas de cabeça. As notas de campo foram para mim um importante pivô entre experiência e interpretação, nas quais registrei sistematicamente as atividades mais significativas de setembro de 2009 a janeiro de 2011.

Nas páginas anteriores apresentei alguns dos referenciais teóricos e das práticas diárias da metodologia que utilizei para construir a etnografia. No momento que sistematizei a escrita de campo, relia com frequência o material, e esta ação gerava uma constante reavaliação e redirecionamento dos próximos passos e próximas entrevistas. Com o passar do tempo, fui percebendo que nos *trajetos*, os encontros que se davam nos deslocamentos de um lugar para outro também somavam muito a todo o processo. Usei carro ou carona em raríssimas ocasiões, priorizando sempre o percurso a pé, de ônibus ou taxi. De repente, quando me dava conta, estava conversando com alguém sobre o presente ou o passado do suingue e os suingueiros. Às vezes comentavam que eu não tinha *pinta* de quem ia ao Satélite Prontidão ou à quadra dos Imperadores do Samba... Em seguida, um assunto curioso sobre alguma música ou sobre algum episódio envolvendo um ou outro músico do Pau-Brasil, vinha à tona⁷⁴. Nas paradas de ônibus, dentro dos ônibus, em um bar onde eu parasse para pedir informações ou pra fazer um *aquecimento* antes do show, algum garçom vinha conversar. Isto porque em muitas ocasiões eu andava com LPs de suingue embaixo do braço, emprestados pelos parceiros Tonho Crocco e Jaison. Sem querer, os LPs serviram como uma porta de acesso para eu conversar com personagens da cidade que em algum momento transitaram pelos mesmos *pedaços*, ouviram os mesmos artistas que eu agora assistia. Também surgiram conversas com porteiros de edifícios, seguranças de estacionamentos e bancos, ou ainda com os pedreiros que reformavam o estúdio (Estúdio Dreher) onde fui fazer conversões de vinil para CD.

Com a recorrência desta situação, em espaços tão diversos, com tantas pessoas informadas quanto a detalhes das obras de artistas como Paulão da Tinga, Carlos Medina, (Bedeu e Pau Brasil nem se fala), passei a ter uma percepção ainda mais clara de que este repertório local foi e é trilha sonora de uma imensa malha de trabalhadores e trabalhadoras das mais diversas profissões espalhados por toda a cidade. No entanto, entrando em prédios da universidade (UFRGS), alguns funcionários negros identificavam estes artistas, mas professores não sabiam daquela música, daquela discografia; em encontros com músicos identificados, por exemplo, com o rock, a música erudita, a música gauchesca, a grande maioria nunca havia escutado falar de Luis Vagner, por exemplo. A constatação de que Porto Alegre tem várias *Porto Alegres* dentro de si e que não dialogam foi se tornando patente. Com

⁷⁴ Um taxista, por exemplo, casado com uma prima de Leleco Telles, me contou que a música “Massagem”, a primeira do álbum de estreia do Pau-Brasil, foi feita pra *tirar um sarro* com o jogador Rivelino, que à época era titular da seleção brasileira de futebol e dividia opiniões entre a torcida sobre suas qualidades com a bola.

isso, não quero dizer que os músicos eruditos tenham que conhecer a discografia dos artistas do suingue, ou que estes tivessem que saber do mais recente lançamento da música acadêmica contemporânea local. Ressalto que as distâncias sociais, as realidades distintas que se configuram em uma mesma cidade, tornam desconhecidos ambientes e repertórios musicais para quem não circula por um lado e outro destas barreiras invisibilizadas. Todo o percurso etnográfico e bibliográfico me fez evitar qualquer interpretação essencializada da cultura e da identidade negras, visto que as novas formas que esta vem assumindo são muito mais complexas do que opera o senso comum. A ideia de comunidade, e comunidade negra local, é um construto simbólico, mutável, não estático, que vem sendo cada vez mais substituído por panoramas étnicos e símbolos e produtos correlatos da “globalização negra”, através da internacionalização principalmente da cultura e da identidade negras norte-americanas, mas não só dela, como também de todo um patrimônio de circulação do Atlântico Negro. (Sansone, 2003, p. 268) Nos *trajetos, manchas e pedaços* suingueiros por mim percorridos encontrei confirmações da popularidade desta música entre negros e negras, principalmente.

Satélite Prontidão e Floresta Aurora

*Muito melhor do que qualquer relato é uma noite vendo, ouvindo, vivendo os pedaços suingueiros de POA.*⁷⁵

A Associação Satélite Prontidão (ASP) é fruto da união entre a “Sociedade Sattélite Portoalegrense”, fundada em 20/04/1902, e a “Sociedade Carnavalesca Prontidão”, fundada em 01/03/1925. A união se deu em 1956. O atual presidente, **Nilo Feijó**, na sede da Associação em meio a fotos antigas, relembra:

Esse senhor aqui, já falecido, foi um dos senhores que participou da fusão desta sociedade. (...) Nas atas que eu tenho das reuniões quando eles fizeram a fusão, esse senhor era um que participava pelo Sattélite Portoalegrense, foi um dos últimos presidentes do Sattélite Portoalegrense: **Flávio Correia**, contrabaixista; ele era contrabaixista da Ospa, inclusive. (Nilo Feijó, 01/12/2010)

⁷⁵ Trecho do diário de campo, janeiro de 2011.



Foto 33: À esq., Flávio Correia com a banda Jazz Cruzeiro

Fundada em 1902, há mais de um século, mais antiga que os dois clubes de futebol mais tradicionais de Porto Alegre, a hoje “Associação Satélite Prontidão” tem em seu distintivo e no slogan anunciado na rádio chamando o público para os bailes, a seguinte expressão: “A Casa da Cultura Negra”. No entanto, mesmo que outra instituição esteja menos atuante em termos de bailes oferecidos aos finais de semana para o grande público, é dela também o posto de morada principal da comunidade negra na capital riograndense: refiro-me à Sociedade Beneficente e Cultural Floresta Aurora⁷⁶, fundada em 1872. O músico Maurício Ribeiro, do Projeto Pentefyno, contou-me no intervalo de um show a razão do nome desta sociedade, informação que eu mais tarde encontrei no blog da mesma:

O clube foi fundado em 31 de dezembro de 1872, na esquina das Ruas Aurora (atual Barros Cassal) e Floresta (hoje Cristóvão Colombo) – daí o nome – por negros forros. Em sua maioria eram operários, mas havia também funcionários públicos, jornalistas, motoristas e até um "proprietário", segundo velhos registros. Inicialmente o caráter da sociedade era beneficente e tinha como um dos objetivos prestar assistência a famílias negras em caso de óbito de seus provedores, custeando até o funeral. Com o tempo, o aumento do quadro social possibilitou o crescimento do clube, diversificando suas atividades. Bailes, atos públicos, protestos e homenagens passaram então a fazer parte do calendário da entidade. (disponível em www.florestaaurora.blogspot.com. acesso em 03-02-2011)

No entanto, apesar da tradição, atualmente o secular *pedaço* da negritude portoalegrense está com atividades mais restritas, como informa o presidente do Satélite Prontidão Nilo Feijó, que, segundo ele, “(...) sabe tanto do Floresta quanto do Prontidão”:

O Floresta Aurora teve uma época que ele era o *top!* Era aos domingos. As domingueiras do Floresta Aurora: era uma procura impressionante. Era na época que o Floresta Aurora tinha sede na [rua] Curupaiti, no bairro Cristal. Até que de repente, por algumas questões, lá, eles tiveram que negociar o espaço e acabaram indo pra um lugar lindo pra caramba, que é a Pedra Redonda [outro bairro]. Só que se instalaram do lado de um condomínio, e do outro lado parece que mora um

⁷⁶ Floresta Aurora é o mais antigo clube de negros da cidade e o mais antigo atuante no Brasil, com 138 anos. Sua sede esteve mais antigamente na rua Lima e Silva, Cidade Baixa, bairro próximo ao centro da cidade e espaço de residência de grande parte dos negros. Na década de 70 o Floresta era designado pelo público jovem como Mansão Black em decorrência da “soul music” que dominava suas noites. (Barcelos, 1996, p. 278)

magistrado, lá, uma juíza, um juiz, alguma coisa assim, e os caras engessaram o Floresta Aurora. Os caras apertaram de uma maneira que... (Nilo Feijó, 01/12/2010)

A respeito da Sociedade Carnavalesca Prontidão, soube, também por relatos informais de Maurício Ribeiro e seu Nilo Feijó, que se tratava de um grupo de rapazes que, sem dinheiro, tentava dar um jeito de entrar nos bailes das Sociedades mais estruturadas, como a Sattélite, por exemplo. À época, “estar pronto” era uma gíria que significava “estar duro”, “estar sem dinheiro”. Então, com o *bloco do Prontidão* burlavam a entrada e assim podiam brincar o carnaval em diversos salões. Com o passar dos anos, a brincadeira recebeu nome oficial e até data de fundação, em 1925. A fusão entre as duas Sociedades em 1956 decretou também a mudança de endereço para o bairro Glória, onde está localizada até o momento (em vias de mudar-se em breve). Durante a entrevista, Nilo Feijó mostrou um quadro na parede, que representa em pintura a fachada do Satélite Prontidão logo que foi construído neste endereço onde permanece até o momento da pesquisa, e refletiu:

(...) imagina o bairro Glória no ano de 1956, que foi quando eles fizeram esse negócio aqui. Antes, o Prontidão ficava na Cidade Baixa, na Barão do Gravataí. Era ali a sede do Prontidão. Os caras vieram pra cá há 50 anos atrás. Então veja só: naquela época, em 1956, quando o Satélite Prontidão veio pra cá, imagina o que era isso aqui!! Quem é que ia tá se preocupando com som... Não tinha nem vizinho... Era aquele chalezinho de madeira que tá lá, ó, naquele quadro. Isso dali era o Prontidão. (NF, 01/12/2010)

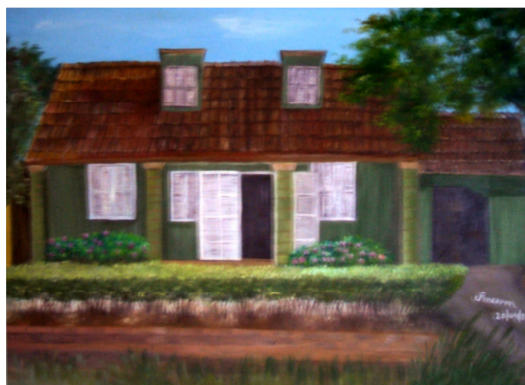


Foto 34: Reprodução em foto, da pintura da sede da ASP em 1956.

Os problemas que surgiram com o passar do tempo são decorrentes de uma cidade que cresceu em torno da Associação: vizinhança, lei do silêncio, tratamento acústico exigido pela prefeitura, saídas de emergência, climatização, etc., chegando ao ponto de os associados terem decidido colocar à venda o terreno para inaugurar uma nova sede em 2011⁷⁷.

⁷⁷ Em fevereiro de 2011 encontrei Nilo Feijó Filho, que comentou que o novo endereço do Satélite Prontidão para 2011 já havia sido decidido: na zona norte da cidade, no bairro Santa Fé.



Foto 35: Associação Satélite Prontidão – 2010.

