

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Luiz Felipe Cardoso Azevedo

A (DES) FRONTEIRIZAÇÃO CULTURAL NA OBRA DO MÚSICO
BEBETO ALVES: UM ESTUDO DE CASO

Porto Alegre

2010

Luiz Felipe Cardoso Azevedo

**A (DES) FRONTEIRIZAÇÃO CULTURAL NA OBRA DO MÚSICO
BEBETO ALVES: UM ESTUDO DE CASO**

Trabalho de Conclusão do Curso de
Especialização em Pedagogia da Arte do
Programa de Pós-Graduação em Educação da
Faculdade de Educação da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Profa. Dra. Luciana Prass

Porto Alegre

2010

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	
2. NO LIMIAR DA ETNOGRAFIA, O PRIMEIRO CONTATO	10
2.1. UM ÚNICO CORPO COM A MULTIDÃO.....	11
2.2. CONFRONTANDO AS FRONTEIRAS.....	12
2.3. O NATIVO NOMADE.....	16
3. METODOLOGIA	19
4. URUGUAIANA E O BEBETO ALVES - ARTISTA CRIADOR	21
4.1. BEBETO E SUA FORMAÇÃO MUSICAL.....	24
4.2. SONORIDADES DE OUTROS UNIVERSOS.....	24
4.3. A UTOPIA DA FUSÃO.....	25
4.4. O PRIMEIRO ESTRANHAMENTO E O PRIMEIRO CONCEITO DE <i>FRONTEIRA</i>	27
4.5. <i>QUE SE PASA? LA DIVERSIDAD!</i>	29
4.6. O SEGUNDO ESTRANHAMENTO: O CANTO MELISMÁTICO.....	29
4.7. A INVESTIGAÇÃO: DEPOIMENTO DE SILVIA CANARIM.....	30
4.8. UM CORPO DE FRONTEIRA OU A FRONTEIRA INCORPORADA.....	31
4.8.1. As fronteiras no corpo, um corpo de fronteiras	32
4.8.2. A fronteirização/(des)fronteirização num corpo de canções	38
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA ETNOGRAFIA DO LIMIAR	53
REFERÊNCIAS	58

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, de maneira especial e carinhosa, à minha orientadora, Professora Doutora Luciana Prass, por todo o seu empenho profissional, sobretudo, por seu apreço humano, em sempre transmitir com humildade e generosidade seus conhecimentos e sua fé na capacidade de cada aluno, especialmente na de seus orientandos, de transformar a experiência de uma pesquisa acadêmica numa descoberta prazerosa e gratificante. Sempre entendi que a função de um orientador não é a de “carregar” o orientando nos braços, mas sinalizar para este os trajetos possíveis e os zelos pertinentes e Luciana como educadora e orientadora desbravou com competência este ofício.

Agradeço, a todos os professores e colegas desta Especialização pelo convívio, pelo aprendizado e pela oportunidade que tivemos, no transcorrer deste curso, em descobrirmos nossas diferenças e deficiências e aprendermos com o aprimoramento destas.

Agradeço de forma especialmente carinhosa, à colega Roberta Moratori a experiência de atuar, de pensar e “fisgar” as ações físicas que compartilhamos ao trabalharmos sobre o texto ‘Beijos de Borboleta’ do escritor Marco de Curtis, aprendizado que me ofertou a experiência de me aproximar e legitimar internamente o mundo mágico do teatro.

Agradeço muitíssimo ao Bebeto Alves, por seu interesse, disponibilidade e atenciosa receptividade a este estudo; ao Nelson Coelho de Castro, Oly Jr., também sempre prestativos e interessados em contribuir com o trabalho. Agradeço muito à minha estimada e querida amiga Silvia Canarim que prontamente atendeu minhas solicitações contribuindo enormemente nesta pesquisa com seu depoimento e conhecimentos sobre as “profundezas” do Flamenco. Olé Sílvia!

Finalmente dedico este momento da minha vida acadêmica à minha esposa Angela, com quem a vida tem sido sempre uma aventura incontestavelmente humana, sensível, intensa e impregnada de múltiplas e instigantes fronteiras.

RESUMO

Esta pesquisa aborda a noção de *fronteirização/(des)fronteirização* cultural a partir de um estudo de caso sobre o compositor Bebeto Alves e seus possíveis desdobramentos na cena cultural musical do RS. Estabelecendo como método de estudo a pesquisa etnográfica e partindo da concepção de *Fronteira* elaborada pelo artista no seu constructo cultural, o estudo possibilitou vislumbrar de que maneira tal concepção se articula na sua obra e torna-se determinante nas relações deste músico com a cena cultural local e global. Assim sendo, este estudo de caso intenta sinalizar possíveis caminhos, transformações de paradigmas e seus desenrolares nas articulações dos artistas locais com a cena cultural global.

Palavras-chave: *fronteirização* – *(des)fronteirização* – *fronteira* – Bebeto Alves.

INTRODUÇÃO

Sou natural de uma fronteira. Fronteira sudoeste do RS, também fronteira do Brasil com a Argentina, local também cortado por um rio, o Uruguai, portanto, também ribeira.

Este lugar, onde cresci me tornei músico, compositor, violonista, cantor, e mais tarde, com o aprimoramento da minha formação acadêmica, educador musical e ensaísta, dista 649 km da capital do Estado, Porto Alegre, onde vivo hoje.

Nesta fronteira chamada Uruguiana, vivenciei situações e aprendizados marcantes na minha vida musical e pessoal. Lá ou ali meu aprendizado musical e de vida sempre se permeou por uma paisagem sonora cosmopolita. Antes de chegar ao violão, meu instrumento de expressão e criação atual, fui baterista (dos seis aos doze anos de idade) e flautista (dos doze aos quatorze), e do contato com estes instrumentos sistematizei na minha compreensão musical, três parâmetros, os quais, determinantes em minha formação: o aspecto *melódico*, pelo contato com a flauta; o *rítmico*, pelo contato com a bateria e o *polifônico* pelo contato com o violão. Acredito que a fórmula baterista+flautista+violonista = músico, funcionou profundamente comigo, e tudo que sei sobre música hoje, um dia passou de alguma maneira pelo crivo desta *tríade* e o seu efeito *mediante*: o de nunca me considerar um músico completo, mas sempre em movimento.

Do outro lado da ponte – entre a ribeira e a fronteira – outro saber musical foi se constituindo em mim. Pois se no lado de cá havia baterias de Escolas de Samba, Conjuntos de Baile, As Bandas Marciais dos Colégios, a musicalidade inovadora do Festival Califórnia da Canção Nativa, então desbravando as suas próprias fronteiras, de lá vinham a música portenha, o tango, um jeito diferente de se ouvir rádio, escutar música nas ruas através das lojas de discos, as cores do vestuário nas vitrines, a lã argentina e o seu roçar na pele, o jeito de vestir e andar das meninas e mulheres argentinas, o uniforme dos colegiais, o modo estranho deles de sambar, totalmente distinto do nosso, os brinquedos em miniatura que me fascinavam enormemente, uma língua com sons diferentes, uma pronúncia que me instigava a querer saber também deste outro lado, desta outra margem, desta gente toda, desta música que tocavam, falavam, destes sons que me habitavam cada vez que cruzávamos esta fronteira, eu, meus pais e amigos,

As histórias dos contrabandistas que à noite, nas embarcações cruzavam o rio em plena ditadura militar para compra e venda de produtos e sei lá mais o quê, povoavam o meu

imaginário.

Que rostos tinham estas pessoas? Que músicas ouviam? Quais eram seus nomes?

Neste período, a abóbada acústica localizada na entrada da Fronteira da cidade de *Paso de Los Libres*, divisa com Uruguaiana, promovia festividades e espetáculos múltiplos ao ar livre. As escolas e a cidade participavam ativamente. Lembro inúmeras vezes de passarmos de carro (eu e minha família) numa fila enorme de outros, e ao cruzarmos a fronteira, naquele calor infernal de verão, enxergarmos aquela multidão assistindo e participando ativamente das atividades artísticas.

Eu queria estar lá ouvindo, inserido e também assistindo às apresentações musicais, os grupos folclóricos, as orquestras. Minha nossa, quanta música e eu ali apenas de passagem.

No que se refere ao meu trabalho autoral, nas minhas canções letradas e instrumentais sempre se manifestou o traço do nomadismo, do cosmopolitismo. Minha primeira produção independente, um cassete, espécie de pré-projeto de cd, chamei de *Olhar Mouro* (1994) e é um projeto muito inspirado na música flamenca e nos violões de Paco de Lucia, Rafael Rabelo e Baden Powell, incluindo a sonoridade visceral de Astor Piazzola. Meu primeiro cd *Cimbalê* (1998) é de uma sonoridade totalmente cosmopolita misturando timbres, ambientações sonoras e rítmicas; o segundo, *Identities* (2002) é fruto de um intercâmbio cultural e produzido juntamente com um músico e acordeonista suíço, Olivier Forel (também cosmopolita na sua formação musical) e que propõe uma possível leitura de identidades culturais entre dois artistas oriundos de lugares distintos. Este disco foi fruto de um encontro nosso no I Fórum Social Mundial¹, em Porto Alegre. O terceiro, *Percussivê ou a prece do louva-a-deus* (2007) propõe um recorte pessoal da cultura musical brasileira e revisita e contextualiza a idéia de antropofagia cultural oswaldiana², reflete sobre a pós-modernidade e esboça uma concepção particular de brasilidade. Todos os trabalhos, portanto de cunho conceitual e com doses graduais de cosmopolitismo cultural, e, em certo sentido, permeando fronteiras.

Minha escolha em desenvolver este estudo de caso sobre o artista Beбето Alves deve-

¹ O Fórum Social Mundial se caracteriza pela pluralidade e pela diversidade, tendo um caráter não confessional, não governamental e não partidário. Ele se propõe a facilitar a articulação, de forma descentralizada e em rede, de entidades e movimentos engajados em ações concretas, do nível local ao internacional, pela construção de um outro mundo, mas não pretende ser uma instância representativa da sociedade civil mundial. O Fórum Social Mundial não é uma entidade nem uma organização. O Fórum Social Mundial (FSM) se reuniu pela primeira vez na cidade de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, Brasil, entre 25 e 30 de janeiro de 2001, com o objetivo de se contrapor ao Fórum Econômico Mundial de Davos (Suíça) (Disponível em <http://www.forumsocialmundial.org.br>. Acesso em 24/04/2011).

se especialmente às reflexões que passei a desenvolver sobre sua obra e trajetória a partir do seu disco *Blackbagnegovéio* (2003), e seguido deste, o *Devoragem* (2008), sendo ambos complementados pelas referências iniciais do artista esboçadas no disco *Paralelo 30*(1978), incluindo outras canções suas, novas e antigas, que no transcurso da pesquisa foram desencadeando considerações e descortinando constatações pertinentes.

Antes de ser gravado, o cd *Blackbagnegovéio* foi o show *Nego Véio*, e nele vislumbrei este artista se apresentando solo e com banda, e visualmente com um figurino sugestivo, tipo um bailarino flamenco, um artista portenho, uma figura andrógina com unhas pintadas e anéis e brincos, tudo sutilmente integrado, mais tarde também inserido e compactado no disco. O disco seguinte, *Devoragem* (2008), potencializou minhas impressões ao apresentar este compositor radicalizando rupturas e situado visualmente num espaço limítrofe: atravessando na faixa de segurança, a Rua Uruguaiana (com transeuntes desfocados no seu entorno), no Rio de Janeiro, e vestindo uma camiseta da Escola de Samba Unidos da Cova da Onça, também de Uruguaiana. As imagens no encarte do álbum “espacializadas”, contendo cenas em torno do artista em recortes, espécie de mosaico visual, e as expressões e títulos das canções como ‘*O demolidor*’, ‘*Periferia*’, ‘*Líquido*’, ‘*Tchau*’, ‘*Globalizacion*’, ‘*Why?*’, ‘*Devoragem*’ “gravitando” nas margens do encarte.

Ou seja, a seu modo, este artista sempre propôs *desfronteirizações* no seu gestual artístico e pessoal e constituiu para si um conceito de *fronteira*. Percebendo a magnitude desta constatação (uma vida inteira de alguém em constante estado de mobilidade), e uma convergência entre suas reflexões e as minhas nos parâmetros da diversidade cultural, da mobilidade, da transculturalidade e de concepções sobre *fronteira*, passei a considerar decisivamente a pertinência desta pesquisa e suas implicações tanto no âmbito de minhas reflexões, quanto no seu respaldo e inserção no plano coletivo. A partir daí, Beбето como meu sujeito de pesquisa, eu como pesquisador, ambos passamos a “desbravar” nossas fronteiras culturais e pessoais, aos propósitos deste trabalho.

Basicamente este estudo se estrutura em quatro principais blocos:

O primeiro, onde situo e contextualizo este sujeito de minha pesquisa e esboço alguns referenciais teóricos, especialmente aqueles que me auxiliam seguidamente no transcurso textual: Oliven (2006), Ianni (2008), Canevacci (2005) e (2010), Benjamin (2010) e Hall (2006).

² Oswald de Andrade, poeta modernista brasileiro.

No segundo bloco, no que se refere à metodologia, detalho minha escolha pelo estudo de caso com abordagem qualitativa, orientando-me pelo método etnográfico e, neste sentido, alicerçando minhas reflexões em diálogo com os autores Fonseca (1999), Geertz (1983) e (2000), Laplantine (2004), Peirano (1995) e Augé (2010).

No terceiro, avanço no aprofundamento do trabalho via análise documental e empírica e desmembro a pesquisa em duas facetas do artista: a *fronteira incorporada* e o *corpo de canções*. Na fronteira incorporada, através de uma análise de elementos cênicos que seguidamente o artista se vale para expressar sua concepção de fronteira a partir dos personagens que cria e o vestuário que utiliza a exemplo o *Blackbagualnegovéio*, o chapéu, o turbante trazido da Capadócia, brincos, dentre outros, incluindo as marcas corporais, especialmente as tatuagens. Neste sentido, no que se refere ao aspecto teatral sigo Bonfitto (2009), Barba (2009) e Stanislavski (1997), e no que concerne às tatuagens, Ferreira (2008).

