

**BEDEU E LUIS VAGNER *GUITARREIRO*: CANÇÕES POR UMA IDENTIDADE
DOS NEGROS DO SUL DO BRASIL**

Mateus Berger Kuschick

UNICAMP

Doutorando em Música

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: O texto que segue destaca aspectos da dissertação de mestrado desenvolvida pelo autor recentemente em Porto Alegre na área de etnomusicologia da UFRGS, com a colaboração de músicos atuantes que criam e executam regularmente um fazer musical popular que está vinculado à comunidade negra, tanto no ritmo, quanto na instrumentação e na temática das letras. Bedeu e Luis Vagner são chamados de “patriarcas” deste *suingue* de Porto Alegre: utilizarei neste texto as parcerias composicionais entre eles para propor alguns tópicos de reflexão, como sobre a construção de uma identidade do negro do sul do Brasil, revelada pelo texto das canções, pela estruturação harmônico-rítmica das mesmas e também pela trajetória de cada um como músicos, compositores, afro-gaúchos, e o trânsito deles na música popular brasileira. O *suingue*, com a grafia assim abrasileirada, é uma vertente musical que basicamente utiliza instrumentação de banda de rock (bateria, guitarra, baixo, naipe de sopros e eventualmente teclado) sobre uma base rítmico-melódica que se aproxima do samba. Este *suingue* é um equivalente do samba-rock e do balanço, designações mais utilizadas em centros como São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente. Cada um dos compositores aqui destacados publicou muitas canções (Bedeu 93 e Luis Vagner 183), porém nesta comunicação me deterei apenas nas 14 que compuseram juntos entre 1982 e 1999. Bedeu (1946-1999) lançou dois álbuns com a banda de *suingue* Pau-Brasil, além de três álbuns solo; Luis Vagner (1948) lançou um álbum pela banda Os Brasas, identificada com a Jovem Guarda, e tem 11 discos solo, que vão do *suingue* samba-rock ao reggae, passando eventualmente por outros gêneros musicais como o funk, o blues e a milonga.

Palavras-chave: Música Popular; Etnomusicologia; Negritude.

Abstract: This paper highlights parts of Master developed in ethnomusicology by the author in Porto Alegre (UFRGS), with active musicians that create and play frequently a popular music linked with black community, both in rhythm, in instrumentation and the theme of the letters. Bedeu and Luis Vagner are “the patriarchs” of this *suingue* made in Porto Alegre: I’m going utilize the songs compose in partnership between Luis Vagner and Bedeu for propose topics and argue about a black identity notion in south of Brazil, revealed by the texts of the songs, by the rhythm-harmonic structure and also by the trajectorie of this artists: composers, *afro-gauchos*, and his circulation in Brazilian popular music. *Suingue*, writed in a brazilian ortographie, is a music style that basicly use a rock-band instrumentation (drum, guitar, bass, brass and sometimes keyboard) in a rhythmic-melodic base like a samba. *Suingue* is a similar style of *Samba-Rock*, or *Balanço*, named in cities like São Paulo e Rio de Janeiro, respectively. Each composers published many songs (Bedeu 93 and Luis Vagner 183), but in this paper talk about only the 14 that they’re composed together behind 1982 and 1999. Bedeu (1946-1999) published two albums with *Pau-Brasil*, a *suingue* band, and three solo-albums. Luis Vagner (1948) published one album with Os Brasas, a Jovem-Guarda band, and others 11 solo-albums, with music styles as *suingue*, reggae, funk, blues and *milonga*.

Keywords: Popular Music; Ethnomusicology; Blackness; Brazil.

Bedeu e Luis Vagner são compositores, cantores, negros, nascidos no Rio Grande do Sul, na segunda metade dos anos 40, que acabariam vindo a tornar-se os principais protagonistas de um fazer musical específico de um determinado tempo-espaço na historiografia da música brasileira popular. Tomo o conceito de “música brasileira popular” da musicóloga Martha Ulhôa como importante apoio na utilização de conceitos e expressões presentes ao longo desta publicação:

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).