No entorno da ASP não há outro equipamento de lazer que dialogue com este público. Também, a sede não se localiza em uma região residencial; o público frequentador vem de todas as partes da cidade, segundo o DJ Piá, usando taxi ou carro, mas principalmente ônibus. Os frequentadores vêm de bairros distantes como Restinga, Lomba do Pinheiro e cidades metropolitanas, como Cachoeirinha e Alvorada. O presidente Nilo, relata que o Satélite Prontidão começou a promover bailes, ou “baile pago na porta”, por volta de 1989, às sextas-feiras, com o grupo Toque Fatal. Após alguns anos, a diretoria resolveu também promover shows nacionais com artistas como, Bebeto, Joãozinho Carnavalesco e o conterrâneo Luis Vagner. Pergunto se a ASP seria responsável pela retomada da popularidade do suingue em Porto Alegre no final dos anos 90, ao que Nilo responde:

Eu diria até que foi o Prontidão que se adaptou, porque na época do **Toque Fatal**, que foi o grupo que começou, era uma MPB... assim como o **Excelsior**, o Sem Comentários. Já o **Swinga Brasil** e o Mr.Funksamba, aos sábados, são mais “rock-suingue”. Então a gente notava que os mais velhos, por tradição, gostavam mais da sexta-feira. Só que de repente, a gente começou a ver uma infiltração do jovem na sexta-feira. Até hoje eu ouço os mais velhos dizerem: ‘Bah, o Prontidão não é mais o que era, essa gurizada tomou conta...’ E aí, a forma de dançar é totalmente diferente da do dançarino tradicional: o pessoal mais jovem já joga pra lá, joga pra cá, faz giro, faz cambalhota e tal... [risos] isso se vê mais no sábado. (...) Isso até se tornou um problema, porque não era qualquer conjunto que tu podia botar no sábado. (NF, 01/12/2010)

Meu período de trabalho de campo coincidentemente acompanhou a redução do número de noites de música ao vivo no *pedaço da Glória*: em 2009, de sexta a domingo; em 2010, baile somente sexta e sábado; para 2011, até a mudança de endereço, só às sextas-feiras, sempre com duas atrações por noite. Os motivos para esta redução são como os que diminuíram as atividades no Floresta Aurora: exigências de reformas profundas na estrutura física da construção, vindas de notificações da prefeitura. Seu Nilo traz mais detalhes das diferenças existentes entre o público frequentador de cada noite de baile, conforme a música oferecida:

É bem interessante. Aqui no Prontidão, quando nós tínhamos os 3 dias de atividades, sexta, sábado e domingo, a gente observava bem: na sexta-feira, com o grupo Sem Comentários e o Excelsior, são conjuntos que tocam as músicas mais diversificadas – é o samba. Há uma variação de estilo, mais pro estilo do cotidiano, uma MPB, digamos assim. O sábado é mais pro suingueiro, porque as bandas sempre foram mais pra esse lado, com o Swinga Brasil e o Mr.Funk: músicas mais do estilo suingue-rock, aquela música com aquele ritmo... E no domingo eram os pagodes, com **RS Samba** e **Zorra Total**: música de raiz e pagode. Então a gente notava que tinha público distinto pra cada um desses dias: as pessoas mais velhas preferiam a sexta-feira, os mais jovens preferiam o sábado, e no domingo juntava as duas coisas. (...) Então a gente conseguia vislumbrar essa diferença aí. (NF, 01/12/2010)

Nilo observa a presença mais numerosa de brancos nas noites de suingue/samba-rock:

Outra coisa que eu também observei, eu não vou falar isso por preconceito nem nada, mas há uma grande presença do branco, do jovem branco no sábado. Muito mais do que na sexta-feira. Eu não sei, até se é por influência da rádio Ipanema, do **Piá**, quem sabe... ele tem uma comunidade que acompanha ele, mas a gente passou a observar isso: bah, o que entrava de cabeça loira no sábado! ‘olha aquele lá, ó, de cabeça loira! Olha lá o cabeça loira!’ (NF, 01/12/2010)

Ao que prontamente eu disse: “Eu acho que só vim aos sábados desde que comecei o trabalho, seu Nilo!”. [risos] E ele: “Tá confirmando, hein!” Esta observação do presidente Nilo, confirma o efeito da disseminação do suingue por outro segmento da sociedade do final dos anos 90 em diante, onde é perceptível a diferença de público na ASP quando se promove uma noite de suingue/samba-rock e quando se oferece uma noite de samba e *pagode raiz*, por exemplo. As *cabeças loiras* que se avista, a maneira de dançar, a média de idade, portanto, são diferenças evidentes. Provavelmente, alguns dos jovens que frequentam os bares da Cidade Baixa são estes que estão indo ao Satélite Prontidão aos sábados. Não assisti a nenhum show de sexta ou domingo na ASP: sei que o trabalho musical dos grupos das outras noites também tem muitas afinidades com o que estou pesquisando, mas esta foi apenas uma das tantas escolhas necessárias para realização da etnografia.

Todos os sábados em que fui à ASP, assistí às apresentações da banda Mr. Funksamba e à discotecagem dos DJs Piá e AgentB. Da regularidade de encontros entre a banda e os DJs (e também MCs), surgiu a música “Sábado à Noite”, da qual foi gravado um videoclipe (DVD faixa 8), filmado inteiramente na ASP e com a participação do rapper carioca MV Bill e dos cantores Bira, Wilsinho, Kaubi e Kadinho. A letra⁷⁸ menciona os suingueiros “das antigas”,

⁷⁸ **Sábado à Noite** – Piá e Mr.Funksamba

Sábado à noite finalmente chegou / se prepare agora, vai rolar o show / A parceria Mr.Funksamba e Piá / e a gente vai botar todos pra balançar / A festa vira a noite vai até o dia amanhecer / encontrar alguém só depende de você / Aqui tem gente de todas as idades / as pessoas vêm de toda a parte da cidade / A música é negra, o groove bate forte / o som é funk, samba-rock, é suingue-hip-hop / E nos toca-discos vou virando e mixando / eu vou fazendo scratch e a galera dançando / A banda manda

cita os músicos da nova geração e revela no texto e na sonoridade novas combinações do fazer híbrido próprio do gênero musical, exaltando no refrão o orgulho de ser negro. Com o auxílio das imagens do clipe, da letra da música e de uma edição dos diários de campo, pretendo trazer para as páginas um pouco do *pedaço* suingueiro do bairro Glória:

26 DE SETEMBRO DE 2009 – Shows Mr. Funksamba e Swinga Brasil – ASP

Ingresso: R\$ 10,00. 00:10: O local já tinha um público de aproximadamente 50 pessoas, as luzes ainda acesas, o DJ Piá já dava por iniciada a festa, **tocando temas internacionais de hip-hop e R&B**. 00:30: As luzes diminuíram a intensidade, o técnico de som acionou um projetor que começou a apresentar uma vídeo-aula de dança de samba rock, com o prof. “Moskito”, de São Paulo. Nas caixas de som, Piá passou a enfileirar **sucessos antigos e recentes de suingue, samba-rock**. E o público aumentando. À 01:00, o DJ anunciou a Mr. Funksamba. A casa já estava cheia. As músicas apresentadas pela banda são tocadas praticamente emendadas, não há silêncio entre uma e outra: os principais responsáveis por esta continuidade são o baterista e o baixista, muito entrosados. Todas as músicas são em andamento rápido, não há momento para músicas românticas. Dança, bebida, beijos, olhares, sorrisos. Às 02:45 quando encerrou a apresentação fui ao camarim conversar com os músicos: lá soube que foram tocadas 36 músicas e que exatamente às 3:30 iniciaria o segundo show da noite, com Swinga Brasil. A sala onde funciona o camarim fica no andar de cima: é uma sala de aula, com quadro negro e cadeiras escolares. Durante a semana nesta sala ocorrem aulas de um curso pré-vestibular oferecido pela ASP.

31 DE OUTUBRO DE 2009 – shows Mr. Funksamba e Swinga Brasil – ASP

01:00 iniciou o show da Mr. Funksamba. Como o calor era intenso, uma porta lateral foi aberta para que o ar circulasse melhor. **Percebo que muitos que estão na festa se conhecem de noites anteriores ou de outros lugares**. Na penúltima música o DJ Piá subiu ao palco para participar da música “Olhos Coloridos” [Macau], inserindo versos improvisados de hip-hop. Assim que acabou a participação da primeira banda, Piá voltou a assumir o controle da parte musical da festa e no intervalo entre as bandas **tocou exclusivamente sucessos internacionais de hip-hop, funk e R&B**.

28 DE NOVEMBRO DE 2009 – shows Swinga Brasil e Mr.Funksamba

Das noites que vim, é o maior público. Na saída, às 5:30, perguntei ao porteiro qual seria a estimativa, e ele respondeu em torno de 700 pessoas. Nas duas horas de show, houve vários momentos de descontração, em que os cantores e porta-vozes, Bira e Wilsinho, outro ponto forte do grupo, chamaram convidados para cima do palco: primeiro foi Tonho Crocco, vindo diretamente do show que fez no Centro Afrosul Odomodê; em seguida, Kau Azambuja e Alexandre Sugos, da banda Casa da Sogra, também subiram para cantar e tocar guitarra.

11 DE SETEMBRO DE 2010 – shows Swinga Brasil e Mr.Funksamba

Cheguei à Associação Satélite Prontidão por volta de 01:30. A casa com a pista cheia, um ambiente animado, com homens e mulheres se procurando para dançar, namorar, interagir. Fila para retirar fichas

bem na suingueira de primeira / e a festa fica cheia a noite inteira / Garotas bonitas completam o ambiente / e depois das três o clima vai ficar quente

Orgulho Negro / A nossa força ergueu essa nação com sangue e suor

Orgulho Negro / Essa noite eu vou comemorar um futuro bem melhor

E se o clima tá quente agora deixa com a gente / o hip-hop é comigo e meu parceiro Agent / No vocal o Kadinho e também o Kaubi / A metaleira é nervosa e a casa vai cair / Esta mistura em Porto Alegre não é novidade / já faz tempo que esse som rola aqui na cidade / Meu respeito e homenagem aos que foram pioneiros / Bedeu e Luis Vagner, o Guitarreiro / Banda Pau-Brasil, Leleco e Alexandre / Mostraram pro Brasil o suingue do Rio Grande / Muita gente não sabe ou não quer admitir / Desde os anos 60 essa parada rola aqui / A mistura do rock, do soul e do samba / infelizmente pra gente não sobrou a fama Vivemos longe demais das principais capitais / o mundo pode ter mudado mas certas coisas continuam iguais

da cerveja, do refrigerante, do pastel. Atravessei a pista, o palco, os banheiros e fui até um salão nos fundos, onde estavam três músicos da Mr. Funksamba aguardando o início do show. Este salão dos fundos é bem diferente do ambiente do salão principal: tem luzes brancas, muitas fotos nas paredes e uma churrasqueira. O pessoal bebia um misturado de energético com whisky e gelo. Pedimos uma porção de pastéis feitos na hora que animou ainda mais a conversa. Há uma amizade forte entre os músicos e ela se revela na performance que realizam.