No conteúdo cancionístico, a partir de uma abordagem musicológica, referenciado especialmente em Bangel (1989) e Verona (2006), e na análise semiótica, seguindo com Tatit (2002) e (2008), busco sinalizar de que modo a concepção de *fronteirização/(des)fronteirização* se manifesta e emerge através de duas canções trabalhadas pelo artista, uma como intérprete e arranjador musical, outra como compositor: *Paint it Black* e *Carretera*.

Finalmente, no quarto bloco, passo às considerações finais construindo reflexões em diálogo com meus referenciais teóricos a partir das conceituações elaboradas por meu sujeito de pesquisa a respeito de *fronteira*, e com o aporte metodológico, no que se refere ao modelo etnográfico, e à análise e sistematização dos dados empíricos e documentais.

1. NO LIMIAR DA ETNOGRAFIA, O PRIMEIRO CONTATO

Diário de campo, 21 de outubro de 2010.

Eram 16h21min. quando finalizei minha entrevista com o Bebeto Alves. O ritual teve início por volta das 13h, horário que combinamos um almoço para nos encontrarmos no Bar e Restaurante Ocidente, em Porto Alegre (RS).

Bebeto chegou às 13h em ponto! Eu, dez minutos antes.

Meu ritual de preparação desta entrevista iniciou no dia anterior, especificamente na noite do dia 19, quando percebi via internet, em conversa com o Bebeto que teríamos que fazê-la logo, em função de sua viagem para o Rio de Janeiro com retorno previsto apenas para o dia 06 de novembro.

A chegada do meu sujeito de pesquisa no almoço foi significativa: estava tranqüilo, mas com um resguardo de expectativa pelo que iria se desenrolar em nossa conversa. Ao mesmo tempo, sua experiência de vida denotou habilidade com o processo todo, o que, no montante, foi um ganho expressivo. Assim, desta primeira impressão estabeleceu-se o clima inicial de um trabalho que principiou no almoço e perdurou por algumas horas. Bebeto, de imediato já foi me falando, contando fatos e refletindo sobre as coisas. De certo modo, este vinha sendo o tom das nossas conversas, sempre que nos encontrávamos. Falou-me de Uruguaiana, dos seus projetos expressando no seu comportamento uma constante inquietação (não ansiedade), peculiar no seu modo de ser.

Vestindo bermuda, camiseta, óculos de grau e aparentando um pouco de magreza e certo cansaço, manteve o ânimo falando, gesticulando e verbalizando enquanto comia. Contou-me histórias e rimos bastante sobre coisas em geral da cena musical local. Findo o almoço, saímos do Ocidente e passamos antes no estúdio Tec Áudio para deixar uns documentos e um aparelho, indo em seguida para minha casa onde transcorreu a entrevista que também filmei.

A partir da primeira pergunta, Bebeto passou a organizar e medir as palavras, refletindo e ponderando suas falas, tudo de maneira concentrada e calma. Entretanto o tom fleumático e inflamado, em repentes, por vezes irrompia, a exemplo, quando lhe perguntei se os personagens dos seus “roteiros” cênicos musicais seriam traços dele próprio. Sua reação foi enfática dizendo tudo na sua obra ser ele mesmo. Em determinada altura pontuou:” não

concordo quando me dizem que sou músico. Na verdade sou um criador que se serve da música”.

Finda a entrevista que durou em torno de duas horas e meia, a sensação de ter encontrado o que buscara, através de suas falas e depoimentos, já se renunciava, entretanto sabia que acréscimos seriam muito bem vindos por intermédio de depoimentos e outros entrevistados, o que de fato se confirmou. No dia seguinte, ao reencontrá-lo no Ocidente, Bebeto convidou-me a sentar com ele e naturalmente retomamos a entrevista detendo-nos ainda em temas mais pontuais. Findo o almoço, nos despedimos e a pesquisa finalmente rompeu seu limiar.

1.1. UM ÚNICO CORPO COM A MULTIDÃO

*“Uruguaiana.
Ela é cosmopolita.
Marinheiros cariocas, contrabando, povo árabe, turco,
castelhanos, bugres, fronteira, alguém chegando,
alguém partindo - mais pampa e o caralho.”
Bebeto Alves³*

Bebeto Alves nasceu e residiu em Uruguaiana até 1970. Eu nasci em 1964, Bebeto Alves em 1954. Portanto, quando de sua saída de nossa cidade natal este artista praticamente não existia para mim. Fui saber dele e de sua história em 1982 quando então fez um show na Califórnia da Canção Nativa⁴. Nesta época eu estava com dezoito anos de idade.

Suas canções, ao falarem do contrabando, da ponte internacional de Uruguaiana, da lua no Rio Uruguai, me fizeram, à época, reviver sensações de infância num território musical, naquele momento, também habitado em meu íntimo pelo violão de Paulinho Nogueira, Toquinho e, principalmente, de Baden Powell, minha referência violonística maior até hoje. Nesta época (anos 80) eu já havia escutado e reescutado toda a coleção de clássicos do Jazz, do Choro e dos “Eruditos” do meu pai. Também já havia escutado Elvis Presley, o rock progressivo de *Yes*, *Genesis*, *Emerson, Lake and Palmer*, o peso roqueiro do *Led Zepelin* e *Deep Purple*, tudo isto misturado com a sonoridade das canções tocadas nas noites da

³ **1974 – 2002: Bebeto Alves, e o mundo todo em si** - texto de Arthur de Faria. Disponível em: <<http://www.bebetoalves.com.br>> Acesso em 17 jun. 2010.

⁴ O festival Califórnia da Canção Nativa foi criado em 1971. Seu nome vem do grego *conjunto de coisas belas*. Conforme Cícero Galeno Lopes foi o primeiro festival de música oriundo de bases culturais gaúchas a gerar conseqüências evidentes. Nasceu na cidade de Uruguaiana, tomou porte de movimento cultural enfatizando este aspecto, e também da grande festa, que durante cinco dias e noites reunia intelectuais e o povo participante, na *cidade de lona* (barracas, acampamentos), que vivia enquanto se desenvolvia o programa previsto: concursos de músicas, apresentações livres de cantores, músicos, declamadores, dançarinos, confraternização das pessoas no

Califórnia e nos acampamentos da “Cidade de Lona” do *Festival*.

Os discos *Paralelo30* (1978) e *Almôndegas* (1975)⁵ já haviam chegado até mim. Portanto, naquele momento, a meu ver, o RS se dividia em dois tipos de música para se ouvir: uma de caráter mais regional e nativista, feita e apresentada na *Califórnia*, e outra produzida na capital por músicos que não se identificavam necessariamente com esta vertente, mas que nem por isto deixavam de se enxergarem como gaúchos. E, concomitante a isto, havia no meu imaginário a música de Chico Buarque, Toquinho e Vinicius, Pixinguinha, Egberto Gismonti, Lito Vitale, Los Laicas, Astor Piazzolla, enfim, a música popular brasileira e latino-americana.

Mudei-me definitivamente para Porto Alegre em dezembro de 1992 quando ingressei no Bacharelado em Música na UFRGS por reingresso de diplomado em função de minha formação prévia em Letras na PUC, ainda em Uruguaiana.

Reencontrei Bebeto em 2001 e, em 2004, ele então Coordenador do Instituto Estadual de Música (IEM), produzindo e organizando na TVE e no Estado o *Circuito Musical Roda-Som*, convidou-me a fazer um show em Uruguaiana, no Centro Cultural Dr. Pedro Marini. Na ocasião, fui recebido com atenção e respeito, acima de tudo, profissionalíssimos. Pode-se afirmar que nossas trajetórias musicais fizeram com que cruzássemos histórias de vida.

Se tivesse que estabelecer um paralelo entre a trajetória artística e a produção musical de Bebeto Alves e a minha diria que ambos temos traços de nomadismos culturais em nossas músicas, não nos fixamos unicamente em referenciais culturais locais e, coincidentemente, somos conterrâneos. Essa proximidade e identificação estética reforçou a proposta de realização dessa pesquisa.

1.2. CONFRONTANDO AS FRONTEIRAS

À medida que fui desenvolvendo este trabalho, fui descortinando e esmiuçando constatações sobre meu sujeito de pesquisa, Bebeto Alves: sua postura no palco, seu processo criativo, sua relação com a cena musical gaúcha e do país, sua percepção cosmopolita, o que a fronteira como espaço geográfico e cultural representa e como se constitui no seu imaginário, suas considerações sobre a indústria cultural, sobre a cena cultural do RS, sobre questões

parque onde se realizava o evento.

⁵ Grupo surgido no RS na metade dos anos 70 cujo título é homônimo do primeiro LP. Existiu no período de 1975 a 1979. Excursionou pelo RS e em vários estados brasileiros e, no mesmo ano que se desfez, surgiu a dupla *Kleiton e Kledir*, no festival da TV Tupi cantando a canção *Maria Fumaça*, inaugurando um novo momento na carreira dos irmãos músicos e ex-integrantes do grupo.

existenciais, suas inquietações e seu apreço por parceiros colegas de ofício (dentre os quais, Nelson Coelho de Castro, Gelson Oliveira e Antonio Villeroy, o falecido Carlinhos Hartlieb, o músico Marcelo Corsetti, amigos muito próximos com quem inúmeras vezes o artista compartilhou e dividiu sua vida pessoal, profissional e criativa).

Numa entrevista com Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro⁶ e Gelson Oliveira⁷ registrada no livro ‘Nós, os gaúchos’, o professor de literatura e escritor Luis Augusto Fischer (1998), no capítulo ‘Esses Moços’, comentou que além de comporem, os entrevistados precisavam também produzir os próprios shows e, como aconteceu naquela entrevista, tornar-se até *dublês*⁸ de antropólogo. Nelson Coelho de Castro, em entrevista concedida a mim por e-mail, pormenorizou sua escolha pela expressão *dublês de antropólogos*:

Na verdade, o contexto da resposta [ao Luis Augusto Fischer] era sobre a historicidade desta coisa toda doida de se pretender fazer e viver de música em Porto Alegre nos anos 70 e 80. Que paisagem era aquela? Tudo era muito intrincado e eu achava que era minha obrigação saber onde começava o fio da meada que nos enrola até hoje. Então eu disse naquela oportunidade - como metáfora - a expressão antropologia. Por exemplo: qual a razão da geração dos anos 60 muito pouco registrar em disco seus trabalhos? Principalmente os que vinham do meio universitário, dos festivais da TV Gaúcha, ArquiSamba (UFRGS), Festival Sul Brasileiro etc? Ou ainda: porque o Lupi, para se apresentar em Porto Alegre, tinha que abrir um bar? E o mesmo se dava com Túlio Piva? Responder rapidamente e apenas com a pecha de que eram boêmios não cabe e é menor. O corolário disso é bem mais embaixo...

Pra arrematar a metáfora “antropologia” da pergunta, dá para dizer que inda hoje, século 21, somos uma classe de trabalhadores da área artística que atua num mercado sem uma indústria cultural que vá gerar interdependências de economias. Somos um disparate, uma anomalia. Assim sendo, a ausência esférica de algum tipo de inércia industrial na área da cultura no RS fez com que as bases da música (arte) local fossem soerguidas sobre a solidão de palafitas românticas. A vitalidade da música popular gaúcha (70 para cá) sempre dependeu dos seus próprios músicos, compositores e intérpretes. Outrossim, de específicos conspiradores decisivos (jornalistas, ainda artistas, ilustres anônimos e afeiçoados) lotados em âmbitos decisivos da mídia, do estamento⁹, no mercado, nos raros patrocinadores, sucursal de gravadoras e alhures.

Por outro lado, não dependemos do Estado, pois que o Estado não suporta a idéia de que a área da Cultura seja necessária. Pelo menos nos últimos 8 anos foi assim. Basta ver os números da dotação orçamentária do Estado do RS para a Cultura: vergonhosos, infames, abjetos. Dá somente para pagar a gestão. Se salva Município, que possui nosso fomento principal que é o Fumproarte. Então, a nossa tarefa vai além de trabalhar para proporcionar fruição estética de nossa população. Estamos a esfacelar paradigmas há muitos anos.

O mais que demais desta cena eterna, é que somos - como reza Bebeto Alves -, um

⁶ Nelson Coelho de Castro (1954-) é considerado um dos mais importantes compositores e intérpretes surgidos nas Rodas de Som, projeto de Carlinhos Hartlieb de 1975. Após participar com duas canções no histórico LP *Paralelo 30*(1978), no ano de 1979 lançou seu primeiro disco solo. Somando um total de 12 discos, entre participações e coletâneas, o compositor acaba de lançar o recente *Lua Caiada* (2010).

⁷ Gelson Oliveira (1955-), contemporâneo de Nelson Coelho de Castro e Bebeto Alves, também porto-alegrense soma um total de 07 discos gravados, entre álbuns individuais e coletâneas e mais de 30 anos de carreira.

⁸ Grifo meu.

⁹ Grupo de indivíduos com análoga função social ou com influência em determinado campo de atividade.

bando e muitos outros. Conquistamos um vasto público, produzimos e vendemos nossos discos, lotamos teatros, divulgamos nossas obras e produzimos trilhas sonoras com a nossa dicção para milhares e milhares de pessoas. Uma afronta ao destino! Somos protagonistas, e não ficamos na janela vendo a banda passar (Nelson Coelho de Castro, entrevista por e-mail em 09/04/2011).