Ambos saíram de Porto Alegre rumo a São Paulo para seguir carreira musical na segunda metade dos anos 60. Bedeu volta à sua cidade natal no final dos anos 80 e Luis Vagner vive no estado de São Paulo até os dias de hoje, com temporadas na França (anos 90) e no Rio de Janeiro (anos 70). Trarei alguns aspectos que consegui identificar na obra destes dois artistas, dando ênfase às 14 parcerias que compuseram juntos: Duro Sem Love Sem Nada, Mamãe África, Skuliba, Negona, Objeto Alado, Guri Guru, Alma Gêmea e Abwzzy y Wzzy, gravadas por Luis Vagner, Saudades do Jackson do pandeiro, gravada pelos dois, Nega do Cabelo Sanfonado, gravada pelos originais do Samba, Orquestra Popular, por Jair Rodrigues, Mestiça, pelo cantor Alvaro, Ser Poeta e Retremendando, interpretada por Bebeto, conhecido como “Rei do Suingue”.

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. Para distinguir o uso dos três termos acima referidos – suingue, samba-rock, balanço – encontrei na fala dos músicos colaboradores da pesquisa uma explicação que incorporei: 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.

Durante 17 meses, entre 2009 e 2011, realizei etnografia na cidade de Porto Alegre desenvolvendo dissertação de mestrado em torno do chamado *suingue*, estilo musical cujos principais “patriarcas”, segundo os próprios músicos da cidade também praticantes deste *suingue*, seriam Bedeu e Luis Vagner. Após as primeiras idas a campo, o acesso à bibliografia, aos álbuns dos anos 70, 80 e 90, de Luis Vagner, Bedeu e Pau-Brasil (a banda que Bedeu formou com mais cinco músicos negros portoalegrenses em 1976), encontrei uma variedade de estilos musicais nas obras destes artistas que confirmaram sua flexibilidade artística. Mesmo se autodenominando como *suingueiros*, encontrei nestes álbuns, funks, sambas, baiões, pagodes românticos, baladas, raps, reggaes. As audições me fizeram lembrar o ‘caldeirão de coisas’, expressão usada por Luis Vagner em uma das entrevistas realizadas para a pesquisa ao se referir sobre seu próprio trabalho.

Gostaria de brevemente destacar alguns aspectos musicais recorrentes que se sobressaem em meio à diversidade discursiva que percebi em minha audição, guiado também pelo contato direto com os músicos *suingueiros* da atualidade. No âmbito da **instrumentação**, bateria, baixo, guitarra (ou violão de nylon) e o naipe de sopros estão quase sempre presentes. Em aspectos como este de instrumentação, se percebe 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 do *suingue*, as diferenças aí se encontram distribuídas nas *levadas*, nas **divisões rítmicas**, na função que a guitarra ocupa dentro da música, no modo como são organizados os arranjos de metais, ou ainda na maneira como são construídas as **letras** das canções.

Nas discussões sobre identidade, e particularmente identidade na música popular, um problema detectado por Keith Negus (1996) é o “costume” 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, são deslocados, pois são gaúchos-negros, e o sul do país é comumente associado à branquitude, gerando sempre um estranhamento.

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 improviso 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 suingue 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* Luis Vagner, 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. Que chega e formata uma América, a nossa formação, do *espanholito* junto com a negrada e tal, a gente conversava muito sobre isso. (Luis Vagner, 10/12/2010).

Bedeu viveu até 1999: consegui acessar algumas reportagens com outros integrantes do Pau-Brasil. Uma delas, por exemplo, obtida com o percussionista Nego Luis, relembra 1978, no período de lançamento do primeiro álbum da banda, chamado O Samba e suas Origens. Nela, Bedeu dizia a respeito da música feita por eles:

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).

Desviando sempre do essencialismo e do enrijecimento de características sobre gêneros e artistas, destaco aqui peculiaridades que despontam na música de cada um dos artistas aqui destacados. Na 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 foi recorrente na etnografia de Ingrid Monson (1996), com jazzistas de Nova York.

Luis Vagner tornou-se “O Guitarreiro” 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, 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. (MONSON, 1996, p. 28).

Observo e corroboro minha observação com os depoimentos de colaboradores como do baixista 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. Da amizade entre Luis Vagner e Bedeu surgiram 14 parcerias registradas: destaco duas 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, e Duro sem *Love* sem Nada.