Foto 36: um ângulo da ASP no sábado à noite

Como se percebe, o momento e o espaço de prática ao vivo, o contato com a plateia e a troca resultante desta interação, as adaptações necessárias em relação à prática de gravação em estúdio, são determinantes para o suingue também. Piá faz uma observação a este respeito:

Eu acho que a música negra sempre foi a coisa do encontro das pessoas. Tipo: o que é o hip-hop? O hip-hop é, do nada, se fazer arte: é dançar na rua, é o cara fazendo beat-box, um manda uma rima de improviso, ou liga os toca-discos e sai tocando, faz uma música na hora montando várias músicas... Então, é criatividade. (...) Eu acho que a música negra sempre teve isso do encontro entre as pessoas. Encontrar os amigos, dançar... O suingue tem tudo isso, na verdade: tem a galera fazendo um churrasco, as crianças já tão desde pequenas ali no meio, aí rola um som... Então eu vejo como uma coisa totalmente completa, e tem a ver com a gente. (Piá, 16/08/2010)

O comentário de Piá, além de trazer as semelhanças do ambiente do suingue com o do pagode e das escolas de samba, faz um elo também com a realidade dos negros de outras partes do mundo, como os rappers norte-americanos, que nos aproxima novamente de Paul Gilroy e da tese que destaca a existência deste atlântico negro: África e Américas dialogando, modificando-se, gerando novas combinações e resultados. Marco Farias, destaca o pedaço do Satélite Prontidão, como síntese:

Eu acho que o Prontidão sintetiza tudo isso aí, e sem palavras. Só no sentir. Ali no Prontidão... até não compactuo muito com o ambiente do troço: o ambiente. Mas a sonoridade, as bandas que tão lá, sintetizam tudo o que a gente vem fazendo. É o nove fora: é aquela coisa. Lá não tem frescura: o pessoal tem que dançar. Eles têm que sentir o ritmo e dançar. Eu não sei nem dançar, cara. Mas quando eu vou lá eu sinto um troço que... não precisa dizer. É aquilo ali. Ali tem Bedeu, tem Paulão, tá todo mundo ali. Ali tem os sopros, tem bandas com sopro, é toda a sonoridade. Ali sintetiza a nossa música. (Marco Farias, 04/10/2010)

Odomodê

O Instituto Cultural Afro-Sul Odomodê é desde 2006 um Ponto de Cultura, vinculado ao governo federal. O Odomodê mantém, assim como o Satélite Prontidão, uma regularidade semanal de apresentações de grupos locais e de vez em quando atrações nacionais e internacionais. No período desta etnografia, a noite de maior movimento foi a dos domingos, com funcionamento das 19h até a 01h da madrugada, aproximadamente, e ingressos sempre a cinco reais (individual) ou oito reais (em dupla). Na programação da *domingueira* há sempre dois shows, além do serviço de copa e cozinha. O vínculo deste *pedaço* com o suingue é proporcional ao de suas lideranças, Paulo Romeu e Valter Sapo: ou seja, desde sua fundação. Por coincidência, a história do atual espaço Afro-Sul/Odomodê, assim como da ASP, nasceu também de grupos com trajetórias e datas de fundação diferentes, que em determinado momento resolveram se unir. Paulo Romeu relata:

O Afro-Sul foi criado em 1974, já como um grupo de música e dança, porque a gente já tava com a ideia do grupo de dança, eu com o Marquinho Farias e mais o **Fábio**, o **Caco**, uma moçada que a gente se encontrava lá pelo Floresta Aurora, também, na época. Aí a gente tava com uma vontade de pesquisar a cultura negra no Rio Grande do Sul, né, entender alguma coisa... Porque tudo o que vinha pra nós das coisas afro vinha da Bahia, Pernambuco, norte, nordeste, Rio de Janeiro, mas aqui a gente não tinha a referência. Aí dessa necessidade nós nos juntamos e criamos o Afro-Sul: não só como uma banda pra tocar, mas com essa necessidade de pesquisar as coisas, começar a buscar. [...] Aí já surgiu o grupo de dança também ao mesmo tempo, porque aí o Marquinho chegou e me apresentou a **Iara**, que hoje é a minha esposa. Ela era do mesmo grupo folclórico que ele trabalhava, que era **Os Gaúchos**, que ele tocava, né, e ela dançava lá com a professora Nilva Pinto, uma grande coreógrafa, e aí ele trouxe a Iara, a gente começou a fazer música e ela já fazendo as coreografias, e dali o Afro-Sul veio se formando como grupo de música e dança. (Paulo Romeu, 116/02/2011)

O grupo se apresentou em alguns festivais na cidade nos primeiros anos de existência, misturando-se com as bandas de rock, maioria na época, mas trazendo além do baixo e da bateria, a percussão, tambores, o cavaquinho, a dança, e mais tarde o teclado. Em 1978, Paulo Romeu e Marco Farias foram viver em São Paulo, mas o grupo de dança Afro-Sul seguiu em atividade, o que lhes dá a condição de dizer que têm 37 anos de existência ininterrupta atuando, pesquisando. Como já comentado anteriormente, a ida para São Paulo intensificou o contato dos músicos do Afro-Sul com os do Pau-Brasil: quando a ala musical do Afro-Sul retornou a Porto Alegre, resolveram refundar os Garotos da Orgia, escola de samba que havia sido a origem dos Acadêmicos da Orgia.

Nós refundamos em 80, mas só saiu pra avenida em 82, como Escola de Samba Garotos da Orgia. O Acadêmicos continuou sempre existindo, e a gente fez a nossa história como os Garotos da Orgia. A gente veio pra essa sede na avenida Ipiranga em 1984. Então tudo já acontecia aqui onde a gente tá hoje, só que naquela época. E a gente sempre foi meio na contramão das outras escolas, porque a gente trabalhava só com temas afro, como a gente também sempre teve muita visibilidade com o Afro-Sul, por ter morado lá, e com o Pau-Brasil nem se fala, então a gente tinha muito trânsito com os artistas. (...) Então, sempre veio muito artista aqui, direto, desde aquela época até hoje. Então não é de hoje. No auge do **Wando**, bem novinho, o Beбето, o **Luiz Melodia**, Branca di Neve... inúmeros. Os Originais do Samba, também, ainda no tempo do Acadêmicos, no tempo que o **Almir Guineto** ainda tocava cavaquinho com Os Originais do Samba! Então, a parada foi essa. [...] A gente da diretoria dos Garotos saiu por volta de 92, depois a gente voltou em 98, se não me engano, e esse foi o último ano dos Garotos. Em 99 já foi o primeiro ano do Odomodê. (PR, 16/02/2011)

O Odomodê surgiu de uma necessidade social que o grupo vinha sentindo, pelo fato de membros como Paulo Romeu e Iara trabalharem bastante em comunidades da periferia da cidade, dando aulas de percussão e dança:

Pôxa, o troço começou a bater na nossa cara a fu, né. A gente como escola de samba não conseguia ter perna pra fazer isso. A escola de samba exige uma dedicação meio que o ano inteiro: pra tu poder competir, pra tu entrar no páreo, tu tem que trabalhar o ano inteiro direto, senão não tem como. E a gente queria fazer outras coisas, trabalhar com as crianças, mas aí ao mesmo tempo aquele monte de alegoria, e serra elétrica e bah... Aí quando a gente volta em 98 pros Garotos da Orgia, já vem com essa ideia de transformar em bloco, porque também não tinha nenhum bloco afro no Rio Grande do Sul... A gente tinha visto um bloco afro lá em Santa Catarina, com os Rastafari, e mais a pilha que o **Moa**, lá do Catendê, colocava pra gente, de fazer um afoxé, mas afoxé era muita responsabilidade... e é, né, religiosa. Então fizemos um bloco afro pra unir a coisa do carnaval, mas ao mesmo tempo poder trabalhar e ter o outro termo, poder focar na parada do social. (PR, 16/02/2011)

Portanto, este *pedaço* suingueiro da cidade, em uma avenida com quatro pistas em cada sentido, com o poluído Arroio Dilúvio percorrendo do início ao fim, foi fundado em 1984 e mantém programação e circulação intensas até o momento atual.



Fotos 37 e 38: Afro-Sul Odomodê

Se o *pedaço* do Satélite Prontidão, localizado na mesma sede desde 1956, pode soar como um tio experiente em relação ao Odomodê, este último estabelece relação semelhante com os bares fundados em torno de 2004, que hoje compõem a *mancha* da Cidade Baixa. Como já encontrado no depoimento de Nilo Feijó, relativo aos bailes no Satélite Prontidão, o Odomodê também sofreu influência desta *nova onda de samba-rock* que invadiu e invade Porto Alegre na primeira metade do novo século. Paulo Romeu, assim como Nilo, também observa o efeito que a renovação do interesse pela música, pelo ambiente suingueiro, desencadeou no *pedaço* que ele ajudou a construir:

Há um tempo atrás tinha o [grupo] **Andaraí**, que rolava aqui: um samba de raiz, só que era aos sábados, da tardezinha até o início da madrugada, que era bem cheio aqui. Era 2005, 2006... Teve também a chegada dos meninos da **Central do Samba**. Eles antes tocavam num bar lá perto da Usina [do Gasômetro], no bar lá da curva. Aí eles vieram conversar com a gente, da possibilidade de fazer umas paradas aqui, já que eles tinham esse viés também do social, de trabalhar o cultural e o social junto com o artístico. Por intermédio deles veio também o **Maracatu Truvão**. Nessa época eram os dois: os guri da Central tocavam e depois vinha o Maracatu. Ficava bem cheio isso aqui, também. Pra nós foi muito legal, porque aí também trouxe todo um outro público e outras cabeças, também: uma moçada mais ligada à arte em geral, teatro, cinema, uma circulação mais ampla. E como em 2006 a gente passa a ser Ponto de Cultura, ligado ao Ministério da Cultura, no caso, a gente com isso abriu mais o foco na questão artística, embora a gente ainda esteja com pouca perna pra fazer. Tem muita demanda, mas aos poucos... Por enquanto estamos firmando na música e na dança, que é a nossa raiz. (PR, 16/02/2011)

A estes grupos citados por Paulo Romeu, acrescento outros que assisti no Odomodê ao longo das saídas de campo ou acompanhei a divulgação de shows por cartazes de rua: Zamba Ben, Baobá, Casa da Sogra, banda Calote, Odomi e Odomodê Tambor, os cantores Paulo Dionísio e Malik. No Odomodê também vi os shows de Tonho Crocco (nov. 2009) e Luis Vagner (fev. 2010). Trago três excertos dos diários de campo do Odomodê que julgo pertinentes para a composição do espaço, sabendo, no entanto, que muito melhor do que qualquer relato é uma noite vendo, ouvindo, vivendo os pedaços suingueiros de POA.

28 DE NOVEMBRO DE 2009 – show Tonho Crocco – Odomodê

“Noite forte”, como se diz na gíria. Primeiro, Tonho Crocco no Odomodê; depois, Mr.Funksamba no Prontidão. 23:45 eu estava no portão de entrada do Afrosul-Odomodê: nem vazio nem tumultuado. O ambiente lembra um pavilhão de escola de samba: tem uma área central ao ar livre. A diferença é que as áreas cobertas não são altas, são da altura padrão do teto de uma casa. Na área aberta há escorregador, balanço para a criançada e algumas mesas para os adultos ficarem bebendo e comendo algo. À direita de quem entra, reparei escrito no muro a frase: **“Entre que a Causa é Sua”**. Reparei que o nome do salão principal é **Jorge Moacir da Silva (Bedeu)**. Em uma destas mesas posicionadas no pátio interno do Odomodê sentei com Tonho Crocco, Domingos Cray e Sarará, mestre de capoeira. Dividimos algumas cervejas, jogamos alguma conversa pro ar até o início do show de Tonho. Me chamou atenção a informalidade do espaço. O show começou sem nenhum aviso prévio. A música de abertura foi “Só que

deram zero pro Bedeu”. Por volta da oitava música, Tonho apresentou o baterista Gelson, e pediu para que ele fizesse uma “levada de baião”, para que ele, Tonho, comprovasse cantando que **o Baião nordestino, a Vaneira gaúcha, o Raggamuffin e até o Sertanejo universitário tem a mesma batida, só depende da abordagem.** Foi um momento alto do show. Tonho ainda chamou Paulo Romeu e Sapo para completarem o set de percussão. Eu estava longe do palco quando percebi que os dois músicos do grupo de sopros, Serginho e Siervo começavam a descer do palco, sem interromper o andamento do show. Eu sabia que devia pegar uma carona com eles para o Satélite Prontidão, já que deviam chegar até às 3:00 no local combinado para iniciar às 3:30 o segundo show da noite com a banda Mr. Funksamba. É a “maratona suíngueira”.