Passados 19 anos, a reflexão de Nelson sinaliza que pouca coisa mudou no que se refere às suas inquietações expostas na entrevista fornecida a Luis Augusto Fischer em 1992: “ainda hoje, século 21, somos uma classe de trabalhadores da área artística que atua num mercado sem uma indústria cultural que vá gerar interdependências de economias. Somos um disparate, uma anomalia”. O artista constata que as mesmas razões que motivaram seus questionamentos na época da entrevista mencionada, ainda hoje se mantêm: o fio de uma meada que até hoje enreda a fruição cultural local, uma ausência de uma indústria cultural que se auto-gere, uma incansável capacidade dos artistas em se manterem atuantes, na cena, independente de uma participação financeira de fomento vinda da esfera pública, exceto iniciativas como o Fumproarte (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre) e se percebe partícipe, como reza uma canção do próprio Bebeto (*De um bando*), de um bando e muitos outros. Em outras palavras, o contexto do seu quadro reflexivo se mantém igual a quase vinte anos atrás, daí sua vontade de tentar compreender “antropologicamente” um quadro que esboça um constante esfacelamento de paradigmas que nunca se dissolvem, se desmancham. Um quadro que ironicamente esboça um cesto destampado, mas que para sair deste os bichos¹⁰ ainda precisam destampá-lo!!

Com raras exceções, como é o caso desta acima, tenho a insistente sensação de que sempre que o gaúcho, de um modo geral e, especificamente, nas artes, tenta estabelecer reflexões sobre sua identidade, adentra num território escuro e difuso que esboça, por vezes, uma idéia de auto-suficiência e noutras, uma dificuldade em traduzir-se.

No caso da entrevista acima citada, o gesto *dublê* estabelece interface com uma série de questionamentos, dentre os quais o rótulo MPG (Música Popular Gaúcha), que passou a ser usado a partir dessa época. Bebeto Alves, por exemplo, reagiu assim: “Eu não aceito este rótulo. Para mim o que a gente faz é música popular brasileira, por mais regional que ela seja. MPG é um conceito que não corresponde à realidade” (Bebeto Alves citado em GONZAGA; FISCHER, 1992, p.189).

Mais adiante o músico detalha mais suas reflexões ao explicar que o tal rótulo

¹⁰ Bebeto aborda este tema em sua canção *Festa dos Caranguejos* que consta no Box 3D, gravada originalmente no disco *Bebeto Alves Y la Milonga Nova*(2000).

representa “um sentimento arraigado do homem que vive aqui, do espírito gaúcho, que é o de se diferenciar por pequenas coisas. Há uma falta de abrangência no pensamento, de se sentir fazendo parte do mundo, que é algo muito maior. Nós podemos guardar nossas características, ser fiéis à nossa cultura, à nossa origem, sem deixar de perceber o mundo (Ibidem, p. 189).

Na mesma entrevista, Nelson Coelho de Castro esboça suas angústias ao registrar que “o que incomoda é que tu viras antropólogo, historiador¹¹, parece que estás provando para ti mesmo alguma coisa da qual és personagem, o que é chato” (Nelson Coelho de Castro citado em GONZAGA; FISCHER, 1992, p.189).

A pesquisa que desenvolvi se respalda significativamente no recorte desta entrevista, especialmente na fala do músico Nelson Coelho de Castro quanto à sua angústia de porta-voz e analista de si mesmo, de sua história enquanto *dublê* de antropólogo e historiador. Entendo que a reflexão deste artista não pode prescindir do olhar acadêmico, levando-se em conta que um artista é alguém conectado, que também se percebe inserido numa coletividade.

Até onde pude constatar, a cena musical contemplada nesta pesquisa ainda não foi devidamente aportada cientificamente e, concomitantemente, as concepções desta, sobre a identidade gaúcha, e mais especificamente sobre a fronteirização cultural. Beбето Alves é parte desta cena, e sua obra também reverbera as inquietações da sua geração. Entretanto, também é um artista com um percurso próprio (*sempre em trânsito*, como ele mesmo diz sobre si), que elabora escolhas frente a estas mesmas inquietações esboçadas pelo colega Nelson Coelho de Castro.

Portanto, este estudo de caso estabelece um recorte sobre um artista – Beбето Alves-, mas também permite contemplar um todo artístico e um coletivo intrínseco a este recorte, o que para a Etnomusicologia, a Arte, a Educação e para os profissionais e estudantes de música, bem como, para jornalistas culturais, diletantes da música e público em geral, torna-se imprescindível.

¹¹ Grifo meu.

1.3. O NATIVO NÔMADE, “BOTÂNICO DO ASFALTO”¹²

O músico Bebeto Alves, parafraseando o filósofo Walter Benjamin, pode ser considerado um típico *nativo nômade*, espécie de *flâneur* ressignificado, o andarilho que se desloca, analisa, desliza e não cria raízes (BENJAMIN, 2010, p. 34).. Por quê? Sua trajetória aponta e sinaliza estes possíveis traços. Em entrevista concedida a mim, comentando sobre a sua fala utilizada como epígrafe desta monografia, o artista esboça sua opinião sobre Uruguaiana, e ao ser questionado sobre sua concepção relativa à fronteira e sobre seus esporádicos retornos à cidade natal, Bebeto explicou-me que:

Eu gosto de ir pra lá [para Uruguaiana] porque quando eu não viajo pra fora do país, eu gosto de ir pra lá porque eu me sinto ali, né, beirando o outro país. A fronteira me possibilita pensar que o mundo é mais adiante, né, que existe uma coisa maior. Então a fronteira me dá aquela sensação de que eu tô ... ir prum limite que me possibilita pensar que eu não tenho limite nenhum, né? Que,[...] as coisas não têm limite... Que existe o mundo, né? Eu sinto. Por isto que eu acho que Uruguaiana, pra mim, ela é uma cidade que me dá uma noção de mundo, né, sempre me deu. Eu sempre senti isso ali, de que ali eu poderia pensar o mundo de uma maneira mais adequada. (*Intervenho: tu sempre teve esta sensação?*) Sempre, desde quando eu era garoto. (*E mais adiante pergunto: é como se tu sempre estivesses num corpo de fronteira, numa fronteira incorporada em ti? E ele responde que:*) Sim, sempre (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Seus 25 discos autorais apresentam um artista camaleônico, mutante, disforme, que num momento se apresenta tipicamente pilchado como um “gaúcho”, noutro, enrolando um fumo de rolo, vestindo camiseta sem manga e exibindo uma tatuagem de caracteres chineses no braço, ou vestindo um traje preto com um chapéu escuro, unhas pintadas de esmalte lilás escuro, anéis e brincos; ou ainda, usando chinelos *Havaianas*, bermuda, com a camiseta da *Escola de Samba Unidos da Cova da Onça*, de Uruguaiana, e atravessando a *Rua Uruguaiana*, em pleno centro do Rio de Janeiro. Ou seja, um artista em nomadismo constante, desapegado de referenciais únicos, mas com uma singularidade musical bastante definida em todas estas performances.

Para Benjamin (2010, p. 190), o *flâneur* vive a dialética que é a de “um homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido”. Para Stuart Hall (2006, p. 33), na modernidade tardia, o *flâneur*

¹² A expressão “*botânico do asfalto*” foi usada por Walter Benjamin na obra **Charles Baudelaire um lírico no auge do Capitalismo**: “A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto” (BENJAMIN 2010, p. 34).

pode ser provavelmente, o turista. Entretanto, há que se perguntar: até que ponto a expressão turista se adequa ao meu objeto de estudo? Alguém que nos seus inquietos itinerários está sempre a coletar sinais, símbolos culturais e trazendo-os para o seu corpo, seus figurinos, a exemplo, o turbante adquirido na Capadócia (Turquia), com inscrições em russo, como me disse Beбето, que usa envolto em sua cabeça, atualmente nos shows?

Este mesmo sujeito – cidadão, artista, ator, transeunte e/ou “turista” - também trafega nas *interzonas*, espaços que, para o antropólogo Massimo Canevacci (2005, p. 61), são lugares que não existem, porque dissolvidos no interstício: “é a interconexão do mental e do geográfico. Num certo sentido não existe mais diferença entre esses dois espaços.”

Assim sendo, este mesmo indivíduo se *desterritorializa* e se *reterritorializa*, constantemente, no sentido apontado pelo antropólogo Ruben Oliven:

Desterritorialização é um termo utilizado para designar fenômenos que se originam num espaço e que acabam migrando para outros. Esse conceito só faz sentido se for associado ao de reterritorialização, pois as idéias e os costumes saem de um lugar, mas entram noutra no qual se adaptam e se integram (OLIVEN, 2006, p. 201-202).

Buscar o conceito de *desterritorialização* implica em situá-lo no contexto da pesquisa ou, pelo menos, tentar aproximá-lo deste contexto. Para o sociólogo Octavio Ianni (2008, p. 211), “tudo se desterritorializa. Coisas, gentes e idéias, assim como palavras, gestos, sons, imagens, tudo se desloca pelo espaço atravessa a duração revelando-se flutuante, itinerante, volante”.

Acompanhando o andar do artista, nativo da fronteira e nômade, uma imagem reverbera complexa e bastante polêmica: a do gaúcho, um tipo social que nas áreas fronteiriças, durante seu processo de aculturação, também apresenta traços de nomadismo - conforme veremos adiante historicamente no desenrolar deste estudo -, e uma vez estabelecido, sedentariza-se, advindo daí as implicações enquanto um tipo social geograficamente localizado.

O músico Vitor Ramil, ao abordar a questão do isolacionismo gaúcho em relação ao resto do país, posiciona-se do seguinte modo:

Muitas coisas nos levaram a isso e o assunto já está mais do que falado. Não acho que as pessoas queiram se isolar. É um pouco uma marca geográfica, cultural. Esse dado está aí, e então temos que aprender a lidar com ele. É como uma doença grave. Não adianta dizer que não quer a doença, tem é que lidar com ela (RAMIL, 1998. p. 7).

Doença grave ou dificuldade de auto-avaliação, o Oliven sinaliza que:

o que ocorre no Rio Grande do Sul parece estar indicando que atualmente para os Gaúchos só se chega ao nacional através do regional, ou seja, só é possível ser brasileiro sendo antes gaúcho [...]. Quando se pretende comparar o RS ao resto do país apontando diferenças e construindo uma identidade social, é quase inevitável que esse processo lance mão do passado rural do estado e da figura do gaúcho, por serem estes os elementos emblemáticos que permitem ser utilizados como sinais distintivos (OLIVEN, 1992, p. 80).

Mutante e nômade, Bebeto Alves se considera, antes de músico, um artista-criador. Alguém que se desbrava num trânsito ininterrupto e difuso entre os limites de suas fronteiras culturais e existenciais, advindo daí talvez seu maior desafio: irromper os limites de sua própria história.

2. METODOLOGIA

Com o objetivo de realizar este estudo de caso sobre a trajetória do músico Bebeto Alves, a abordagem adotada nesta pesquisa foi a qualitativa, uma abordagem que, segundo Antonio Chizzotti (2008, p. 79) “parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito”.

Mas no amplo leque de possibilidades suscitadas por uma abordagem qualitativa de pesquisa, pelas características desse estudo, de tomar um artista – Bebeto Alves – como um caso para pensar questões mais amplas sobre um coletivo de músicos que produzem suas obras a partir do RS, optei por adotar a perspectiva de realização de um estudo de caso. Seguindo com Chizzotti, um estudo de caso

é uma caracterização abrangente para designar uma diversidade de pesquisas que coletam e registram dados de um caso particular ou de vários casos a fim de organizar um relatório ordenado e crítico de uma experiência, ou avaliá-la analiticamente, objetivando tomar decisões a seu respeito ou propor uma ação transformadora (Ibidem, p.102).

O estudo de caso pressupõe três fases distintas: seleção e delimitação do caso; o trabalho de campo e a organização e redação do relatório da pesquisa.

Entretanto, para realização deste estudo de caso, orientei-me pelo método etnográfico. A etnografia, segundo a antropóloga Claudia Fonseca (1999, p. 58) “é calcada numa ciência, por excelência, do concreto. O ponto de partida desse método é a interação entre o pesquisador e seus objetos de estudo [...]. É de certa forma, o protótipo do “qualitativo” [...] uma técnica investigativa”.

Ainda, conforme a antropóloga,

para viabilizar essa passagem entre a experiência de campo e as interpretações analíticas, isto é, para dar corpo a este elo perdido, desdobramos o “método etnográfico” em cinco etapas: 1. estranhamento (de algum acontecimento no campo); 2. esquematização (dos dados empíricos); 3. desconstrução (dos estereótipos preconcebidos); 4. comparação (com exemplos análogos tirados da literatura antropológica) e 5. sistematização do material em modelos alternativos (Ibidem, p. 66).

A construção dos dados da pesquisa deu-se através de entrevistas realizadas com Bebeto Alves e com outros músicos que têm relação com sua obra e trajetória, como Oly Jr. e Nelson Coelho de Castro, as duas primeiras a partir de encontros registrados em vídeo e a

última por e-mail. Depoimentos como o de Silvia Canarim¹³, e reflexão sobre os diferentes períodos históricos de produção de seus discos, bem como, o acompanhamento de alguns shows do cantor e compositor realizados em Porto Alegre, sempre contando com a realização de diários de campo e de gravações em áudio e vídeo, além de ampla pesquisa documental em jornais e revistas, alimentaram o *corpus* de informações dessa pesquisa.