Abuzzy y Wzzy

1

Intérprete: Luis Vagner

Luis Vagner e Bedeu

♩ = 84

baixo

Exemplo 1. “Abuzzy y Wzzy”. Luis Vagner e Bedeu. (Trecho).

Duro Sem Love Sem Nada

1

Intérprete: Luis Vagner

Bedu e Luis Vagner

The musical score is written for guitar and bass. It begins with a guitar part in the treble clef, featuring a complex, fast-paced melody with many sixteenth notes and slurs. The bass part in the bass clef is simpler, consisting of a steady rhythm of eighth notes. The score is divided into four systems. The first system shows the guitar part. The second and third systems show the vocal melody in the treble clef and the bass line in the bass clef. The fourth system shows the guitar part with a double bar line and two endings, labeled '1.' and '2.'.

Exemplo 2. “Duro Sem Love Sem Nada”. Bedu e Luis Vagner.

As parcerias que destaquei têm também nas letras fortes referências à negritude e à condição humana de um modo geral. O texto da canção Abuzzy y Wzzy reúne diversas expressões do *universo do suingue*, como balanço, molejo, ginga, samba, rock, blues, reggae, samba de breque, canção popular e gafieira, unidas por verbos como abusar, usar, amolar, (não) parar, dançar, mexer, misturar, passar, bulir, tocar. 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.



Figura 1. Luis Vagner e Bedeu (fonte: www.clubedobalanco.uol.br)

O que percebo nas obras deles são variações, não repetições; fluxos, não permanências; mobilidade, não rigidez; “molho”, *groove*, improvisação. 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. 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).

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. (GILROY, 1993, p. 204).

O material musical com o qual esta pesquisa esteve 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 de oposição, 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. O *suingue* inova ao adaptar elementos musicais dispersos e promover encontros entre culturas musicais distintas.

Na transcrição a seguir, Luis Vagner fala em programa da TV Cultura no ano de 1990 a respeito de dois temas centrais desta comunicação: a produção musical da negritude do sul do Brasil e a presença do hibridismo¹.

Repórter (Mariana): Boa noite São Paulo, Salvador, Curitiba, Porto Alegre. O Metrôpolis hoje está em ritmo de reggae, tá com o pé nas raízes, lá na África: 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?

¹ Programa Metrôpolis, TV Cultura, 1990. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em: 02-05-2010.

LV: Lógico, a influência do reggae é uma coisa mundial atualmente, porque teve essa conotação muito forte com a sensibilidade espiritual, e nós estamos numa época que precisamos ter esse cuidado, então o reggae teve essa influência muito grande em todo o mundo. (...) 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. (...) Nós estamos precisando dessa abertura cultural, pra que todos possam saber desse movimento, dessa nossa cultura, desse tempo nosso, dessa nossa América, em que estamos tão perdidos: uns de um lado e tão distantes dos outros. Precisamos unificar: isso é muito importante. (...) O que eu toco 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. (Em depoimento ao programa Metrópolis, TV Cultura, 1990).

Até hoje causa um pouco de estranhamento ao senso comum nacional o comentário de que uma música de forte identificação com a população negra seja produzida em Porto Alegre ou no interior do estado do Rio Grande do Sul. Luis Vagner e Bedeu em torno de 1966 saíram de suas casas para conhecer o mundo, mas parece que o mundo ainda não os conheceu. Há séculos o povo negro de um modo geral saiu de casa, conheceu o mundo, mas parece que o mundo ainda não os conhece. A pesquisa para o mestrado, que foi aprovada com voto de louvor pela banca examinadora, também procurou saber sobre os representantes mais significativos da nova geração de suingueiros do sul, bem como os principais espaços de sociabilidade em que bandas e DJs reproduzem e atualizam este repertório musical em Porto Alegre. No momento, o autor aguarda o resultado de editais para iniciar a produção de um *songbook* com todos os arranjos para sopros presentes nas músicas destes autores, bem como todas as letras e cifras.

Referências

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- 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.
- ULHOA, Marta T. A Análise da Música Brasileira Popular. In: *Cadernos de Colóquio*. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1999.

VARGAS, Herom. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editora, 2007.