10 DE FEVEREIRO DE 2010 – show Luis Vagner – Odomodê

Estamos na quarta-feira que antecede o início do carnaval. O calor é desértico, a cidade já pulsa em um ritmo de férias e de samba. Peguei um ônibus em direção ao 3.850 da Av.Ipiranga, por volta das 17:30. A montagem do equipamento de som estava sendo feita e os músicos concentravam-se na parte ao ar livre, na quadra. Durante a passagem de som, descobri muitas coisas para a pesquisa conversando principalmente com Jorge Luis Foques, o produtor Claudiomar Carrasco e com Maurício Ribeiro (cantor do Projeto Pentefyno). Voltei para casa para tomar um banho e buscar a esposa, que me acompanhou em campo. Em torno de 23:00 saímos de casa com o kit – gravador, máquina fotográfica e filmadora. Junto conosco foi ao show meu amigo guitarrista Chico Paixão. Tive uma conversa breve com meu amigo guitarrista, que trouxe uma informação: **Luis Vagner usa em suas guitarras, cordas “09”.** Estas são cordas muito leves para guitarra. Segundo ele, isto deixa a mão direita mais solta para tocar. Ao final do show, ainda ficamos conversando com músicos e aproveitando a bela noite. Conversamos com Malik, cantor de rap que havia participado do show na música “Feijoada”. Falamos sobre muitos temas interessantes, mas lembro de uma frase que foi dita por ele: **“O artista em cima do palco tem o joystick na mão e um canal aberto de receptividade com o público”.**

25 DE OUTUBRO DE 2010 – shows Central do Samba e Maracatu Truvão

Ainda não conhecia a “Domingueira do Odomodê”, que começa cedo, tem atrações musicais diversas, e segundo escutei, lota. **Tenho a impressão de que o Odomodê atualmente ocupa um espaço que aproxima públicos diversos, configurando-se como um lugar mais heterogêneo que os bares da Cidade Baixa ou mesmo o Satélite Prontidão.** Estava bem cheio. Cheguei às 22:00. Lá dentro, uma roda de samba microfonada embalava o público: é o grupo Central do Samba, que eu já conhecia, mas nunca havia visto. Qualidade do som muito boa, e dos músicos também. Calculo que havia em torno de 150 pessoas no Odomodê. Homens, mulheres, brancos, negros, gremistas, colorados. Especialmente interessante estava o ambiente em função de ter sido um domingo de gre-nal. O resultado: 2 x 2. Muita gente estava ainda uniformizada com as cores de seus times num ambiente de total paz. Pelas 23:00 iniciou o show do grupo Maracatu Truvão, um grupo portoalegrense que toca músicas das Nações Pernambucanas de Maracatu: em torno de 15 integrantes, todos uniformizados, vieram tocando do pátio e lentamente se dirigindo ao salão e logo em seguida, ao palco. **Mas e o suíngue? Cadê o objeto da pesquisa? Roda de Samba? Maracatu?** Digo que está ali presente, no ambiente todo: no nome do salão, na história do bloco Odomodê, na presença de Paulo Romeu e Valter Sapo, e mesmo no samba de roda e no maracatu. **Obviamente o Suíngue que estou pesquisando, procurando, via de regra não usa cavaquinho, violão 7 cordas, do samba de roda, nem o alfaia ou o gonguê ou o tarol, do maracatu, mas já está ficando claro que os estilos musicais que dividem os mesmos espaços de performance se influenciam mutuamente e acabam alterando-se uns aos outros.** Conversei com Tonho Crocco, Nilo Filho (filho de Nilo Feijó, presidente da ASP) e com Leandro Rosa, cantor da banda Zamba Ben. Alguns assuntos que separei das nossas conversas: 1) banda gaúcha tocando maracatu. Será que tem banda de música gaudéria lá em Pernambuco? 2) a ASP foi o espaço cultural que manteve o suíngue e o samba em uma época que casas noturnas, rádios de suíngue, samba, haviam sumido de POA; 3) Leandro do Zamba Ben comenta muito abalado a respeito da trágica morte do cantor de uma banda da novíssima geração do suíngue/samba-rock local: Mateus da Silva Petuco, da banda Calote.

A *mancha* de lazer da Cidade Baixa

O bairro Cidade Baixa tem um passado cultural muito rico e um presente efervescente. Com o auxílio de um *site* que reúne ofertas de serviços de bares, restaurantes, cinemas nos bairros da capital (www.hagah.com.br), encontrei a considerável marca de 164 estabelecimentos vinculados a gastronomia e lazer na Cidade Baixa. Estes se restringem principalmente a cinco ruas: João Alfredo, Lima e Silva, da República, Joaquim Nabuco e José do Patrocínio. Nesta *mancha*, onde há também academias de ginástica, locadoras de vídeo, um teatro municipal, um museu, escolas, bancas de revista, tabacarias, cinemas, um centro comercial, uma sorveteria, lojas, contabilizei 34 lancherias, 22 bares/botecos, 37 pubs, 33 restaurantes/pizzarias, cinco cafés e 30 lugares para dançar. Destes espaços, 42 oferecem música ao vivo, sendo 18 deles com condições de receber bandas. Como em qualquer lugar, a rotatividade destes estabelecimentos é grande. Enquanto alguns bares fecham em poucos meses, outros fazem sucesso, atravessam décadas e tornam-se tradicionais.

Fechando cada vez mais o foco da observação dentro da *mancha* de lazer da Cidade Baixa, cheguei aos 11 principais espaços de sociabilidade por onde circulam os músicos e apreciadores do suingue, aqui predominantemente chamado de samba-rock, seguindo a tendência nesta retomada no gênero, desde o início do século XXI. Os principais bares em que predomina o suingue na programação musical são: Preto Zé, Batemacumba, Bongô, Pé Palito e Nega Frida. Todos estão sediados à mesma rua, na João Alfredo, muito próximos entre si. Outras casas têm o suingue como complemento de sua programação. São elas: Long Play, Paraphernalia, Roms, Bodega, Kabull e Espírito da Coisa. Estas também se caracterizam por terem um perfil mais variado, de pop-rock e música dos anos 80 a samba e jazz.

A *mancha* de lazer da Cidade Baixa abriga grupos muito distintos em um perímetro muito restrito: esquinas onde se reúnem os cineastas da cidade, bares direcionados para o público GLBT, um bar jovem com pista de dança especializado na música e na culinária gauchesca, uma quadra onde aos domingos reúne-se a novíssima geração “emo”, o bar de rock *indie*, *underground*, onde os shows só iniciam após a 01:30, a casa da *febre* do momento: o sertanejo universitário, a casa onde se dança salsa, os bares que promovem rodas de choro, a locadora de filmes que funciona até 02:00, casas de música eletrônica, bares *cool* com mais de 20 anos de existência, tudo em meio a restaurantes, carroças de cachorro-quente e prédios residenciais habitados predominantemente por jovens estudantes.

(...) Ir a determinado baile e não ir a outro corresponde a se posicionar em relação ao seu grupo social e à sociedade. Essa atitude, que milhares de jovens tomam todos os finais de semana, demonstra, de maneira implícita, aspirações de classe, fantasias e maneiras pela qual esses indivíduos desejam ser vistos. (Macedo, 2007, p. 190)

Mesmo com a diversidade no perfil dos frequentadores, pode-se dizer que a *mancha* de lazer da Cidade Baixa é povoada predominantemente por uma classe média, jovem, branca: uma população muito interessada por música, mas aparentemente distante do passado suingueiro da cidade. Configura-se como um espaço diferente da ASP, ou do Odomodê e da mancha da Padre Cacique, por exemplo, sendo esta mais permeável a outros públicos frequentadores. O samba-rock/suingue em Porto Alegre teve o ápice desta retomada entre 2005 e 2007, a ponto de hoje ainda ocupar a programação fixa de pelo menos cinco casas de shows na Cidade Baixa. É deste período o surgimento das bandas que atualmente integram a programação temática dos bares: bandas que nos shows intercalam músicas próprias com sucessos do gênero e possuem um público fiel. Poderia afirmar que bandas que se apresentam na *mancha* da Cidade Baixa se arriscam mais a colocar composições próprias nos shows do que as bandas que animam os bailes do Satélite Prontidão, por exemplo. Semelhante ao que foi abordado no início do capítulo 2, a demanda do mercado da música ao vivo atuou para que mais músicos se aproximassem em pouco tempo do repertório e das características básicas do suingue/samba-rock, para atender a contento a um público jovem que saía de casa ávido por ouvir e dançar o “novo som do momento”. Atribuo a esta “pressa”, o fato de ter muitas vezes presenciado na Cidade Baixa shows anunciados como de samba-rock apresentados por duplas, utilizando violão e cajón, interpretando músicas de artistas como Ana Carolina e Djavan. Na descrição anterior há três informações que destoam em relação a tudo que ouvi e acompanhei durante a etnografia dos pedaços tradicionais do suingue: 1) a quantidade de músicos; 2) a instrumentação; 3) o repertório. Ou seja: percebi em alguns ambientes uma permissividade tão grande em abrir mão de características centrais daquilo que seria um show de suingue/samba-rock, que, em certos casos, de samba-rock só restava o anúncio no cartaz e alguma música de Seu Jorge e Jorge Ben.

Sergio Dias, desde 1983 atuando profissionalmente, compara o ambiente da Cidade Baixa atual com os outros *pedaços* suingueiros da cidade e traz novos elementos para a compreensão da situação dos cantores(as), duplas e grupos que por ali se apresentam:

[Nos anos 90] tinha muitas bandas; e trabalho pra todas. Hoje tá reduzido. Hoje tem casas que chamam de samba-rock e colocam trio pra tocar... E o samba-rock não é isso. (...) Não é isso: eles fazem com número reduzido em função do... tamanho da casa, do cachê, que hoje também tá bem defasado, e aí tem que diminuir o número

de integrantes pra poder fazer esses trabalhos. Mas eles pecam muito até por não pesquisarem... Tocam qualquer coisa e colocam o título de samba-rock. Eles tocam **Marina Lima** e dizem que é samba-rock, tocam alguma coisa de Jorge Ben e dizem que é samba-rock; **Tim Maia**: o Tim Maia não é samba-rock, o Tim Maia teve diversos segmentos... Eu tenho disco de Tim Maia que ele toca forró. Só forró! Lindo, mas, ele fez alguns segmentos mas não é o forte samba-rock, de Tim Maia. (...) A Cidade Baixa é onde eles erguem a bandeira, entre aspas, né, que tem muitas casas lá que eles dizem ser samba-rock. Mas não é o autêntico. É o... o puxadinho, né. (Sergio Dias, 19/03/2010)

O tamanho do palco dos bares, o curto rendimento e o concorrido mercado de trabalho para tantos artistas, são dados concretos que acabam por determinar diretamente o resultado sonoro do que será apresentado. Alguma desinformação e uma distância considerável entre o que se anuncia e o que se oferece em muitos bares é declarado por Sergio no depoimento e foi também o que encontrei nas saídas de campo. A discussão sobre o autêntico e o “puxadinho”, o legítimo e o falsificado, o concentrado e o diluído nos ambientes de performance do suingue em Porto Alegre, remontam o que Paul Gilroy (1993) discute em “O Atlântico Negro” no âmbito do blues e do jazz nos Estados Unidos:

A distinção entre o blues rural e o urbano fornece um bom exemplo disso, embora ainda se façam discussões similares sobre a relação entre o jazz autêntico e os estilos de *fusion* supostamente diluídos pela mistura ilegítima com influências do rock, ou sobre a luta entre instrumentos reais e emuladores digitais. Em todos esses casos não basta que os críticos salientem que a representação da autenticidade sempre envolve artifício. Isto pode ser verdade, mas não ajuda quando se tenta (...) entender sua mutação. (p. 205)

Como se pode perceber, a prática musical encontrada ao frequentar esta *mancha* de lazer é muito diversificada e reage a limitações próprias destes bares, como o tamanho dos palcos, por exemplo. A moda do samba-rock que se instalou em Porto Alegre e em outros estados do Brasil ao longo dos anos 2000, fez surgirem grupos trazendo novas abordagens: mais uma vez, se recombina, misturando-se com outras manifestações musicais. O comentário de Sergio Dias é no sentido da perda de parâmetros muito fundamentais para que se defina uma música como suingue ou samba-rock, sendo então inadequado o emprego do termo. Mesmo assim, algumas bandas que assisti mantêm a formação mais tradicional, com naipe de sopros, bateria, percussão, baixo e guitarra e/ou violão. Os grupos que vi fazendo shows na Cidade Baixa são: Família Sarará, Zamba Ben, Cocada Preta, Projeto Pentefyno, Casa da Sogra, Calote, Senzala, Matuza e Banda e Tonho Crocco. Neste período de pesquisa, perdi dois shows importantes no bairro, que certamente teriam contribuído para uma impressão mais ampla do público frequentador e do impacto do suingue sobre as novas gerações: os shows do grupo Pau-Brasil no bar Batemacumba e de Luis Vagner no bar Paraphernália. Foram momentos em que os Suingueiros do Sul, os nego veio, como se

denominam, estiveram diante de uma nova geração que talvez nem soubesse do passado e da procedência destes músicos. O episódio do show do Pau-Brasil para a *high-society* portoalegrense na Associação Leopoldina Juvenil em 1978 (página 66), foi um exemplo muito mais forte dos contrastes e distâncias existentes na cidade. A *mancha* de lazer da Cidade Baixa não é um espaço da elite econômica, nem a representa: mas, por abarcar ofertas de lazer tão diversas, acaba por promover uma circulação muito maior de pessoas de diferentes cores e classes sociais do que no âmbito dos outros *pedaços* acima apresentados.

Nos bailes aqui promovidos, o público é formado em geral por jovens entre 20 e 35 anos inseridos no mercado de trabalho ou estudantes de universidade, ou ambos. Nos bares da Cidade Baixa, a música parece ser um detalhe: relevante, mas um detalhe. As pessoas querem principalmente usufruir de seu momento de lazer para namorar, dançar, suar e beber. Os diários de campo se aproximam (ou tentam) da experiência vivida. Outra vez, trago uma versão do material escrito logo ao chegar em casa.

08 DE OUTUBRO DE 2009 – show Projeto Pentefyno – Bar Preto Zé

Cheguei em torno de 00:20. Enfrentei uma pequena fila. A banda estava na primeira música (Tá na Hora – Bedeu). Entrei na segunda música (Ive Brussel – Jorge Ben). No intervalo do show, Joca, trompetista da banda, meu amigo, disse que era um dia com menos público do que o habitual. Achei muito curioso a quantidade de casais dançando juntos, em coreografias complexas e plasticamente muito bonitas. Quanto ao repertório, no primeiro bloco, tocaram em torno de 25 músicas, mesclando sucessos locais (Gramma Verde, Sossega Leão) com hits nacionais antigos e atuais (um bloco com músicas de Jorge Ben Jor e pelo menos duas canções de Seu Jorge). Fui embora logo que começou o segundo bloco.

22 DE OUTUBRO DE 2009 – BAR PRETO ZÉ – CASA DA SOGRA

O bar Preto Zé, se autodenomina na propaganda de rádio “o palco do samba-rock no coração da Cidade Baixa”. A atração desta noite é a banda Casa da Sogra, surgida em 2001. Fui a pé para o local do show. A distância do bar para onde eu moro é de 12 quadras. Hoje eu estava decidido a ficar até o final do show. Quando cheguei ao bar, por volta de 00:10, havia uma grande fila. Permaneci 20 minutos até conseguir entrar. Pontualmente às 00:30 a banda começou, e encerrou às 03:30, dividindo a performance toda em dois blocos. Uma noite de casa cheia. Na ocasião, comprei o novo cd deles.

26 DE NOVEMBRO DE 2009 — 1º Porto Alegre Samba-Rock – Bar Opinião

É o 1º Porto Alegre Samba Rock – com Família Sarará, Zamba Ben, Cocada Preta, Projeto Pentefyno e participação de Luis Vagner. Todas as bandas têm em média oito integrantes e priorizam apresentar músicas próprias. Os shows foram de 30 minutos para cada um. Luis Vagner com Proj. Pentefyno tiveram um tempo maior. Nos shows, percebi algumas coisas: suingue não se consegue “na marra”, com andamento rápido. Luis Vagner interpretou as músicas em andamento bem mais lento que nas versões gravadas, alcançando um resultado muito bom; os solos de Luis Vagner, sem pressa de terminar, se apóiam bastante em alguma tradição da música psicodélica: ele faz esta aproximação entre o samba, o rock e a psicodelia com muita habilidade. Quanto ao Bar Opinião, não se trata de um reduto suingueiro da cidade, mas de praticamente todas as músicas classificadas como “música popular”, seja nacional ou

estrangeira. Muito mais do que perguntas e respostas, nesta noite, tive muitas demonstrações sobre do que se trata o Suingue proposto por Luis Vagner.

31 DE JULHO DE 2010 – Matuza e Banda – Bar Preto Zé

Desta vez, o show era de Matuza e Banda. Matuza e Banda é um quarteto. É um show bem eclético: de pop, samba-rock, MPB, pode-se dizer. Assisti por aproximadamente uma hora ao show. No repertório, músicas como Sorte (Celso Fonseca e Ronaldo Bastos) e Noite do Prazer (Cláudio Zoli). No tempo em que eu estive no bar, não foi tocada nenhuma música deste repertório do “Suingue do Sul”. Nesta difícil tarefa de classificar, eu colocaria este trabalho como de pop-rock, com algum acento funk, samba.

29 DE OUTUBRO DE 2010 – Tonho Crocco – Bar Long Play

Bar Long Play, na Cidade Baixa, o bairro da boemia, da música ao vivo, da diversidade, e também da “febre” do samba-rock. É o segundo show de Tonho desde que voltou da Europa. Neste show fui flautista. Destaque para as participações especiais da *negadinha* suingueira da nova geração: Adriano Trindade e Xandele. A. Trindade vive em Londres, e, segundo Tonho, é o artista gaúcho mais bem-sucedido da Europa! Xandele foi fundador da Casa da Sogra, atualmente tem carreira-solo e se divide entre POA e SP. Destaco as músicas que cada um tocou: Adriano Trindade subiu primeiro e interpretou uma música pouco conhecida do Bedeu: “Vou Levando”. Tocou guitarra e cantou. Na sequência, Xandele cantou “Menina Carolina”, um clássico, com Adriano ainda na guitarra. Xandele ainda fez menção a “Sossega Leão”, outra composição de Bedeu e Alexandre. Os dois demonstraram muita intimidade com o suingue.

Estes relatos apontam para a diversidade de repertório, para o cruzamento de músicos de diferentes tendências tocando samba-rock e para características específicas destes espaços que, quando reunidas, resultam em uma impressão geral sobre a *mancha* de lazer da Cidade Baixa.

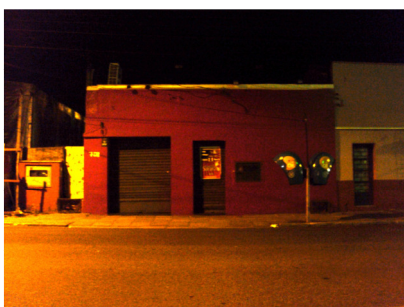


Foto 39: Batemacumba



Foto 40: Pé Palito



Foto 41: Bongô



Foto 42: Nega Frida



Foto 43: Preto Zé

Da outra *mancha* apontada por mim como significativa no panorama musical local, me aproximei menos: é a da av. Padre Cacique, onde se concentram duas escolas de samba e a sede de duas bandas, ao lado do estádio do Sport Club Internacional e muito próximas ao Rio (lago) Guaíba. São Elas: Imperadores do Samba, Academia de Samba Praiana, Banda da Saldanha e Banda Itinerante. No decorrer da etnografia fui percebendo que a *mancha* de lazer da av. Pe Cacique é um ponto onde se concentram características mais fortes do carnaval e do samba de um modo geral. Mantive-me distante dos grupos e artistas locais que por ali passaram neste período, por mais que toda vez que eu cruzasse esta avenida às noites houvesse bastante movimento, por representarem uma música menos vinculada a este suíngue específico que as entrevistas e as saídas de campo foram direcionando. Porém, fui ao show do cantor Beбето, em abril de 2010, na quadra dos Imperadores do Samba e pude perceber o trânsito, o trajeto, entre *pedaços* que configuram uma rede de lazer local.

Pra Balançar

Uma rápida revisão em dissertações e teses nacionais localiza diversos outros trabalhos referentes ao contexto dos bailes em todo o Brasil, permitindo que se estabeleçam relações claras entre as práticas locais e nacionais. Os assim chamados bailes black, em São Paulo, e bailes funk, no Rio de Janeiro, foram amplamente abordados. Para estabelecer alguns paralelos com o que foi tratado até aqui no contexto local, apresento uma breve revisão a partir de duas obras: Chic Show e Zimbabwe e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos, dissertação de João Batista de Jesus Felix (2000), e DJ Marlboro na Terra do Funk, livro-revista da antropóloga Suzana Macedo (2003).