¹³ Bailarina, coreógrafa e professora de dança flamenca. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo, possui pós-graduação em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e é doutoranda em Flamenco pela Universidad de Sevilla. Tem em sua formação, cursos de aperfeiçoamento em dança em renomados centros da Espanha como **Centro Internacional Amor de Dios** de Madrid **Estudio de Baile Flamenco Andrés Marín** de Sevilla. Dirigiu, atuou e coreografou diversos espetáculos, entre eles: **Flamenco de Hoy y de Ayer** – Teatro do Sesc Porto Alegre (1999), **Lorquianas** – Teatro Renascença (2001), **Mosaico – As Múltiplas Faces do Flamenco** – Teatro São Pedro. Em 2007, realizou o espetáculo **A Casa** no Centro Cultural **IAB** - Instituto de Arquitetos do Brasil – (2007). Baseado no texto original de Federico García Lorca, **A Casa de Bernarda Alba**, a obra obteve 8 indicações e recebeu 4 Prêmios Açorianos entre os quais, o de **Melhor Espetáculo de Dança** e o de **Melhor Trilha Sonora**. Em seu projeto de pesquisa junto ao programa de doutorado em Flamenco da Universidad de Sevilla investiga os novos paradigmas da dança flamenca contemporânea tendo como principal objeto de estudo o bailaor **Israel Galván**.

3. URUGUAIANA E O BEBETO ALVES ARTISTA CRIADOR

Uruguaiana “nasceu” oficialmente em 1874, no dia 06 de abril. Bebeto, 180 anos depois, em 1954, no dia 04 de novembro. O nome da cidade é de origem Tupi: *Urugua* que significa caracol, concha; *Y*, rio, água, portanto, *Uruguay, rio do caracol*, e *Ana*, em homenagem à Senhora de Sant’ana, padroeira da cidade. De acordo com o historiador Raul Pont (1986), os anos que antecederam a cidade, ainda Vila de Uruguaiana, atestam que a região, desde o seu surgimento, configurou um “teatro agreste”, onde transitavam estrangeiros após a Revolução Farroupilha (1835-1845), durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), alguns se estabelecendo como estancieiros na região, outros saqueando, contrabandeando e outros ainda, apenas de passagem, sendo, portanto, o trânsito, um traço marcante no processo de aculturação desta zona de fronteira.

Pont (1986), que em sua obra *Campos Realengos (1986)* descreve em dois volumes a formação da fronteira-sudoeste do RS através das marcas de gado ou marcas de ferro:

É necessário que se observe que até os primeiros anos da Revolução Farroupilha, como ainda vários anos após a paz de Ponche Verde [“acordo” que findou a Revolução Farroupilha], este imenso território mantinha grande número de estâncias pertencentes a espanhóis ou platinos que em ilícito intercâmbio fez destas paragens o mais movimentado reduto dos contrabandos (PONT, 1986, p. 80).

Para Cesar (1978), citado por Pont, tratava-se de

um contrabando intenso e variado, que tanto abarcava os couros com o gado em pé - vacum, cavalari e mular -, panos europeus, ferro, prata peruana, escravos, sal especiarias, erva-mate e fumo, e que animou também a vida continentina, sobretudo a contar do início do séc. XVIII. De boleadeiras na mão, de laço nos tentos ou de armas no ombro, os adventícios que nessa área amanheceram interessados em adonar-se dela, só puderam subsistir e crescer em função de uma *mobilidade permanente*¹⁴, graças à qual conheceram enérgicos contatos de cultura (CESAR apud PONT, 1986, p. 80).

Pont considera ainda que

a zona do Rio Uruguai oriental em certas épocas do ano, propiciava o contrabando, que campeava mais ou menos infrene. Foragidos da justiça, egressos dos países limítrofes, gauderavam livremente, cometendo toda classe de tropelias. As fronteiras eram o asilo, às vezes seguro, onde se refugiavam os revolucionários, ora brasileiros, ora argentinos ou orientais. Nessa zona insegura, implantar o respeito às lindes divisórias, não teria sido fácil, no dilatado período de vinte anos, desde o fim da guerra dos farrapos... O que não deixa dúvidas de que a primitiva Capela Curada de Santana do Uruguai e depois Uruguaiana, foi mesmo criada pela Revolução Farroupilha, é o grande número de farrapos que dominavam este Rincão - primitivamente identificado com o nome de Entre-Rios e depois 2º. Distrito de Alegrete (PONT, 1986, p. 84).

¹⁴ Grifo meu.

Até se estabelecer como território desmembrado da região do Alegrete, em 1846, a cidade ainda passou por duros transe desde seu início: a invasão paraguaia em 1865 e os surtos de doenças epidêmicas no começo do século XX.

Na época da invasão paraguaia, a vila de Uruguaiiana integrava um município com cento e cinquenta léguas quadradas de área. A maioria das casas da vila era ocupada por fazendeiros do município. Havia algumas casas de comércio importadoras que mantinham transações com as capitais platinas, gerando movimentação no porto. No dia 05 de agosto de 1865, a vila foi invadida, da noite para o dia pelas tropas do Cel. Antonio de la Cruz Estigarríbia. Uruguaiiana foi quase totalmente destruída pelo exército paraguaio, residências foram saqueadas, poços artesianos obstruídos ou envenenados, moradores foram degolados. Negociada a rendição, no dia 18 de setembro Uruguaiiana foi retomada com a prisão de mais de cinco mil paraguaios que desocupada por estes, voltou a ser ocupada por seus habitantes, sob garantia do Imperador.

Após elevada à categoria de cidade, em 1874, já em 1901, contava com uma linha de vapores com escalas regulares nas povoações argentinas de Concepción, Monte Caseros, Libres, La Cruz, San Martín, Alvear e Santo Tomé e as cidades brasileiras de São Borja, Itaqui e Uruguaiiana.

Neste período também navegavam numerosas lanchas permanentemente entre Uruguaiiana e Paso de Los Libres (SILVA, 2001, p.19-20).

Na década de 50, período que nasce Bebeto Alves, a cidade já contava com cerca de 50.000 mil habitantes. Hoje, conforme o censo realizado em 2000, sua população está em torno de 126.561 mil habitantes. Nesta época, os filmes coloridos eram apresentados com grande sucesso na cidade.

O “programa duplo” e os “seriados” ainda eram mais apreciados. No futebol, as equipes da primeira divisão eram o Uruguaiiana, vestindo amarelo e preto; o Ferro Carril, vermelho e Branco e, fundado por funcionários do Banco do Brasil, o novo clube, Sá Viana, em verde, vermelho e branco. Falava-se muito no “parto sem dor” no mundo inteiro. Em Uruguaiiana não era diferente, sendo esse serviço oferecido por obstetras da cidade. Alguns remédios antigos continuavam sendo anunciados embora tecnologias modernas fossem empregadas. Na mesma década começaram a ser oferecidas algumas vacinas convivendo com antibióticos, mas também com os “vinhos cresotados”, a água inglesa “Granado” e os tônicos em geral. Farmácias como a Almeida (que existe até hoje), Molinari, Minerva ou União

organizavam-se em plantões com escala determinada. Movimentos sociais e culturais novos animavam a cidade. Os estudantes organizavam sua política em torno da União Estudantil Uruguaianense (UEU), empossando sua nova diretoria festivamente.

Ingressando nos anos 60 com grandes novidades, em Alegrete lançava-se a pedra fundamental de uma termo-elétrica que abasteceria também Uruguaiana. Nessa década eram três os cinemas da cidade, o Avenida, situado em um bairro mais distante do centro, repetindo a programação do Corbacho, em dia ou sessão posterior e o Carlos Gomes (Cine-Teatro), então concorrente deste último.

A cidade possuía dois jornais, “A Fronteira” e “A Vanguarda”. Ambos apresentavam com grande destaque os programas cinematográficos, então a principal atividade de lazer da cidade junto com o futebol. Nos finais de semana formavam-se longas filas e, muitas vezes, faltava lugar para os espectadores em todos os cinemas. O Carnaval, por sua vez, tornava-se grandioso e os clubes freqüentados pela “alta sociedade” saíam para as ruas ostentando carros alegóricos fabulosos envolvendo meses de trabalho dos artistas e artesãos locais e blocos portando fantasias originais, como num último suspiro da oligarquia rural decadente. As escolas de samba mais populares como “Laço de Amor”, a “Cordão de Ouro” ou “Os Rouxinóis” absorviam os cordões de antigamente para tomar as formas apresentadas até hoje, quando toda a sociedade uruguaianense se mantém envolta num carnaval que ocorre num período diferenciado – o mês de março. Durante a década de 70, mesmo quem tinha acesso aos clubes mais fechados preferia sambar na “Unidos da Cova da Onça” ou na “Os Rouxinóis”, polarizando as torcidas e rivalizando nas preferências. No campo hoteleiro destacava-se o “Hotel Glória” por seu luxo e requinte, com um grande número de apartamentos, excelente restaurante e vários andares que podiam ser percorridos por elevador (SILVA, 2001, pp.51-55).

Este era, portanto, o cenário urbano e cultural que circunscrevia, em parte, o imaginário do meu sujeito de pesquisa, sendo inclusive uma cidade com vida cultural esporadicamente fomentada por atrações artísticas vindas pela fronteira argentina e, eventualmente das grandes capitais brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro. Também podemos constatar que conforme considera Pont (1986) acima, e que se comprova nesta breve exposição histórica, o traço da *mobilidade permanente* constituiu-se como característica marcante não apenas no processo de aculturação desta região, mas determinante no constructo de uma idéia de *fronteira* no imaginário de meu sujeito de estudo, conforme veremos a seguir.

3.1. BEBETO E SUA FORMAÇÃO MUSICAL:

Bebeto Alves, nos anos 50, iniciava sua formação musical com aulas de violão em Uruguaiana, com o professor e sapateiro, Miguel Damasceno, para mais tarde ingressar na vida profissional de músico, tocando em conjuntos de baile como guitarrista e *crooner* e principiando a compor:

Na verdade eu comecei a me interessar por música muito jovem, muito pequeno, muito criança. Com oito, nove anos de idade eu comecei a me interessar por música que vinha através do cinema - pra gente lá que não assistia televisão. Disco, rádio e cinema, principalmente. E programas de rádio. Neste mesmo período, eu comecei a participar de programas infantis, programas de auditório, a cantar, e logo a seguir, naturalmente, eu fui aprendendo a tocar um instrumento. Eu comecei a tocar auxiliado por um professor em Uruguaiana chamado Miguel Damasceno, que era violonista e sapateiro, na realidade, mas era um músico e tinha desenvolvido uma didática, uma técnica de aprendizado que eu não sei de onde ele tinha tirado. Depois, com mais tempo, eu fui ver que todas as técnicas, a didática da música popular, a disposição pra tu aprender a tocar a música, os princípios, tal, era a mesma técnica: desenhava o braço do violão, o número dos dedos e as posições. Aprendi a tocar violão assim, dessa maneira. E logo que eu aprendo a tocar violão eu já começo a compor, isso por volta dos dez, onze, doze anos de idade. Demorou um tempinho pra eu começar a tocar o baile né? Aí eu comecei com 14 anos de idade. Toquei nos conjuntos lá de Uruguaiana: “Zumbis”, “Hi-fi”... Era crooner do “Hi-fi” e nos “Zumbis” eu tocava guitarra e cantava (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Nesta época, as duas principais rádios da cidade de Uruguaiana eram a Charrua e São Miguel. Ambas, além da programação musical, tinham programas de auditório que, além de dividirem audiências, por serem transmitidos ao vivo, também envolviam brincadeiras, seleção de calouros, tendo neste aspecto um caráter lúdico que também proporcionava uma experiência de musicalização para as crianças.

Tanto a música de cinema quanto a experiência de contato com o palco e o público proporcionados por estes programas, tiveram fundamental importância na formação musical de Bebeto:

Os programas eram “O mundo da criança”, da Rádio São Miguel, que era um programa infantil, e depois a Rádio Charrua montou o “Brasinhas RC” que tinha a ver com o Iê, Iê, Iê, Roberto Carlos: “*é uma brasa mora?*”. E RC porque era Rádio Charrua. Então a gente participava daquilo e era uma turma de moleque se lançando: Chico Alves, Claudio Piegas... e mais lá um monte de pessoal, e foi um momento pra despertar mesmo pra música (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010.).

3.2. SONORIDADES DE OUTROS UNIVERSOS

Esta mistura de aprendizados de Bebeto, no princípio de sua formação musical,

também acabou incidindo em seu foco de interesses, não apenas quanto às escolhas dos materiais sonoros e referências de linguagens e estilos na elaboração de suas canções, quanto na contínua curiosidade em tentar compreender a funcionalidade de outros instrumentos, agregando sonoridades de outras culturas no seu repertório musical e investigando-as, enriquecendo assim sua produção autoral.

Bebeto: Esta foi minha formação musical: o baile, os programas de rádio, a rádio, o cinema, a música do cinema, os discos da Jovem Guarda, depois *Beatles*, *Rolling Stones*, sempre associado ao *rock* mesmo, né?

Felipe: A partir do teu aprendizado, que tivestes com o Miguel Damasceno, imagino que devas ter esquematizado um jeito teu de aprendizado e de compreensão de outros instrumentos...

B: Isto é a experiência do tempo né? Quer dizer, tu sabes que qualquer instrumento tem um comportamento que se assemelha uma mecânica parecida, por mais que ele se diferencie. No caso do *Saz Baglana*, por exemplo, instrumento de origem oriental que eu tenho tocado, o *Saz* tem uma divisão de escalas diferentes, já tem um meio-tom a mais dividido ali, acusticamente, como se existisse o bemol e o sustenido juntos pra dar aquele *blend* do oriental [Bebeto canta para exemplificar], sabe, pra tu ter uma noção disso. Eu não vejo muita dificuldade no momento em que tu tem uma noção do instrumento que tu toca, né? Pra tu te aventurar em outras coisas, outros instrumentos, por exemplo. Agora eu estou me aventurando no *Ud*, ancestral do alaúde. Instrumento que não tem os trastes [barras divisórias semelhantes às que existem no braço do violão]. Tem um bracinho pequeno e são onze cordas. Uso uma afinação diferente que começa com o baixo em dó: dó, fá, lá, ré, sol e dó, e que na verdade tem várias afinações. Todos estes instrumentos têm várias afinações. O *Ud* tem umas cinco, seis afinações. Também é um instrumento mais complexo de digitar, de colocar os dedos nele. Outro dia vi num vídeo no Youtube o Sérgio Dias [do grupo Os Mutantes] dizendo que ele toca o *Ud* dele como um músico brasileiro, ele não procura tocar como os árabes.

F: Tu pensas assim também?

B: Não! [risos]. Não penso o *Ud* nem como brasileiro, nem como árabe, nem como nada, como ninguém. Mas eu acho que sim, acho que o grande barato é tu ter uma noção do que aquele instrumento te permite de sonoridade dentro do universo que ele foi desenvolvido, ou pra que que ele serve, acho que este é o grande barato dele. Trazer nele o teu toque naquele universo da música oriental, como eu faço com o *Saz*, que já tenho há mais tempo, já estou mais familiarizado com ele então já consigo desenvolver uma linguagem pessoal nele, entendeu? Não é um instrumento que já me assusta entendeu? É um instrumento que posso incorporar perfeitamente no meu trabalho. O *Ud* ainda não (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

3.3. A UTOPIA DA FUSÃO

A partir de 1970, com 15 anos de idade, Bebeto migra de sua cidade natal, Uruguaiana, para Porto Alegre. Em pouco tempo constrói seu círculo de relações e funda, aos 20 anos de idade, o grupo *Utopia*, formado por ele e os irmãos Ricardo Frota (violino) e Ronaldo Frota (violão). Neste período, muito influenciado pelas reflexões musicais de

Carlinhos Hartlieb¹⁵, Bebeto busca intuitivamente a fusão daquela cultura *pop* que ele havia absorvido na sua formação musical em Uruguaiana, com as raízes culturais constituídas na cultura musical do RS:

Antes de 1982, através do Carlinhos Hartlieb a gente entra em contato com uma possível fusão desta cultura *Pop Rock* com esta coisa de origem cultural, de origem étnica, de origem da nossa região. E isto foi um despertar que realmente houve um re-olhar pra essas coisas, né, com mais seriedade. E é justamente isso que provoca uma indisposição. No momento em que a gente se debruça sobre isso e começa a fazer a fusão disso, os puristas todos se colocaram contra (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

A respeito desta fusão da cultura *pop* com as raízes musicais do RS, o jornalista e crítico musical Arthur de Faria, em texto produzido especialmente sobre Bebeto Alves e que consta no site do artista expressou-se da seguinte maneira:

O grupo Utopia era uma das pontas de uma fusão entre o gauderismo e psicodelia que se esboçava numa cena parida pouco antes por Carlinhos Hartlieb. E que tinha seu braço mais *pop* no sucesso crescente dos *Almôndegas*. Todos compartilhando a crença ainda muitíssimo recente de que, sim, dava pra ser roqueiro e até progressivo, sem perder de vista que se nasceu em Uruguaiana, Pelotas, Porto Alegre... (< <http://www.bebetoalves.com.br/>>. Acesso em 27 de junho de 2010.)

A indisposição dos puristas, salientada por Bebeto na sua fala acima, se refere a um não aceite por parte de segmentos representados por artistas e intelectuais tradicionalistas que, naquele momento, não concordavam com fusões estéticas semelhantes às que o artista e seus colegas estavam propondo por entenderem que tais manifestações artísticas usurpavam os valores cultuados pela tradição do RS.

No capítulo intitulado *A desterritorialização da Cultura Gaúcha*, Oliven (2006) apresenta um detalhamento pormenorizado e significativo da contenda intelectual que vigorava na década de oitenta a qual era representada basicamente por dois segmentos: *tradicionalistas e nativistas*.

Na década de oitenta a identidade gaúcha transformou-se num móvel de disputas, caracterizado por intensas e acaloradas polêmicas. Apesar de procurar posicionarem-se em campos opostos, os protagonistas no fundo estavam girando em torno do mesmo campo semântico: a figura do gaúcho, o modo de construí-la, os critérios para definir sua autenticidade, as instâncias de sua legitimidade e consagração, etc. Há basicamente dois tipos de contendores nessa disputa: os *tradicionalistas* e os

¹⁵ Carlos Alberto Weyrauch Hartlieb (1947-1984) conhecido como Carlinhos Hartlieb foi um cantor e compositor brasileiro, considerado um dos mais importantes nomes da cena musical gaúcha no final dos anos 1960 e o início dos 1980. Seu trabalho como compositor e sua atuação como líder cultural constituiu-se em significativa produção e atuação artística produzindo e organizando projetos culturais a exemplo o 'Rodas de Som', onde inclusive participaram nomes como Bebeto Alves, e Nelson Coelho de Castro, dentre outros. (MANN, 2002. pp: 3-7).

nativistas. Embora se proponham freqüentemente como antíteses uns dos outros, eles seguem em essência o mesmo modelo, variando apenas a roupagem. [...] Os *tradicionalistas* se constituem em um movimento organizado e atento a tudo que diz respeito aos bens simbólicos do estado sobre os quais procuram exercer seu controle e orientação. Possuem intelectuais que produzem escritos e que ocupam posições importantes em lugares estratégicos. Para eles é fundamental demarcar quais são os “verdadeiros” valores gaúchos, daí a necessidade de se erigirem em guardiães da tradição. Manter a distinção entre o Rio Grande do Sul e o Brasil seria uma forma de preservar a identidade cultural do estado. [...] Outro grupo de contendores nessa polêmica é formado por artistas e jornalistas que se denominam de *nativistas* e que não aceitam o controle e a patronagem imposta pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). (OLIVEN, 2006. pp. 166-181).

Conforme veremos mais adiante, o conflito do artista com os puristas ainda será potencializado por uma entrevista concedida por este ao Jornal Tchê, na época com forte circulação nos festivais de música gaúcha e espaços culturais. O referido jornal foi fundado por Airton Ortiz e conforme informações obtidas no seu site foi um veículo de comunicação

especializado em cultura gaúcha, que circulou no Rio Grande do Sul na primeira metade dos anos 1980, funcionando como um elo entre o movimento nativista que então surgia e a juventude urbana do Estado. Com uma abordagem crítica e sem preconceitos, além da linguagem inovadora, o jornal ajudou a criar um novo padrão editorial na mídia gaúcha. (www.airtonortiz.com.br. Acesso em 22/04/2011)

3.4. O PRIMEIRO ESTRANHAMENTO E O PRIMEIRO CONCEITO DE *FRONTEIRA*

Em 1977, antes de participar do emblemático disco ‘*Paralelo 30*’, juntamente com outros cinco colegas artistas (Nelson Coelho de Castro, Raul Elwanger, Claudio Vera Cruz, Nando Dávila e Carlinhos Hartlieb), Bebeto tem seu primeiro contato e estranhamento com o festival *Califórnia da Canção Nativa do RS*, em sua sétima edição, tocando violão numa canção de Raul Elwanger e Luis Coronel: “*Leontina das dores fala de flores*”:

Em 77 eu fui lá pra *Califórnia* acompanhando, fui tocando violão. Eu, Zé Claudio Machado, que era dos *Tapes* [grupo que se apresentava regularmente no *Festival*] e Raul Elwanger. Uma música dele [Raul] e de Luis Coronel chamada ‘*Leontina das dores fala de flores*’. Eu achava estranho ter que botar um poncho pra tocar no palco. Eu tava de sapato e tinha que estar pilchado. E pensava comigo mesmo: ‘*eu sou daqui e nunca vesti esta roupa. Que papo é este?*’ A fronteira significava uma outra coisa pra mim: uma fronteira pop, contemporânea, urbana. O rural pra mim era piquenique! (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Solicito a Bebeto que detalhe mais o que significava a *Fronteira* antes deste momento de contato estético com a *Califórnia da Canção Nativa do RS*. Ele então explicou:

Bebeto: A fronteira significava aquela ebulição que eu tava vivendo ali: a Argentina, o *Rock* argentino, a música argentina, aqueles grupos que vinham do Uruguai tocar lá, sabe? Ah, todos, todos rocks. Pra mim, anos 60 e *Rock and Roll* e a cultura *pop* e a *Tropicália*. Era isso! Era isso que a gente ouvia e curtia em Uruguaiiana. Não tinha outra coisa, não existia outra coisa

Felipe: *Tu achas que o Tropicalismo influenciou tua forma de pensar a música?*

B: Com certeza! Absoluta! Eu chapava com aqueles grupos que tocavam lá: *Os Indomáveis* tocavam em Uruguaiiana, o *Liverpool* teve em Uruguaiiana - que depois virou *Bicho da Seda*. Pra mim, foi uma surpresa quando surgiu esta história. Eu fui conhecer [o festival]*Califórnia* anos depois (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Bebeto explicou-me ainda que:

Eu estava em Uruguaiiana antes da aculturação destes ritmos platinos, como a milonga, por exemplo. Antes da aculturação da milonga. Naquela época, a gente não via isso, cara, não tinha isso. Eu não via. Não me lembro de alguém que ouvisse isto. Tinha a música regional que se tocava na rádio - que era a música que a gente costumava chamar de *música de grosso* -, que normalmente eram trovas, que eram os trovador lá de manhã cedo se xingando na rádio né? [Cantando:] *'Eu daqui, tu dali e uma parede pelo meio, tu daí me prejudica e eu daqui te prendo o relho. Tu daí me prende o relho...'* Por aí, né? E ou Teixeirainha, Gildo de Freitas. Essas coisas mais populares que não tinham exatamente esta configuração de música nativista que surgiu depois lá em Uruguaiiana, em 1971, como tu bem o sabes, através da Califórnia da Canção Nativa do RS.[...] Na realidade, o que houve inicialmente foi, da minha parte, uma incredulidade e um descrédito a isto, inicialmente. Eu não acreditava nisto. Aquilo não me representava, não representava eu, um menino da fronteira, aquilo não significava fronteira pra mim (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Passado o conflito com os puristas, este fortalecido, conforme o artista, por uma entrevista dada por ele ao *Jornal Tchê*, em 1982, onde suas falas foram deslocadas do contexto reflexivo original e recolocadas de forma a produzir outros sentidos, outras respostas, Bebeto reflete sobre o aprendizado desta experiência:

Bebeto: Depois desse conflito há o quê? Há um reconhecimento de que, na verdade, tudo aquilo que tinha sido feito ali em Uruguaiiana, na Califórnia da Canção, também tinha um valor.

Felipe: Isto da tua parte, este reconhecimento?

B: Da minha parte, tudo que estou falando é de uma perspectiva muito pessoal. Todas as coisas que eu estou colocando é de uma perspectiva muito pessoal. É que eu falo muito de 'nós' porque eu me sinto fazendo parte de alguma coisa, eu não me sinto sozinho, eu sinto que eu faço parte de alguma coisa que eu não sei bem exatamente do que é. Então há um reconhecimento de que, apesar de que aquilo [Califórnia] não me representou num primeiro momento, de que eu não vivi na fronteira, não fazia parte da minha estrutura inicial, eu vim a reconhecer como uma coisa importante que tinha sido feita pra nos identificar de alguma forma ou de outra dentro de um universo amplo da cultura nacional . [...] O conflito se perdeu também, até porque o próprio tempo mostrou que a gente não tava errado. E, na verdade, a gente não tava afrontando ninguém, a gente queria era companheiros pra uma aventura, né? A gente não queria brigar com ninguém, a gente queria era que as pessoas se associassem a isso, que nos ajudassem, que se formasse um bolo. Acho que era isso. A idéia era de que houvesse, de certa maneira, o que eu acredito que

deveria [haver] apesar do discurso da diversidade, eu acho que um pouco de homogeneidade não nos faria mal na nossa expressão musical (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

3.5. *QUE SE PASA? LA DIVERSIDAD!*

Em 1978, com produção do jornalista cultural Juarez Fonseca, inaugurando o primeiro estúdio profissional de Porto Alegre, a Isaac (gravadora de curta existência) lançou o disco *Paralelo 30*, cujo título foi idéia de Geraldo Flach, então diretor-artístico da gravadora, coletivo no qual Bebeto participou com duas canções,

um disco que traz uma série de coisas, traz um leque da diversidade cultural do RS, e um momento desta descoberta, né! É um disco seminal porque através daquelas seis pessoas que representavam aquele momento, se permitiu então uma visibilidade, ou um contato com aquilo que poderia vir a ser ou não, mais ou menos isso! Dali o Nelson de Castro se mantém fazendo as coisas, eu me mantenho, o Raul Elwanger, o Nando morreu, o Carlinhos morreu, o Claudio Vera Cruz que está mais alheio um pouco do processo (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

3.6. O SEGUNDO ESTRANHAMENTO: O CANTO MESLIMÁTICO

Após o lançamento do seu primeiro disco, em 1981 (*Bebeto Alves*), o artista começou a detectar, num estranhamento crescente, o traço melismático mouro no seu canto.

Quando começa a tomar consciência do que realmente tu deve fazer. Quando a gente sai da célula do *Rock and roll* como uma afeição que na verdade vai resultar nada mais, nada menos que uma cópia do que tem sido feito, quando sai disso, tu percebe que pra tu te diferenciar tu tem que te utilizar de elementos que sejam da tua cultura mesmo, aí tu começa a perceber, ampliar tua capacidade de entendimento e de criação. Nos meus primeiros discos estes traços estão ali, mas eu não tenho consciência deles. Vou ter esta consciência bem mais adiante. Acho que ela vem depois do meu primeiro disco. No Disco '*Bebeto Alves*' ela vem e ali que eu começo a ter um *estranhamento* disso. (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Novas indagações, novas reflexões que irão desencadear um projeto investigativo em 2009: um filme documentário¹⁶ em busca dessas referências.