João Felix realizou profunda pesquisa na área de antropologia social a partir de um estudo etnográfico das duas equipes mais representativas e antigas dos bailes black da capital paulista: Chic Show e Zimbabwe. A partir do depoimento de Luizão, fundador da Chic Show, João Felix remonta a trajetória da primeira equipe:

A Chic Show foi fundada por Luiz Alberto da Silva - o Luizão - em 1968. Pelo fato de ter muitos discos e um bom equipamento de som, ele era muito convidado para animar as festas e os bailes da época em Pinheiros, Vila Madalena, Butantã, Bonfiglioli, Ferreira, Vila Sônia e no município de Taboão da Serra. (...) Com o aumento dos pedidos, Luizão começou a perceber que não era mais possível manter a atividade de forma amadora (...) A primeira sede oficial da Chic Show, em 1968, localizava-se em Pinheiros, na Fernão Dias. (Felix, 2000, p. 45)

Músicos do Pau Brasil, como Nego Luis e Mestre Cy, comentaram nas entrevistas que realizei terem frequentado os bailes da Chic Show na metade dos anos 70. Conforme Felix, foi nesta década que os fundadores da Chic Show resolveram dar a sua maior “cartada”:

(...) organizar um baile/show na Sociedade Esportiva Palmeiras, (...) mas com uma condição: se não comparecessem pelo menos dez mil pessoas eles não alugariam mais o espaço para este tipo de atividade. O primeiro baile/show contou com a presença de Jorge Ben, e compareceram 16 mil pessoas. (...) A segunda atração foi Tim Maia. Depois dele vieram outros cantores, tais como: Gilberto Gil, Djavan e Sandra de Sá. O primeiro show internacional ocorreu com James Brown, em 1977. Depois vieram Gloria Gaynor, Earth, Wind & Fire, Jimmy Bo Horne, todos na década de 70. (Ibidem, p. 46)

A partir daí, a “atividade amadora” se tornou uma empresa de show *business*, com sede própria, no bairro Barra Funda, mas também com circulação pelo interior do estado, contabilizando, à época da pesquisa de Felix, “(...) 48 funcionários registrados e aproximadamente 700 *free-lancers*, que fazem a segurança dos eventos. (...) Esta situação transformou-a na maior equipe de baile de São Paulo”. (Ibidem, p. 47)

Percebe-se nos tantos escritos e vídeos que já assisti sobre os bailes black em São Paulo, que quando a Chic Show é citada, necessariamente deve ser mencionado outro *pedaço* forte da comunidade negra paulistana: a equipe Zimbabwe. Graças ao trabalho de João Felix, posso aqui também apresentar um pouco do histórico deste *pedaço* funkeiro, samba-rockeiro, suingueiro de São Paulo:

A Zimbabwe começou em 1975. Foi criada pelos jovens negros Williams, Serafim, Paulo e outro de apelido “Black”, que na época frequentavam as domingueiras realizadas no clube de negros denominado Aristocrata Clube, localizado no centro da cidade. A equipe responsável pelos bailes que ocorriam no Aristocrata decidiu parar de organizá-los e, por este motivo, os quatro rapazes foram convidados a assumir o novo evento. (...) No início o nome da equipe foi “A Pá de Soul”. (...) Williams ao tomar conhecimento das lutas contra o colonialismo que ocorriam na África, propõe aos seus companheiros que o nome da equipe seja mudado para Zimbabwe, como forma de se solidarizarem com as lutas dos africanos. (Ibidem, p. 48)

A Zimbabwe à época da pesquisa de Felix tinha duas equipes de baile, três casas fixas, uma gravadora com 43 artistas contratados e dois programas de rádio.

No Rio de Janeiro, os bailes funk também movimentam multidões e altas cifras. O Mundo Funk Carioca, de Hermano Vianna (1988) é um trabalho de referência na área, muito útil para a realização de todo este trabalho, mas na obra de Suzana Macedo também encontrei uma etnografia importante que traz informações sobre os *pedaços* funkeiros do Rio de Janeiro:

O Canecão, quem diria, uma das mais tradicionais casas de espetáculo da Zona Sul do Rio de Janeiro, foi o berço dos bailes funk. No início da década de 70, animados pelo discotecário Ademir Lemos e pelo locutor de rádio Big Boy, os Bailes da Pesada chegavam a reunir 5.000 pessoas por noite. Esses bailes tocavam rock, pop e principalmente soul. Apesar do sucesso, os Bailes da Pesada foram expulsos dali: o Canecão queria se tornar um espaço “especializado” em MPB, e estava mais interessado no público da Zona Sul do que na miscelânea de pessoas de todos os bairros que costumava frequentar os bailes. (Macedo, 2003, p. 43)

Estes frequentadores dos Bailes da Pesada começaram a organizar no subúrbio, em clubes e na própria comunidade, bailes como se fossem os Bailes da Pesada, e começaram a criar nomes para estas festas. DJ Marlboro, colaborador direto da pesquisa de Suzana, diferencia *bailes de comunidade de bailes de clube*:

Baile de comunidade é baile dentro do morro, baile dentro da favela mesmo... ao ar livre, na quadra, na rua... E o baile de clube é o baile do asfalto. Aí o pessoal sai de casa, toma banho, se arruma e vai pro baile. Na comunidade não, não tem essa coisa de ir pro baile, o pessoal já tá lá... Tá tomando banho e já tá ouvindo a Equipe de Som tocando... O pessoal da equipe começa já neurótico, começa já no pique... (...) Os bailes de comunidade eles existiram e proliferaram por causa da proibição pelas autoridades dos Bailes de Clube. Quando o funk foi perseguido, ele foi acolhido dentro das comunidades, onde ele pôde sobreviver e se desenvolver... E as autoridades, ao invés de deixar dentro do clube, onde eles poderiam fiscalizar, não... Aí o funk começa a ter a cara da realidade das pessoas que vivem na favela. (DJ Marlboro em depoimento a Macedo, 2003, p. 42)

Suzana conta que “(...) em pouco tempo os bailes se multiplicaram. Em meados dos anos 70, já havia mais de 300 Equipes de Som atuando na cidade. (...) Algumas delas conseguiram levar de 5 a 15 mil pessoas a uma festa comum, um baile de sábado” (Ibidem, p. 44). Os bailes funk e as músicas tocadas mudaram muito desde os anos 70. A autora e Marlboro destacam este percurso percorrido:

No final da década de 70, a música “disco” tomou conta das pistas de dança de todo mundo. Quando a febre da discoteca chega ao Brasil, a maioria das equipes adere ao novo ritmo. Ao mesmo tempo, o RAP começa a ganhar visibilidade fora dos guetos de Nova York em que surgiu. (...) Em meados dos anos 80, aparece, na Flórida, o tipo de som que iria “arrebentar” nos bailes cariocas: o MIAMI BASS, um estilo de batidas pesadas e versos curtos, menos “espacial” e mais acelerado, menos “engajado” e mais desbocado que o hip hop. Longe de Nova York, o miami bass surgiu num cenário praiano e ensolarado, fortemente marcado pela presença dos imigrantes latinos. (Ibidem, p. 46)

DJ Marlboro acrescenta à informação da autora que “(...) o Miami Bass estourou no Brasil antes de estourar nos EUA. Uma explicação pra isso pode ser a batida mais grave das baterias eletrônicas, que tem certa semelhança com o nosso surdo do samba” (Ibidem, p. 47). Ainda, acrescentam que além do Rio de Janeiro, o funk carioca tem força em outras praças, como Fortaleza, Vitória, Santos, Juiz de Fora, Porto Alegre, Paraná. Tenho notícia da

existência dos bailes funk de Porto Alegre. Inclusive, no final de 2010, fui a um show do MC Jean Paul, um cantor de funk muito famoso aqui na cidade, para procurar aspectos do suingue no local ou nas composições do artista, mas o show foi cancelado. Percebo que há uma cena constituída também em Porto Alegre de bailes funk ou mesmo de bailes embalados sem bandas, mas por DJs de Equipes, como Grupo Jara, Mano Délcio, Gê ou Anderson, nos morros e comunidades portoalegrenses, mas acrescentar este repertório e este público ao âmbito desta pesquisa tornaria o objeto muito amplo.

Assim como observado no que se refere à produção musical, em que o hibridismo é conceito chave para pensar o suingue, a identificação de características recorrentes nos ambientes descritos anteriormente revela diversas afinidades e também algumas peculiaridades que os diferenciam. Mais uma vez, a descrição dos *pedaços* apresentados nestas três capitais brasileiras demonstra o cruzamento intenso já reiterado aqui, que Paul Gilroy chamou de Atlântico Negro, entre realidades distantes geograficamente, mas que se aproximam por comungarem um lugar historicamente de exclusão: desde o gesto de solidariedade da comunidade negra paulistana com os negros da Rodésia que lutavam para se independizar e tornarem-se Zimbábue, ou os ousados dirigentes da Chic Show, que trouxeram para São Paulo James Brown, Earth, Wind & Fire e outros, até a ponte fértil construída entre Rio de Janeiro e Miami, forjando o gênero musical, o Miami Bass/funk carioca, com “a cara da realidade” dos imigrantes latinos do litoral norteamericano e das comunidades dos morros cariocas.

Em dezessete meses pelos bares, guetos, becos, bibocas e alguns bares de dondocas de Porto Alegre, a relação se deu tão intensamente que a quantidade de músicos, músicas e lugares que conheci neste período era impensável antes de iniciar o trabalho.

SAIDEIRA: “COMO REZA TODA TRADIÇÃO, É TUDO UMA GRANDE INVENÇÃO”⁷⁹

(...) a adequação do escrito ao não-escrito, do dizível ao não dizível, jamais alcançam a satisfação absoluta: em primeiro lugar, porque as línguas naturais dizem sempre algo mais em relação às linguagens formalizadas, comportam sempre uma quantidade de rumor que perturba a essencialidade da informação; em segundo, porque ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo menos com respeito à totalidade do experimentável.

Italo Calvino

O processo de transposição de toda a vivência prática que adquiri para a forma de texto opera um corte redutor que, apesar de óbvio, não pode ser omitido, na medida em que a “linguagem formalizada” não tem recursos para alcançar as sensações e emoções vividas nos momentos de campo.

Em *O Mistério do Samba* (1995), o antropólogo **Hermano Vianna** trata da invenção do samba como gênero musical máximo da identidade brasileira e dos tantos processos que envolvem a criação da ideia de que toda manifestação artística ou cultural deva derivar necessariamente de algum lugar específico do planeta. Nesta construção, Vianna reconstitui com olhar crítico o percurso do discurso histórico e ainda presente que mostra o “mito da descoberta” do samba como gênero musical nascido no Rio de Janeiro (p. 153), resultado de inúmeras misturas, mas principalmente da ação de um grupo de baianas instaladas na capital fluminense, em cuja região de moradia verteria a nascente da qual desde então nunca mais parou de brotar um samba essencial – essencializado. Vianna acrescenta ainda as implicações políticas, econômicas, contextuais que operavam a favor desta invenção, e não de outras, como por exemplo, construir a ideia de que o baião seria o gênero musical brasileiro por excelência, ao invés do samba. Vale lembrar que a invenção de tradições não é tida como obra de má fé, mas como uma necessidade humana. “(...) A Unidade, o Nacional e o Brasil são inventados todos os dias, são plebiscitos diários” (Vianna, 1995, p. 146).

Arjun Appadurai em *Modernity at Large* (1996) aprofunda inúmeros aspectos envolvendo o processo de criação de *propriedades culturais locais* para diferenciar determinado grupo humano dentro de um contexto de *propriedades culturais globais*. Ainda,

⁷⁹ Trecho de “O Mistério do Samba”, Fred Zero Quatro, Mundo Livre S.A., Por Pouco, 2000.

afirma que a etnomusicologia, a antropologia, a etnografia, de um modo geral são cúmplices da invenção de tradições: “Se grande parte dos registros etnográficos pode ser relida e reescrita de múltiplas maneiras para a produção do “local”, isto indica que a etnografia tem sido cúmplice nesta atividade” (Ibidem p. 181).⁸⁰ Esta perspectiva “(...) deixa terreno aberto para interpretações a respeito dos modos como trajetórias históricas locais fluem por complexas estruturas transnacionais” (Ibidem, p. 65). Assim, pode-se pensar que Luis Vagner incorporou à sua trajetória local e inevitavelmente à música que faz “complexas estruturas transnacionais”: desde os primeiros contatos com a(s) cultura(s) de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, até as experiências que viveu na França, no Marrocos, no norte da Argélia, na Itália e mais recentemente em Mônaco. O mesmo fizeram Bedeu, Pau Brasil e Tonho Crocco, por exemplo.