Nós fizemos uma tentativa agora, ano passado [2009] em função do filme que a gente tá fazendo, esse documentário, de justamente fazer uma investigação. Veja a palavra: investigação. Não é uma pesquisa, não é absolutamente nada didático. Investigação intuitiva, a respeito destas características mouras e árabes que surgem no meu trabalho, no meu canto e tal e a gente encontrou eco nisso quando foi pro Marrocos, Norte da África, Espanha, Andaluzia. [...] Já tinha ido pra Turquia antes, um ano antes. Surge daí a consciência que a Península Ibérica foi invadida por 800 anos por estas franjas étnicas do Norte da África – os árabes, os mouros - e que toda a cultura espanhola e portuguesa está recheada, plena, dessa cultura árabe. A nossa língua é isso: palavras que a gente utiliza que são palavras árabes. A cultura árabe

¹⁶ Documentário 'Mais uma canção' com direção de Alexandre Derlam e Rene Goya e produção da Estação Elétrica.

influenciou o mundo inteiro. Então é óbvio que isso tá aí! Eu acho que, a título de documentação histórica, quando a gente se refere a origens culturais e étnicas, a gente, no máximo, vai até Portugal e até a Espanha como formação básica do povo brasileiro, claro, tirando as miscigenações, tirando os habitantes originais, né? O povo europeu que invadiu, que colonizou, e a gente não percebe que nessa invasão, nesta colonização isto já estava ali, né? Já estava dentro daquele espírito, né? Então eu acho que, como uma pessoa bastante intuitiva, eu deixo muitas coisas virem à tona. Eu me considero um artista bastante intuitivo. Acho que eu me permito me dou a liberdade de deixar que as coisas surjam. Eu não tranco nada e acho que é por isto que estas coisas vieram (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

3.7. A INVESTIGAÇÃO-DEPOIMENTO DE SILVIA CANARIM

No período em que Bebeto Alves esteve na Espanha, a coreógrafa e bailarina de flamenco, Silvia Canarim estava residindo em Sevilha. Por e-mail, recebeu um contato e solicitação de apoio na produção das filmagens do documentário acima citado e, prontamente, auxiliou no andamento dos trabalhos.

Transcrevo abaixo o depoimento da Silvia Canarim, gentilmente enviado a mim por e-mail, sobre esta experiência:

Em plena gravação do filme *Flamenco, Flamenco* do diretor espanhol Carlos Saura, em Sevilha, no qual eu participava acompanhando o bailarino Israel Galván – objeto de estudo do meu projeto de pesquisa no doutorado –, recebi um e-mail de um amigo do Brasil que pedia alguns contatos e dicas sobre o flamenco na Andalucia. Ele trabalhava com produção e os colegas dele estavam fazendo um documentário sobre o Bebeto Alves, mais especificamente, sobre as influências da música espanhola (nesse caso) na obra dele. Nesse mesmo dia, um dos cineastas do filme me comentou: “estou esperando uma equipe de cineastas brasileiros que vêm fazer um documentário com um músico do teu país”! O cineasta era Jesús Pulpón, assistente de direção do Saura, e que seria mais que um parceiro dessa vivência intensa que tivemos durante a realização dessa etapa do documentário. O que seria um breve encontro para dar algumas informações tornou-se uma experiência inesquecível. O Jesús e eu acabamos nos envolvendo na produção e, mais ele do que eu, ele foi nosso guia nessa imersão no universo do flamenco. Além de ser um jovem cineasta de talento, Jesús vem de uma família ligada intensamente a essa expressão artística e cultural: seu pai, Jesús Antonio Pulpón, foi o primeiro empresário de flamenco e o criador dos festivais do gênero na Andalucia. Ou seja, ninguém melhor do que ele para saber “tudo” o que acontece no meio e conhecer “todos” os artistas. Nosso amigo andaluz nos levou a lugares em Sevilla e Jerez que só um “nativo” teria acesso. Em uma dessas viagens, justamente a Jerez de la Frontera, uma das cidades mais importantes para esse gênero musical, começamos a conversar sobre os ritmos do flamenco, os estilos, as palmas, até que tudo se tornou uma grande “brincadeira” musical. Lembro do Jesús “tentando” cantar flamenco e explicando o que significava o que estava fazendo e também recorde de falarmos sobre os nomes dos artistas que são um pouco como apelidos, por exemplo, Paco de Lucía (Francisco, filho da Lucia) ou El Niño de Elche (o menino da cidade de Elche). Seguindo esse jogo, o Bebeto brincou que o Jesús era “El Niño Jesús”... No meio de toda essa conversa lúdica e, enquanto eu e o Jesús tentávamos explicar como se marcavam os estilos flamencos com as palmas, o Bebeto começou a reproduzir essas palmas, marcando o ritmo e cantarolando algo como: “por la carretera, en el coche del Niño Jesús, pá Jerez de la Frontera...” e o Jesús completou: “¡Vaya Osú!”, que é uma expressão típica da cidade. Quando nos demos conta, estávamos todos cantando a

canção e marcando o ritmo. Lembro que o Rene¹⁷ ia filmando tudo isso do banco de trás do carro e dava ênfase às nossas mãos (marcando o ritmo). Nesse momento, prestei atenção na forma como o Bebeto tocava as palmas e notei que era a chamada palma árabe ou, pelo menos, era assim como um professor cigano que eu tive, chamava aquele jeito de marcar o ritmo. O curioso é que não era essa a maneira de tocar que nós estávamos mostrando a ele e aos colegas¹⁸ e achei super interessante ver como ele ia transformando o ritmo que fazíamos e a forma de tocar as palmas, para o jeito dele. Nesse dia, íamos à casa do David Lagos, um cantaor de Jerez que gravou uma participação no documentário. Esse cantaor foi escolhido porque é um jovem cantor¹⁹ que está recuperando a Milonga, estilo flamenco que é conhecido como um dos “cantes de ida y vuelta”, ou seja, estilos musicais provenientes das ex-colônias espanholas na América e que ao “retornarem” à Espanha se “aflamencaram”. O Bebeto tinha especial interesse em conhecer a Milonga flamenca e buscar similaridades e diferenças com a Milonga que ele faz. O David começou, então, a cantar e a tocar a Milonga que ele resgatou, ou seja, a Milonga de Pepa Oro, a cantaora que popularizou o “aflamencamento” da Milonga argentina no final do século XIX. Lembro que o Bebeto se admirou da semelhança e pediu para tocar a dele para o David. Quando finalizou, ele disse: “É quase a mesma coisa!” E o espanhol respondeu: “quase não, é a mesma coisa!”. Um detalhe que me chamou a atenção foi a forma como o Bebeto foi vestido para esse encontro/gravação: estava com uma calça social preta, sapatos e meias pretas e uma camisa social branca. Quando chegamos na casa do Lagos, todos foram unânimes e disseram: “Tu pareces um cigano!”. Até lembraram o compositor e cantaor Manuel Molina que é realmente parecido com ele. Nesse momento olhei para ele e pensei: “o Bebeto é o mais cigano dos ciganos daqui!”. Nessa tarde, ficamos umas três ou quatro horas na casa do cantaor de Jerez gravando os diálogos musicais e as conversas dos dois. Mais uma vez, tudo se tornou um grande bate-papo sobre o flamenco e as pontes que podemos fazer entre as diversas culturas. O Lagos é um cara que está muito atento a esse tipo de coisa. Ele até comentou que havia descoberto no Japão uma canção tradicional daquele país que era muito similar a *Alegria* flamenca. Inclusive ele queria gravá-la em breve. Saímos de lá eufóricos com tanta aprendizagem e tive a sensação que tínhamos, todos nós, cada um na sua área, tinha muito que processar sobre, não só a partir desse encontro, mas de toda a viagem (Silvia Canarim, depoimento por e-mail em 10/04/2011).

A canção descrita no depoimento de Silvia consta no álbum ‘*O maravilhoso mundo perdido*’ que faz parte do Box 3D de Bebeto Alves que agrega três discos mais. Esta canção está detalhadamente analisada na seção “*A fronteirizaçãõ/(des)fronteirização num corpo de canções*” dessa monografia.

3.8. UM CORPO DE FRONTEIRA OU A FRONTEIRA INCORPORADA

No transcorrer deste primeiro bloco da monografia foi possível detectar que, à medida que o sujeito deste estudo – Bebeto Alves - se afasta de seu lugar de origem, paradoxalmente, mais se aproxima daquele seu referencial primeiro de fronteirização: sua formação musical, suas raízes regionais e seus primeiros contatos de aculturação com os países platinos através

¹⁷ Rene Goya, diretor do documentário.

¹⁸ Rene Goya e Pablo Chasseraux, diretor de fotografia do documentário.

¹⁹ Cantaor: como são chamados os cantores de flamenco.

do *rock* e da música *pop*. Entretanto, se naquele momento do início de sua formação musical, estar naquele limite geográfico representava estar perto destes referenciais, com o passar do tempo, o artista percebe que o espaço geográfico limítrofe – a fronteira - torna-se irrelevante, e o que realmente conta é sua noção de *fronteira* estar diretamente conectada com a idéia de mobilidade. Estar na fronteira é estar móvel. É tê-la incorporada enquanto transita e, constantemente, percebê-la reconfigurada no próprio corpo de *flaneur* imperceptível (antes de se perguntar para onde se está indo é necessário saber onde se está). Se estar situado no mundo significa percebê-lo a partir do próprio território (Oliven, 2006, p.206), como considerar a apreensão de mundo de alguém que se referencia a partir de um território incorporado que já se destituiu do âmbito espacial, e subsiste, se retroalimenta na sensação de um *vir a ser* e *estar*, num imaginário em constante mobilidade, nomadismo?

Entendo que a resposta a esta pergunta (esboçada parcialmente no item O nativo nômade: botânico do asfalto) Bebeto desvela quando questionado sobre sua opinião sobre a fronteira hoje e sobre suas esporádicas viagens à cidade natal e seu permanente sentimento de estar em constante *deslocamento*, de estar *no limite*:

Exatamente, aonde eu tô, eu tô naquele limite. Aonde eu tô, em qualquer lugar, aonde eu ando eu sinto aquilo, eu tenho a mesma sensação porque eu tô sempre em deslocamento, eu tô deslocado o tempo todo. Uruguaiana sempre me possibilitou ou me deu essa sensação de que [eu] tô em deslocamento, de que eu tô em movimento. Eu não consigo me entender num estágio de solidificação de alguma coisa, ou de mim mesmo, da minha estrutura, eu não tenho isso.

F: Isso é uma coisa existencial tua, essa inquietação, posso chamar de inquietação?

B: Eu não sei se é inquietação, pode ser sim. Eu tentei associar inquietação com ansiedade, mas não tem nada a ver com ansiedade, é apenas uma inquietação mesmo, uma necessidade de se manter em movimento que eu não sei porquê. Eu não paro em lugar nenhum, ou eu não crio raízes ou espalho elas pra tudo quanto é lugar (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

3.8.1 As fronteiras no corpo, um corpo de fronteiras...

Neste segundo bloco passo a abordar os elementos os quais Bebeto Alves lança mão para demarcar, transitar e maleabilizar suas concepções de *fronteira*, usando como instrumento de expressão e veiculação, o próprio corpo: os *figurinos* e suas *tatuagens*.

Na sua fala Bebeto, detalha o traço da teatralidade neste seu gestual:

Bebeto: São personagens, eu me utilizo de personagens, cada trabalho pra mim é um personagem, é uma coisa teatral minha, eu gosto disso. Eu acho que o palco é uma grande possibilidade de criar uma ilusão, de tu criares um sistema de reconhecimento ou não reconhecimento, de provocar sensações nas pessoas. Eu sempre respeitei muito o palco, eu sempre entendi o palco como um espaço cênico e lúdico, de mágica, o palco é mágico, então eu crio estes personagens, cada trabalho é

um personagem. Fui desenvolvendo com o tempo. O *Blackbagualnegovéo* é um personagem que foi se desenvolvendo.

Felipe: Tu estudas estes personagens em casa, sozinho, ou é uma composição que se dá num processo?

B: Eles vêm vindo, vêm vindo, vêm se dando. Vai se formando no processo. Eu vou associando elementos, eu tô produzindo, compondo, criando, vou associando elementos, posso tá criando aqui, agora e, de repente, eu pego um negócio ali e ponho no pulso o negócio, e vou indo, vou fazendo, e daqui a pouco eu pego outro negócio e ponho atrás da orelha. Não sei o que que é, pra sentir não sei o quê. E vai indo, troco a camisa e, enfim, vou fazendo o processo todo assim, experimentando coisas. O lance do chapéu, por exemplo, que tu fala, esse chapéu, pra mim hoje, o chapéu que eu uso é extremamente significativo porque eu tô deixando todas estas coisas no chapéu, eu tô marcando tudo neste chapéu. O chapéu que eu tô usando, prendi ele dentro de uma outra coisa que é um outro chapéu, e dentro disso eu vou guardando coisas, vou colocando coisas que eu vou pegando pela estrada. Eu tô usando um chapéu hoje que é cheio de coisas, um troço grande em cima de um outro troço que eu comprei na Capadócia que é um pano que as pessoas usam e naquele pano tá cheio de bagulho que eu fui pegando pelo caminho entendeu? Tem até um negócio escrito: *foda-se* em russo!

F: Por que a cabeça? Por que não outra parte do corpo?

B: Eu acho que a cabeça é uma forma de tu te protegeres, ou a forma de mostrar pras pessoas de onde é que vem esta loucurada toda [risos!]. Sei lá, eu vejo das duas maneiras, acho que a cabeça...

F: Protegendo do quê?

F: Proteger, proteger, te protege. Eu me sinto protegido, os hunos não dormiam em teto porque tinham medo que o teto caísse em suas cabeças. E eram nômades também. Então acho que o chapéu é como uma casa. Acho que é isso, né? [risos]. A proteção do chapéu é como se estivesse morando em algum lugar [risos].

F: Carrega a tua casa contigo.

B: É, aqui é a minha casa [risos] (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Entendo que o processo desenvolvido pelo artista na construção dos seus personagens, a exemplo o citado *Blackbagualnegovéo*, desenrola-se num nível *pré-expressivo*, usando aqui as palavras do dramaturgo italiano Eugenio Barba, conforme sua obra *A Canoas de papel-tratado de Antropologia Teatral* (2006). Uma espécie de *arquitetura do movimento* construída gradualmente e que o espectador, ao tomar contato com o conteúdo e o personagem já constituído, o percebe apenas num substrato da globalidade expressiva do ator, neste caso, o próprio Bebeto (BARBA, 2009, p.161-213). Na composição dos seus personagens Bebeto Alves lança mão de elementos sintomáticos de seus processos interiores: *de repente eu pego um negócio ali e ponho no pulso o negócio, e vou indo, vou fazendo e daqui a pouco eu pego outro negócio e ponho atrás da orelha, não sei o que que é, pra sentir não sei o que, e vai indo...*

Conforme Bonfitto (2006, p. 21-37), o processo de construção de uma personagem, para o dramaturgo russo Constantin Stanislavski (1863-1938), constitui-se de *ações físicas*, ou

seja, de atos (espécie de *íscas*²⁰) que no processo de sua execução devem desencadear processos interiores tais como o estímulo da memória emotiva que não se restringe apenas às emoções, mas inclusive à memória das sensações baseada nas experiências pessoais e ligadas aos cinco sentidos. Por sua vez, tais processos funcionam como uma espécie de catalisador de outros elementos de todo um sistema que está sendo constituído na construção de uma personagem (Ibidem, p. 25). Para o dramaturgo russo, quanto mais vasta a experiência emocional do ator (sua memória emotiva), mais rico é o material que ele tem à disposição para a sua atividade criativa interior (Ibidem, p. 29).

Portanto, é possível considerar que “as coisas” as quais Beбето vai pegando, colocando no seu corpo, na composição dos seus personagens desempenham a função de *íscas* do seu repertório emotivo, de sua memória emotiva, do conteúdo catalisador e instigador das suas *ações físicas*.

Na verdade, segundo Barba (2006, p. 193), o núcleo do *pré-expressivo*, que também compreende as ações físicas e vocais do ator, concerne ao caráter real da ação do ator e esta é real se está disciplinada por uma partitura. Ainda, conforme Barba, o termo partitura foi usado pela primeira vez por Stanislavski e retomado por outro dramaturgo, Grotowski, e indica uma coerência orgânica.

Ao citar Stanislavski, mais adiante, o dramaturgo italiano explica que:

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama no vidro, a partitura se move, palpita, cresce, diminui, está quase por apagar-se e, inesperadamente, readquire esplendor, responde a cada hálito de vento, assim a minha vida interna varia a cada noite, de momento a momento (BARBA, 2006, p. 207).

A dramaturgia da partitura serve, em primeiro lugar, para fixar a forma da ação, ou seja, animá-la de detalhes, *détours*, impulsos e contra-impulsos. A sua elaboração é importante para o ator, dela depende sua precisão e, portanto, a qualidade da sua presença (Ibidem, p. 200).

Intuitivamente ou não, Beбето, no meu entender, elabora, constrói sua partitura cênica

²⁰ Expressão utilizada por Bonfitto (2006,p.25) para designar o desencadeamento de processos interiores através das *ações físicas* que de acordo com Stanislavski no seu Manual do Ator – Stanislavski (1997, p.3) explica que “o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos”.

valendo-se de *íscas*²¹ emocionais que adquirem desenvoltura na composição de suas ações físicas, que combinadas na criação dos seus personagens e figurinos, expressam bem mais que a caracterização de um tipo social (um homem vestindo um traje preto, de chapéu preto, unhas pintadas e anéis, por exemplo, ou então, na Espanha quando se caracterizou como um cigano andaluz nas filmagens do seu documentário²²), mas, sobretudo, um “signo móvel”, produtor de significados (BONFITTO, 2006, p. 112).

Ainda, no que se refere a este personagem – *Blackbagualnegovéio* –, Beбето explicou-me cronologicamente como se deu a composição do nome:

Bebeto: Isto vem de várias coisas. O compositor *Mauro Moraes* costuma me chamar de Nego Véio, costumava chamar de Nego Véio por causa dessas coisas, quer dizer, como é que o Beбето pode ser chamado de Nego Véio? Isto é uma expressão que tá dentro do universo do regionalismo, mas significa que: ‘*não, pera aí, vocês estão pensando que o Beбето é um roqueirinho de merda e blá, blá, blá? Não é não, o Beбето é Nego Véio!*’ Nego véio é aquele cara que sabe de tudo, que tem um pouco de sabedoria, um pouco de entendimento das coisas, tá ali escondidinho, mas tá sabendo tudo. Então eu fiz o show Nego Véio, e ainda não tinha o *Blackbagual*. Depois daquele show no [Teatro de] Arena, teve uma amiga minha, que é uma atriz chamada Lígia Rigo, ela me mandou um e-mail falando que tinha adorado o show e no final ela escreveu: “*achei incrível essa coisa blackbagual*”. Puxa, *blackbagual*, que era justamente essa coisa toda de preto, unha pintada de preto, *blackbagual*, coisa *pop*, uma palavra extremamente *pop*, associada à Língua Inglesa, e bagual, super regional. Junta tudo, *Blackbagualnegovéio*, fica uma palavra só!

Felipe: E o bagual?

B: Bagual é o rebelde né? Bagual é a coisa oposta ao *Nego Véio*, o animal difícil de domar, rebelde. O *Blackbagualnegovéio* é o meu alter-ego! [risos] (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Outro elemento significativo, presente em outra caracterização mais recente do artista e citado nesta pesquisa, é o seu *chapéu*, espécie de repositório simbólico.

A efeito averiguativo, consulto o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier (2009) e busco o significado do verbete *chapéu*:

O papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo de poder, da soberania, sobretudo quando se tratava antigamente, de um tricórnio (chifre). Julgou-se que o uso do chapéu podia significar o fim da função dos cabelos como instrumento receptor da influência celeste, e que, assim sendo, houvesse sido atingido o objetivo último da busca iniciática. No entanto, a consecução desse objetivo não interrompe – muito pelo contrário – a função mediadora; as pontas do chapéu ou as pontas da coroa são concebidas, assim como os cabelos, à imagem de raios de luz. O chapéu, em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe simboliza também a cabeça e o pensamento. É, ainda, símbolo de identificação. Mudar de chapéu é mudar de idéias, ter uma outra visão do mundo. “*Usar o chapéu*” significa, em francês coloquial, assumir uma responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido (CHEVALLIER, 2009, p. 232).

²¹ Ib.

²² Conforme depoimento de Silvia Canarim especialmente para esta pesquisa.

Pensar a mobilidade é também aprender a repensar o tempo, nos ensina o antropólogo e escritor Marc Augé (2007); é pensá-la em diversas escalas para tentar compreender as contradições que minam nossa história coletiva ou pessoal. Transformar um chapéu, simbolicamente, numa espécie de bernal de conteúdos culturais e sitiá-los na cabeça, sugere que por trás deste gesto, por mais que a compreensão se alargue na transitoriedade, nos vários trajetos de uma história de vida, ela também se inscreve na continuidade de um percurso (Augé, 2007, p. 78).

Bebeto não detalha e nem explica quais coisas ele vai colocando no chapéu, mas diz que estas são recolhidas nos seus percursos, nos seus itinerários. É um coletor que, de algum modo, vai selecionando, agrupando elementos, que no conjunto, ganham forma e representatividade no seu imaginário. Espécie de inventário cultural pessoal.

O troço escrito 'Foda-se', em russo, por exemplo, poderia também estar em inglês, mas aí talvez, para o artista, fosse um repisar caminhos na sua rebeldia roqueira. No russo eбым, possivelmente, sugira uma renovação, um re-olhar sobre esta rebeldia, certamente mais adequado ao atual estágio da sua vida. De todo modo, o fato é que a expressão posta na sua cabeça seja em qual for o idioma, combina com o rebelde "bagual" que não está interessado em explicar o que recolhe ou o que deixou pelo caminho, ou porque age deste ou daquele modo.

Ao presenciar seu show no Teatro do SESC em Porto Alegre, em novembro de 2010, registrei em meu diário de campo²³ o processo de desconstrução que o artista concretiza quando se desfaz, em cena, do chapéu, turbante ou pano da Capadócia, e de outros elementos, numa espécie de rito de passagem cênico que também codifica, descodifica e modifica o cenário do palco e a dinâmica do repertório: um casamento de linguagens previamente estudado, um rito previamente fixado, um roteiro, possivelmente, sua partitura cênica.

Diário de Campo, 27 de novembro de 2010.

Após umas quatro a seis canções executadas, o músico fala com o público. Dá boa noite e aproveita o espaço do diálogo pra inserir novos elementos cênicos no palco e desfazer-se de outros: partes do seu figurino, o chapéu e o lenço-turbante. Ao mesmo tempo em que este é o primeiro momento de fala do show, também o é como uma espécie de "rito de passagem" para o seguinte de caráter sonoro mais enxuto; neste sentido, em conformidade

²³ Transcrito com mais detalhes na seção 'A fronteirização/(des)fronteirização num corpo de canções'.

com o conceito *unplugged* (*desplugado*) - outro nome dado pela indústria cultural a uma apresentação musical de sonoridade mais próxima ao som acústico natural, mesmo os instrumentos estando amplificados.

O segundo elemento usado pelo artista-criador como veículo de expressão simbólica e de trânsito da sua concepção de fronteira são as *tatuagens*. Questionado sobre o uso e escolha destas no seu corpo-fronteira Bebeto expôs:

Eu registro o tempo, as experiências de vida, no meu corpo. Acho que o corpo serve pra muita coisa e uma delas é para registrar. Ontem eu ouvi um papo de um cara que tatuou uma agenda aqui na mão, ele tatuou uma agenda, então quando ele tem os compromissos ele escreve na agenda com a caneta, já tem o horário tudo, dia de semana [risos], sabe que se colocar na agenda tradicional vai perder [agenda]. Pra mim, tatuagem tá relacionada a experiências minhas, momentos meus, todas elas têm um significado (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Em reportagem publicada no jornal Zero Hora, no dia 13 de março de 2003, numa quinta-feira, dia de estréia do show *Nego Véio*, o artista aparece numa foto comentada no texto pelo jornalista cultural que o descreve incorporando um “gaudério à vontade entre um rolo de fumo e uma tatuagem de caracteres chineses” no braço, usando camiseta sem manga e de chapéu preto.

Conforme Ferreira (2008, p. 33), quando se fala em “marcas corporais”, tal expressão refere-se a um conjunto de práticas ornamentais do corpo que têm a particularidade de, literalmente, marcarem de forma deliberada e indelével, a sua superfície, usando como recurso um complexo e diversificado conjunto de objetos materiais e de técnicas de aplicação. Dentre as mais recorrentes marcas corporais encontra-se a tatuagem, que é uma inscrição de desenhos ou escritos na profundidade da derme através da injeção mecânica de uma matéria corante de origem mineral, vegetal, animal ou sintética.

Historicamente, no ocidente, as marcas corporais foram violentamente combatidas e condenadas pela Igreja enquanto atentado moral à integridade corporal, permanecendo numa relativa obscuridade até o século XVIII.

No que se refere à *tatuagem*, dado o grau de permanência epidérmica que adquire, bem como à versatilidade formal que oferece, seu uso tem se revelado um recurso de marcação valorizado por seus portadores, não apenas em termos estéticos, mas, sobretudo, enquanto expressão social das suas identidades pessoais e referente capaz de expressar, aos olhos daquele que a possuem e aos olhares dos outros, as suas próprias subjetividades, biografias e interesses pessoais, indicando territórios musicais, políticos, geográficos, etc. Por

outro lado, dada sua ancestralidade, é ainda investida de um valor histórico e antropológico que raramente é imputado a outras marcas corporais.

Ainda conforme Ferreira (2008, p. 47), mesmo evocando folcloricamente formas ancestrais, nas sociedades contemporâneas as “marcas corporais” deixam de corresponder a signos estatutários claros e precisos, socialmente determinados e codificados – como o eram em contextos “tribais” tradicionais, onde este tipo de inscrições corporais atribuía a cada indivíduo o seu lugar social exato na organização social, assinalando estatutos de gênero, de etapa de vida, de hierarquia social, de clã, de pertença familiar, etc. – para passarem a constituir *signos identitários* voluntariamente apropriados, simbolicamente flutuantes, ambíguos e desconcertantes, ancorados em narrativas biográficas individuais, a partir das quais, assinalam e celebram, expressivamente, tomadas de decisão e opções pessoais, momentos, situações e vivências que consubstanciam uma experiência particular, revelando também estéticas e éticas de vida que se pretendem “diferentes” e “alternativas” ao padrão dominante. As marcas correspondem a um recurso expressivo que ambiciona *marcar* e *demarcar* corporalmente um mundo de vida que se pretende singular, portanto, e não legitimar coletivamente um dado corpo social.

Bebeto, além de demarcar simbolicamente etapas de sua vida no seu corpo através das tatuagens, também inventaria sua vida pessoal através deste gesto, por intermédio dos símbolos e figuras que escolhe para tal registro, o que, guardadas as distinções, torna-se um complemento do seu gesto compilativo, de recolher “coisas” e ressignificá-las no seu chapéu, no seu turbante, em sua cabeça, enfim.

3.8.2. A fronteirização / (des)fronteirização num corpo de canções

Nesta etapa do trabalho, desenvolvo breves análises musicais de duas canções, uma interpretada e outra composta por Bebeto Alves - respectivamente, *Paint it Black*, de Keith Richards e Mick Jager, e *Carretera* - e busco sinalizar de que modo a concepção de fronteirização/(des)fronteirização se manifesta, emerge através delas. A metodologia de análise tem caráter musicológico, a partir de Bangel (1989) e Verona (2006), e semiótico, seguindo Tatit (2002; 2008).

Diário de campo, 27 de novembro de 2010.