A letra da música de Fred Zero Quatro, presente no álbum *Por Pouco* (2000) de sua banda Mundo Livre S.A., reflete: “O samba não é carioca / o samba não é baiano / o samba não é do terreiro / o samba não é africano / o samba não é da colina / o samba não é do salão / o samba não é da avenida / o samba não é carnaval / o samba não é da tv / o samba não é do quintal / como reza toda tradição / é tudo uma grande invenção”. O texto repercute em forma de canção a idéia apresentada por Hermano Vianna, concluindo, após listar *tudo* o que o samba não é, que “toda tradição é uma grande invenção”⁸¹. Certamente o suingue de Porto Alegre é muito mais do que pude apresentar nestas páginas. Parodiando Hermano Vianna e Fred Zero Quatro, quanto ao “Mistério do Suingue”, poderia ponderar que o suingue não é só da Santana, Menino Deus ou Partenon; o suingue não é só da capital do estado; o suingue não é somente do Rio Grande do Sul (vimos as tantas conexões diretas e indiretas com Rio de Janeiro e São Paulo, pelo menos); o suingue não é apenas destes suingueiros que destaquei. Tomando por empréstimo o ponto de vista de Keith Negus (1996) de que o reggae não é jamaicano, mas um gênero “(...) polimorfo, um mosaico musical no qual nenhum elemento é dominante, mas um combinado entre os sons macios do soul e do rhythm and blues (produzidos nos Estados Unidos e escutados via gravações e rádios transmitidas pelo Caribe) revestidos por ritmos sincopados derivados da África” (p. 107-108) pode-se até arriscar um contrasenso afirmando que o suingue de Porto Alegre não é brasileiro. No entanto, e apesar de

⁸⁰ Ainda segundo Appadurai, há um novo estilo de etnografia que busca encontrar os complexos termos de negociação entre vidas imaginadas e mundos desterritorializados, que pode capturar o impacto da desterritorialização nos recursos imaginativos das experiências locais vividas, e que, ainda, tem como tarefa desvendar enigmas como o que vem a ser “local” em um mundo globalizado e desterritorializado. (Ibidem, p. 52)

⁸¹ Vivendo no Rio Grande do Sul temos outros exemplos de tradições inventadas, como a mais difundida delas, da cultura gaúcha do “tradicionalismo”, que na metade do século XX instituiu o modo como o gaúcho sempre foi, é e será, padronizando, homogeneizando, limitando um modo de ser, vestir e agir.

tudo isto, o suingue, “este” suingue, é a construção musical, cultural, de um grupo humano, identificado e pertencente à comunidade negra, à negritude, localizada na região extremo sul do Brasil, e que de alguma maneira nas últimas décadas utilizou-se deste fazer musical para afirmar-se, diferenciar-se, para ser e estar no mundo: existir no mundo contemporâneo a partir da oposição a outras formações locais, nacionais e globais.

A humanidade sobrevive de tradições inventadas, depende de construir tradições locais para se diferenciar de culturas vizinhas, para reconhecer-se no mundo, para defender-se, afirmar-se, impor-se. O “autêntico” suingue de Porto Alegre também é uma cultura inventada: disseminada, reproduzida, atualizada, reafirmada, a cada novo show, nova composição. Quanto à busca do anterior, do passado, do autêntico, Stuart Hall defende que

(...) a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma "arqueologia". A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu "trabalho produtivo". Depende de um conhecimento da tradição enquanto "o mesmo em mutação" [como em Paul Gilroy] e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. (...) Estamos sempre em processo de formação cultural. (Hall, 2003, p. 44)

Durante o curto período de dois anos de realização desta pesquisa tive acesso, por intermédio dos professores Reginaldo Gil Braga e Maria Elizabeth Lucas, a livros e filmes que agora vem à tona neste momento “saideiro” de elaboração de considerações finais: as monografias etnomusicológicas dos autores Thomas Turino (2000), com os músicos de Harare, no Zimbábue; Anthony Seeger (1987), com os índios Suyá (Kisêdjê) em Mato Grosso, no Brasil; Steven Feld (1982), com o povo Kaluli em Papua Nova Guiné, e Margaret Sarkissian (2000), em uma comunidade portuguesa em plena Malásia, abordam a invenção de tradições musicais e rituais no mundo contemporâneo. A cineasta Eliane Caffé no filme *Narradores de Javé* (2003) traz a reflexão sobre a necessidade que comunidades espalhadas pelo globo têm de formalizarem-se, tornarem-se tradicionais em seus territórios, gestos, atos, performances, rituais, músicas, ritmos, e, por intermédio destes, fazerem-se presentes e reconhecidas no contexto global contemporâneo. Destas leituras e da experiência de pesquisa, percebo que a produção de “localidades”, ou seja, de aspectos culturais locais, é uma questão de sobrevivência simbólica no mundo. Ou, como diz Vianna, “(...) o autêntico é sempre artificial, mas, para ter “eficácia simbólica”, precisa ser encarado como natural, aquilo que “sempre foi assim” (Vianna, 1995, p. 152). Appadurai reforça que a produção destas “localidades” tem se tornado cada vez mais difícil, e enumera:

(...) a tarefa da produção de localidades é cada vez mais um esforço. Há muitas dimensões para este esforço, e eu vou ater-me a três: (1 o constante crescimento dos esforços da nação-estado moderno para definir todo o seu entorno, seus vizinhos, sob o signo de formas de aliança e afiliação; (2 o crescimento da desconjunção entre território, subjetividade e movimento social coletivo; (3 a crescente erosão da relação entre fronteiras espaciais e virtuais, principalmente pela força e forma da mediação eletrônica. (Appadurai, 1996, p. 189)

A globalização não trouxe em seu processo de expansão a homogeneização das culturas, como se temia anteriormente, “(...) mas a globalização envolve o uso de uma variedade de instrumentos de homogeneização (em armamentos, técnicas, linguagens hegemônicas e estilos de vestimenta)” (Ibidem, p. 42). No caso específico do suingue, com Luis Vagner, no sul do Brasil, ou da chamurenga, com Thomas Mapfumo em Harare, Zimbabwe, a guitarra elétrica foi a “arma” disseminada pelos Estados Unidos que chegou até eles em seus pontos dispersos, periféricos do atlântico negro na segunda metade do século XX. Porém, o uso dado ao instrumento por cada artista demonstrou a capacidade de adaptação e o uso heterogêneo que cada contexto social permitiu para o mesmo som de guitarra dentro destas outras realidades. Atualmente, o uso da guitarra segue atualizando-se constantemente em cada ambiente, agora, convivendo com novos instrumentos disseminados no contexto global, como os estúdios portáteis de gravação, os samplers e outros.

Como já referido anteriormente, o músico Piá em depoimento estabelece um paralelo entre o acesso à guitarra no início dos anos 60 e as possibilidades de se obter um estúdio de gravação na própria casa nos dias de hoje. A este respeito, e apontando para o fechamento deste trabalho, mas ao mesmo tempo para a abertura a futuras reflexões e desdobramentos com o suingue feito nesta região do Brasil, apresento um momento muito marcante desta inserção em campo: o acompanhamento da participação do suingueiro “dasantiga” Luis Vagner na gravação do CD do representante da nova geração, Tonho Crocco. Os últimos registros em vídeo que acompanham esta dissertação (DVD faixas 9 e 10) apresentam o músico dentro do estúdio gravando a guitarra rítmica e a guitarra solo da música “O Lado Brilhante da Lua”. O terceiro vídeo (DVD faixa 11) trata-se do videoclipe da mesma, produzido por Tonho Crocco na Espanha, em uma viagem que realizou para divulgar seu trabalho. A distância entre o estúdio do bairro Cristo Redentor em Porto Alegre até a praia da Barceloneta em Barcelona foi encurtada pela música: o tripé etnográfico gentes-espacos-tempos, referidos nas primeiras páginas, volta a ter protagonismo ao encontrarmos nas imagens do videoclipe, a circulação de uma música construída no âmbito local, com todo o

histórico que o gênero suingue percorreu, chegando aos ouvidos dos moradores da Catalunha. Uma mesma música encurtando distâncias subjetivas, aproximando gentes.

Acompanhando o percurso reflexivo proposto neste trabalho constata-se que buscar a origem pura ou a autenticidade de qualquer gênero musical é uma tarefa em vão. Stuart Hall constrói o raciocínio de que

Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem as tradições musicais populares do "Primeiro" e do "Terceiro" Mundo se fertilizarem umas às outras, e que tem construído um espaço simbólico onde a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos, não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas. (Hall, 2003, p. 38)

A recomposição das trajetórias e os exemplos musicais de Luis Vagner e Bedeu mostram que eles, assim como os outros artistas suingueiros, colocaram-se na posição de tradutores de mundos, estéticas, linguagens diversas, inserindo-se no contexto contemporâneo de maneira ativa, afirmativa, original, atualizada. A música popular é necessariamente mediada pela identidade de uma cultura. Keith Negus (1996, p. 133) afirma e eu também quero propor que a identidade seja pensada como um construto coletivo, compartilhado, amplamente aberto a mudanças. No que tange aos nove músicos suingueiros aqui destacados, negros que sempre fizeram questão de manifestar em sua produção artística uma reflexão sobre a negritude em um contexto local e global, vem de Stuart Hall uma definição oportuna sobre a maneira como em geral a África é retratada pelos artistas negros da diáspora:

A África na diáspora passa bem, obrigado. Mas não é nem a África (...) de onde os escravos eram sequestrados e transportados, nem a África de hoje, que é pelo menos quatro ou cinco "continentes" diferentes embrulhados num só, suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora. A "África" que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial. (...) A razão para isso é que a "África" é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível. (Hall, 2003, p. 40 e 41)

No âmbito específico do estudo do suingue como gênero híbrido da música brasileira popular, percebe-se uma ligação direta entre o público que acompanha o suingue, a temática das letras das canções, os espaços de sociabilidade e a identidade dos artistas. Músicas e gêneros musicais não simplesmente "refletem", "se referem a" ou "expressam" as vidas do

público ou dos músicos, mas criam sentidos de identidade através dos quais pessoas são conectadas, aproximadas pela música em questão e pelo contexto em que se manifestam.

A proposta deste trabalho foi etnografar como é criado, executado, fruído, apreciado, consumido, o *suingue* de uma localidade do extremo sul do Brasil e refletir sobre como esta música e estes músicos dialogam, agem, interagem, com as produções, os espaços de socialização e os artistas em um âmbito global contemporâneo. O processo de imersão ao qual me submeti foi intenso, tanto no contato com a temática de pesquisa proposta quanto no contato com pesquisas recentes no campo da etnomusicologia, também em âmbito local e global. Espero que as ideias aqui organizadas possam gerar novos desdobramentos criativos, híbridos, dinâmicos e que percorram *trajetos*, *manchas*, *pedaços*, alcancem becos, guetos, bibliotecas, bibocas, bares de dondocas. Tirando a cultura das tocas.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRE, Ricardo. **“Nem Vem que Não Tem”**: a vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Globo, 2009.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large**: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Samuel. Brega, Samba e Trabalho Acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. **revista Opus**, n. 6, out. 1999. Disponível em <www.anppom.com.br> Acesso em 05-12-2010.

_____. Samba, Coexistência e Academia: questões para uma pesquisa em andamento. In: Congresso Latinoamericano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular, ano V, 2004, Rio de Janeiro. **Anais**. Disponível em: <www.uc.cl> Acesso em: 05-12-2010.

ASSEF, Cláudia. **Todo DJ Já Sambou**: a história do disc-jóquei no Brasil - 2 ed. - São Paulo: Conrad, 2008.

BARCELLOS, Daisy Macedo de. **Família e Ascensão Social de Negros em Porto Alegre**. UFRJ, 1996. Tese – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

BARZ, Gregory, COOLEY, Timothy J. **Shadows in the Field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. New York: Oxford, 2008 (2ª ed.)

BERLINER, Paul F. **Thinking in Jazz**: the art of improvisation. Chicago: Chicago Press, 1994.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação**: concepções e práticas musicais em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil. Porto Alegre: UFRGS, 2003. 295f. Tese - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FIGUEIREDO, Janaína P.A.B. e FERREIRA, Marieta de M. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na Era do Rádio**. Cidade: Ed. Moderna, 1996.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**: lições americanas. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor G. 2000. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3. ed. São Paulo: Edusp. (1. ed. 1989)

_____. **A Globalização**: produtora de culturas híbridas? Atas do III Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2000. Disponível em: www.uc.cl. Acesso em: 06-01-2011.

_____. Noticias recientes sobre la hibridación. **Revista Transcultural de Música**. N.7, 2003. Disponível em: www.sibetrans.com. Acesso em: 07-01-2011.

CLARKE, Matthew. **Musicas del Mundo**: Africa. Madrid: Celeste, 1995.

DA MATTA, Roberto. **O Que Faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo: Ed.34, 2004.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes Sociais Negros**: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial. UFSM, 2010, 205f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment**: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FISCHER, Michael. Etnografia renovável: seixos etnográficos e labirintos no caminho da teoria. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 15 n.32, p.23-52, jul./dez. 2009.

GERMANO, Iris G. **Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia**: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40. UFRGS, 1999. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GONÇALVES, Delma. **Perfil de uma Campeã**: cinco décadas de samba no bairro Santana. Porto Alegre: Cidadela, 2010.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUILBAULT, Jocelyne. **Zouk**: world music in the West Indies. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte, UFFMG, 2003.

HINE, Christine. **Virtual Ethnography**. Londres: Sage, 2000.

KRAWCZYK, Flávio, GERMANO, Iris e POSSAMAI, Zita. **Carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 2000, (1968).

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O Pagode dos Anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. **Em Pauta**. Porto Alegre, v.13, n.21, p. 89-108, dez.2002.

LUCAS, Maria Elisabeth; ARROYO, Margareth; PRASS, Luciana e STEIN, Marília. **“É de pequeno que se aprende...”**: três estudos sobre processos nativos de ensino e aprendizagem musical em contextos populares. Anais do XII Congresso da ANPPOM. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999> Acesso em: 03.02.2010.

MACEDO, Márcio. Baladas Black e Rodas de Samba na Terra da Garoa. In: MAGNANI, José G.C, SOUZA, Bruna M. de, org. **Jovens na Metrópole**: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2007. P. 189-224.

MACEDO, Suzana. **DJ Marlboro na Terra do Funk**: bailes, bondes, galeras e MC's. Rio de Janeiro: Dantes, 2003.

MAGNANI, José G.C. **Festa no Pedaco**: cultura e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____, SOUZA, Bruna M. de, org. **Jovens na Metrópole**: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

_____, TORRES, Lilian de L. **Na Metrópole**: textos de antropologia urbana. São Paulo: USP; FAPESP, 2008.

MAIA, Mário. **O Sopapo e o Cabobu**: etnografia de uma tradi o percussiva no extremo sul do Brasil. UFRGS, 2008, 278f. Tese - Programa de Pós-Gradua o em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

MARQUES, Olavo Ramalho. **Entre a Avenida Luis Guaranha e o Quilombo do Areal**: estudo etnográfico sobre memória, sociabilidade e territorialidade em Porto Alegre/RS. UFRGS, 2006, 165f. Disserta o – Programa de Pós-Gradua o em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

MONSON, Ingrid. **Saying Something**: jazz improvisation and interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NEGUS, Keith. **Popular Music in Theory**: an introduction. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

PEIRANO, Mariza. **A Favor da Etnografia**. Série Antropologia 130. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1992. Disponível em: www.vsites.unb.br. Acesso em: 10-03-2010.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem Etnicidade**. Salvador: Edufba Pallas, 2003.

SANTOS, Irene. **Colonos e Quilombolas**: memória fotográfica das col nias africanas de Porto Alegre. Porto Alegre: Fumproarte, 2010.

_____. **Negro em Preto e Branco**: história fotográfica da popula o negra de Porto Alegre. Porto Alegre: Fumproarte, 2005.

SARKISSIAN, Margaret. **D’Albuquerque’s Children**: performing tradition in Malasia’s Portuguese Settlement. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

SEEGER, Anthony. Por que canta Anthony Seeger. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.50, n.1 Jan./Jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 23.01.2010.

_____. **Why Suyá Sing:** a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SOVIK, Liv. **Aqui Ninguém é Branco.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TURINO, Thomas. **Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe.** Chicago-Londres: University of Chicago Press, 2000.

ULHOA, Marta T. A Análise da Música Brasileira Popular. In: **Cadernos de Colóquio.** Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1999.

VARGAS, Herom. **O Enfoque do Hibridismo nos Estudos da Música Popular Latino-Americana** - Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Disponível em: www.hist.puc.cl/historia acesso em: 09-11-2010

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi.** Cotia: Ateliê Editora, 2007.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

VIANNA, Leticia C.R. **Bezerra da Silva Produto do Morro:** trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VICENTE, Antonio, MOURA, Fernando. **Jackson Do Pandeiro:** o rei do ritmo; São Paulo: 34, 2001.

WATERMAN, Christopher. **Jùjú:** A Social History and Ethnography of an African Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de Esquina:** a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, (1943).

DISCOGRAFIA

BEBETO. **Esperanças Mil.** São Paulo: , 1977. 1 LP (37 min.). Disponível em: www.sambaesoul.blogspot.com Acesso em: 05 abr. 2010.

BEDEU. **África no Fundo do Quintal**. São Paulo: Copacabana / EMI, 1983. 1 LP (32 min). Disponível em: <<http://www.sambaesoul.blogspot.com>> Acesso em: 09 nov. 2009.

_____. **Iuminado**. São Paulo: BMG Ariola, 1993. 1 LP (36 min.).

_____. **Swing Popular Brasileiro**. 1 CD (51 min). Disponível em: <<http://www.filestube.com>> Acesso em: 06 mar. 2010.

_____. **Tributo ao Bedeu**. Porto Alegre: Fumproarte, 2000. 1 CD (50 min.).

BOLA SETE. **Aqui Está o Bola Sete**. Rio de Janeiro: Odeon, 1957. 1 LP (33 min.). Disponível em: <www.loronix.com> Acesso em: 03 nov. 2010.

BOSSA SAMBA SHOW, PAGODE DO DORINHO, LUIS LOIS, SEM COMENTÁRIOS, FATO NOVO, MARCELINHO KARÁ, LORD XAVIER E FLOR DE ÉBANO. **O Melhor Sul Samba Swing**. Porto Alegre: Top Tapes, 1993. 1 LP (36 min.).

CACO VELHO. **A Voz do Sangue**. São Paulo: Copacabana, 1956. 1 CPd 45rpm (10 min.). Disponível em: <www.cacovelho.rg3.net> Acesso em: 01 mar. 2010.

CASA DA SOGRA. **Casa da Sogra**. Porto Alegre: independente, 2009. 1 CD (45 min.).

_____. **Samba-Rock do Sul**. Porto Alegre: independente, 2002. 1 CD (41 min.).

CLÁUDIA. **Deixa Eu Dizer**. Rio de Janeiro: Odeon, 1973. 1 LP (33 min.) Disponível em: <www.loronix.com> Acesso em: 03 nov. 2010.

DENY E DINO. **Deny e Dino**. São Paulo: , 1967. 1 CPd (13 min.). Disponível em: <www.tocadaveia.blogspot.com> Acesso em: 27 mai. 2010.

GORDURINHA. **Tá na Roça**. São Paulo: Continental, 1960. 1 LP (32 min.). Disponível em: <www.saqueandoacidade.blogspot.com> Acesso em: 15 jan. 2011.

LUIS VAGNER, LADY ZU, TONY TORNADO, TONY BIZARRO E CARLINHOS TROMPETE. **Alma Negra**. São Paulo: Copacabana. 1 LP (37 min.). Disponível em: <<http://www.rio groove fm.blogspot.com>> Acesso em: 26 fev. 2010.

LUIS VAGNER. **Brasil Afro Sulrealista**. São Paulo: Paradoxx music, 2001. 1 CD (60 min).

_____. **Cilada**. São Paulo/Vienne: Phoenix Spink. 1990. 1 LP (34 min.). Disponível em: <<http://www.catador-mp3.blogspot.com>> Acesso em: 26 fev. 2010.

_____. **Conscientização**. São Paulo: Copacabana, 1988. 1 LP (44 min.). Disponível em: <<http://www.catador-mp3.blogspot.com>> Acesso em: 06 mar. 2010.

_____. **Fusão das Raças**. São Paulo: Polygram, 1979. 1 LP (42 min.). Disponível em: <<http://www.catador-mp3.blogspot.com>> Acesso em: 11 fev. 2010.

_____. **Guitarreiro**. São Paulo: Copacabana / EMI, 1976. 1 LP (43 min.). Disponível em: <<http://www.musicadaminhagente.blogspot.com>> Acesso em: 09 nov. 2009.

_____. **Pelo Amor do Povo Novo**. São Paulo: Copacabana, 1982. 1 LP (41 min.). Disponível em: <<http://www.sambaesoul.blogspot.com>> Acesso em: 06 mai. 2010.

_____. **Simples**. São Paulo: Continental/Warner, 1974 (2002). 1 CD (37 min.)

_____. **O Som da Negadinha**. São Paulo: Nova Copacabana, 1986. 1 LP (39 min.). Disponível em: <<http://www.catador-mp3.blogspot.com>> Acesso em: 26 fev. 2010.

_____. **Swingante**. São Paulo: Paradox Music, 2001. 1 CD (49 min.)

_____. **Vai Dizer que Não me Viu**. São Paulo: DAAZ Music, 1995. 1 LP (45 min.). Disponível em: <<http://www.catador-mp3.blogspot.com>> Acesso em: 26 fev. 2010.

MILTON BANANA. **Milton Banana**. Rio de Janeiro: Odeon, 1974. 1 LP (31 min.). Disponível em: <www.toquemusical.blogspot.com> Acesso em: 08 nov. 2010.

NENO EXPORTASOM. **Deixa a Tristeza**. São Paulo: Copacabana, 1971. 1 CPs. Disponível em: <www.arquivedosambarock.blogspot.com> Acesso em: 10 dez. 2010.

PAGODE DO DORINHO. **Chama de Não se Apagar**. Porto Alegre: 1994. 1 LP (35 min.)

PAU-BRASIL. **O Samba e Suas Origens**. São Paulo: Beverly / Copacabana, 1978. 1 LP (38 min.). Disponível em: <<http://www.sambarocknaveia.blogspot.com>> Acesso em: 10 dez. 2009.

_____. **Pau Brasil**. São Paulo: Continental, 1980. 1 LP (33 min). Disponível em: <<http://www.sambaesoul.blogspot.com>> Acesso em: 06 mai. 2010.

THE JET BLACK'S. **Twist - The Jet Blacks Again**. São Paulo: Chantecler, 1963. 1 LP (28 min.). Disponível em: <www.cifrantiga.blogspot.com> Acesso em: 24 set. 2010.

ULTRAMEN. **O Incrível Caso da Música que Encolheu e Outras Histórias**. São Paulo/Porto Alegre: Sum Records, 2002. 1 CD (58 min.).

VITÓRIA SOU. **Estrada**. Porto Alegre: Oceano, 2000. 1 CD (38 min.).