Às 21h06min chegamos, minha esposa Angela e eu, no Teatro do Sesc - Centro, na Rua Alberto Bins, 665, em Porto Alegre, para assistirmos ao último show de Bebeto Alves,

desfecho de uma pequena turnê que o artista realizou pelo Estado, em algumas cidades, incluindo três noites em Porto Alegre, em função do lançamento do seu novo trabalho “3D”.

O show iniciou com uma atmosfera sonora sampleada com sons que referenciavam culturas orientais dentre outras, urbanidade, pampa gaúcho e vozes irreconhecíveis. Não havia demarcações que possibilitassem uma identificação do quê, quem ou de onde eram estes sons, apenas sugestividades, ambientações. Um a um os músicos surgiram no palco. O figurino era misto: tênis, bombachas escuras com pregas laterais, camisetas com caracteres urbanos, óculos escuros e enfim uma tonalidade escura predominante. Por fim, Bebeto entrou em cena. Vestia calça e camisa escura, um lenço colorido marroquino amarrado em formato de turbante na cabeça, e sobre este, um chapéu social escuro de gaudério – o mesmo usado em seu figurino na temporada de lançamento do CD “Blackbagonalnegóvio”, de 2006. Aliás, a banda formada pelo guitarrista Marcelo Corsetti, o baixista Rodrigo Reiheimer e o baterista Luke Faro denomina-se ‘Os Blackbagonal’.

Ainda no figurino de Bebeto, as botas de couro de búfalo eram de cor creme, portanto, seu vestuário misturava elementos culturais diversos e ainda, o modo como o músico empunhava seus violões de aço – três ao todo distribuídos em torno do artista no palco – sugeria também um músico permeabilizado pelas culturas das músicas pop, folk, blues e rock and roll.

Após umas quatro a seis canções executadas, o músico falou com o público. Deu “Boa noite” e aproveitou o espaço do diálogo pra inserir novos elementos cênicos no palco e desfazer-se de outros: partes do seu figurino, o chapéu e o lenço-turbante.

Ao mesmo tempo em que este foi o primeiro momento de fala do show, também funcionou como uma espécie de “rito de passagem” para o momento seguinte, de caráter sonoro mais enxuto; neste sentido, em conformidade com o conceito unplugged (desplugado) - outro nome dado pela indústria cultural a uma apresentação musical de sonoridade mais próxima ao som acústico natural, mesmo os instrumentos estando amplificados.

Então, sentados em cadeiras estofadas com encostos de madeira torneada, o baixista e o baterista empunharam os tambores marroquinos bendir, enquanto Bebeto tinha, com ambas as mãos, pequenos pratos árabes, fazendo acompanhamento percussivo aos tambores e ao seu canto.

A canção entoada intitulava-se Carretera. Carretera ou Carreteira são expressões do vocabulário regionalista gaúcho oriundas do castelhano platino que significam “estrada

apropriada ao tráfego de carretas” e, mais tarde, por influência da urbanização, de carros.

A letra desta canção fala de um trajeto do compositor por uma carreteira que vem de algum lugar e segue para Jerez de la Frontera, um município da Espanha, na província de Cádiz, comunidade autônoma da Andaluzia.

O ritmo executado pelos músicos era uma mistura de acentos do maracatu pernambucano com “aires” de flamenco andaluz, predominando, entretanto, o padrão rítmico do maracatu.

Se no primeiro bloco de canções, a textura sonora do show imprimiu um caráter de milonga pop urbana, neste, o clima acústico propiciava novas escutas.

No terceiro bloco do show a sonoridade pop retornou e se manteve assim até o final do espetáculo.

A experiência da escuta e do visual do espetáculo propiciou ao público uma incursão por limites culturais que se misturavam e transitavam num ir e vir contínuos. O músico, tanto no repertório quanto na sonoridade e no figurino, quanto no seu gestual artístico, referenciava estes procedimentos, de alguém que se situa e está situado simbólica e culturalmente no seu espaço artisticamente constituído, e que, entretanto, não se limita, não se restringe a este. Enfim, um artista “em trânsito”, conforme o próprio músico se auto define.

*Ainda, um momento significativo do show foi quando Bebeto, ao referenciar seus maiores mestres da milonga, executou, em sua homenagem, uma versão pessoal de uma canção destes, datada de 1966: *Paint it Black*, cujos autores são Keith Richards e Mick Jagger, integrantes da banda de rock inglesa Rolling Stones.*

[...] Os quais me ensinaram tudo sobre a milonga. Estes caras são muito conhecidos, aliás, mais do que conhecidos, eles são duas celebridades internacionais, talvez os maiores milongueiros do mundo e se não fossem eles, realmente eu não tocava [sugere com um gesto a idéia de coisa nenhuma, de nada] de milonga. Então eu gostaria de cantar pra vocês uma milonga antiga desse pessoal, lá de 1966, de um disco chamado *Aftermath*, de Mick Jagger e Keith Richards, *Paint it Black* [...].

Para efeito informativo, apresento a seguir três reflexões sobre a milonga escritas por diferentes autores em períodos distintos que a meu ver se complementam e convergem com as considerações de Bebeto sobre o gênero, apresentadas logo adiante:

A milonga descende da habanera/lundu com traços fortes da influência negro/hispânica. A característica marcante da milonga está no baixo ou bordões do violão, que soam como baixo-obstinado em tonalidade menor. A síncopa larga do

baixo e a languidez melódica traduzem a presença do negro nesse gênero de música. A milonga é gaúcha pampeana e comum ao Brasil, Argentina e Uruguai. A milonga é composta em diversos andamentos. É viva, quando dançada, e lenta, sonhadora quando executada para ambientação de declamação (payada) (BANGEL, 1989, p.43).

[...] A milonga é comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil. A discussão em torno de sua origem expressa bastante bem sua relevância no encontro dessas três culturas: há teses para sua origem rio-grandense, sua origem argentina e sua origem uruguaia; sua ascendência ora é portuguesa, ora espanhola, ora latino-americana mesmo, mais especificamente cubana. Para o compositor uruguaio Alfredo Zitarrosa, que chamava a milonga de *blues de Montevideo*, a capacidade de fundir-se a outros gêneros sem dificuldade era uma de suas características; o argentino Atahualpa Yupanqui afirmava que as formas possíveis da milonga seriam tantas quantas fossem as possíveis formas de tocá-la [...] (RAMIL, 2004, p. 22).

Ao contrário do que se costuma imaginar, a milonga tem fortes raízes urbanas. Um pouco de história esclarecerá melhor a aparente contradição. É preciso, primeiro estar ciente de que, muito antes de existir a milonga tal como a conhecemos hoje, o *gaucho* que vagava pela pampa já “golpeava” em *vihuelas* e guitarras a *cifra*, o ritmo primitivo de acompanhamento das *payadas*. Na Argentina, por volta da segunda metade do século XIX, com o crescimento das concentrações urbanas, e considerando a gradativa transferência da população rural para tais lugares, nesse ambiente surge a milonga, que, apesar de cidadina, guarda um ar nostálgico e campesino. [...] Há divergências quanto à origem remota da milonga, de qualquer forma, o autor Carlos Veja afastou a hipótese de que ela tenha sido “inventada” na segunda metade do século XIX, e sim que nesse período ela fora batizada, sendo que poderia ter existido anteriormente, mas sem tal denominação específica. Quanto à etimologia da milonga, Câmara Cascudo, citando Marcelo Soares, define: termo originário da língua bundo-congolense, é o plural de *mulonga*, palavra (VERONA, 2006, p.103-104).

Para o compositor Bebeto Alves, a milonga é um gênero que lhe permite associar-se às origens, adaptável e, neste sentido, rico em possibilidades criativas e que também combina com o sentimento existencial do músico, por seu caráter melancólico:

Bebeto: Porque ela [a milonga] advém desse processo de se associar ou de incluir esse processo de criação a uma coisa que nos diferenciasse, à origem, então a milonga, desses ritmos todos que foram aculturados na região da fronteira, como o chamamé também, é a que mais eu me identifico. Por me identificar com a coisa mais melancólica, com a coisa mais num tom menor, eu me identifico com o mi menor, então acho que tem mais a ver com a gente ali do pampa.

Felipe: E quando tu pensaste em *Milonga Nova*, foi em alguma característica do gênero? Porque existe a milonga um pouco mais introspectiva e tem aquela mais festiva...

B: ... E tem a milonga feita em Buenos Aires que é dançante, que, aliás, originou o Tango. *A Milonga Nova*...

F: Presente no disco *Bebeto Alves y La Milonga Nova*...

B: É uma milonga *pop*, é onde eu consigo fundir ela melhor, onde eu consigo ser mais fiel a mim mesmo misturando toda aquela coisa do rock, é a eterna busca de tu chegares numa síntese.

F: Tu achas que já chegou nessa síntese?

B: Eu já cheguei, já voltei, já fui, estou indo de novo [risos!]. A insatisfação é a melhor coisa que tem, eu nunca tô satisfeito, por isto que eu não dou muita importância pras coisas que eu faço (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Ao reler a canção *Paint it Black*, o artista estabeleceu escolhas: no uso da milonga como gênero e respeitando o caráter roqueiro da canção; na mudança de andamento (mais lento em relação à versão original) e na instrumentação (o compositor optou por um arranjo com o uso de voz e violão, *acordeón* e um de quarteto de cordas, incluso um violino solista) distinta da versão original que inclui além de baixo, bateria, guitarras e vocal, um *sitar* indiano.

Paint it Black consta no quarto álbum da banda inglesa Rolling Stones intitulado *Aftermath*, lançado em 15 de abril de 1966 pela Decca Records e ABKCO Records, na Inglaterra, e em 20 de junho do mesmo ano, nos Estados Unidos, pela London Records e ABKCO Records. Tendo somente composições de Mick Jagger e Keith Richards, *Aftermath* foi também o primeiro álbum dos Stones a ser gravado inteiramente nos Estados Unidos, no lendário RCA Studios, em Hollywood na Califórnia, e também o primeiro da banda a ser lançado em estúdio.

Fundamental para a sonoridade do disco foi a contribuição musical de Brian Jones, ex-integrante do grupo, falecido alguns anos depois. Conforme Friedlander (2008):

Brian aprendeu a tocar *sitar* para *Paint it Black* e depois a descartou (Ele também tocou um saltério em *Lady Jane*, flauta em *Ruby Tuesday*, marimba em *Under My Thumb*, e *Mellotron* (um teclado eletromecânico polifônico desenvolvido originalmente em Birmingham, Inglaterra, no início da década de 1960) em *2000 Light Years From Home*. Estas novas experiências na coloração musical, o que incluía outros músicos nos metais, cordas e baixo duplo, davam ao Rolling Stones uma profundidade musical que não existia em seus primeiros trabalhos. Eles estavam mudando junto com o tempo (FRIEDLANDER, 2008, p. 161).

Nesta época, portanto, a formação da banda era Mick Jagger (vocal, percussão e gaita); Brian Jones (guitarra, incluindo slide guitar em *Doncha Bother Me*, marimbas em *Under My Thumb* e *Out of Time*, sinos, *appalachian dulcimer*, em *Lady Jane* e *I Am Waiting*, *sitar* em *Paint It Black*, cravo e gaita em *High and Dry* e *Goin' Home*, e teclados); Keith Richards (guitarra e vocal); Charlie Watts (bateria, percussão, marimba, e sinos) e Bill Wyman (baixo, marimba, sinos, piano, órgão e cravo).

Na versão de Bebeto Alves o arranjo construído por este no seu violão me parece determinante quanto às participações texturais dos outros instrumentos: *acordeón*, cordas e violino²⁴.

Estabelecendo uma nota pedal, a prima mi (primeira corda do violão contando de baixo para cima) o compositor, aqui músico e artista-criador construiu um fraseado melódico em formato de arpejos, que além de soarem idiomáticamente violonísticos reforçam uma atmosfera sonora oriental na canção, numa mistura de elementos ibéricos de várias procedências possíveis, conforme figura abaixo.

PAINT IT BLACK
Arranjo Violão Bebeto Alves

The musical score for "Paint It Black" by Bebeto Alves is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the guitar arpeggiated part (Violão arpejado). The guitar part features a complex arpeggiated pattern with fingerings (i, m, i, m, i, m, i, m) and dynamics (p). The vocal line is marked with a '3' above it. The second system shows the vocal line (Voz) and the guitar arpeggiated part (Vlão arp.). The guitar part features a similar arpeggiated pattern. The tempo is marked as ♩ = 51.

Na seta superior, sinalizando as cordas agudas (2^a. e 1^a.) do violão, a nota *mi* se repete intermitente desempenhando a função de *nota pedal*, enquanto na seta inferior, sinalizando a corda grave (5^a.), o baixo (digitado pelo dedo 3 da mão esquerda) desempenha a função de voz cantante dobrando, reforçando a mesma nota aguda (executada pelo dedo 1 da mão esquerda, também sinalizado pela seta superior). A terceira seta, mais abaixo sinaliza um intervalo de segunda menor (distancia entre as notas ré suspenso e mi, primeira e segunda cordas respectivamente) que do seu “encontro” sonoro é gerada uma sensação de instabilidade típica da sonoridade dos instrumentos orientais como o *sitar*, por exemplo que inclusive

²⁴ Esse arranjo é passível de ser ouvido no site oficial de Bebeto Alves (www.bebetoalves.com.br), clicando em “Rádios” e então no CD, *Blackbagualnegovêio*, faixa 2.

trabalha com distancias menores entre os sons (quartos de tom), se comparado aos instrumentos ocidentais como o violão, que trabalha com distâncias de semitons (meio tom).

Todo este arranjo executado pelo violão de Bebeto na introdução da canção é reforçado pelo quarteto de cordas e o violino, na sua versão para *Paint it Black*. No momento seguinte, a esta introdução é inserida uma *levada* de milonga, com Bebeto já cantando e o *acordeon* pontuando, com notas longas, a melodia cantada, sugerindo o timbre de um *harmonium indiano*, sensação que mais adiante é desconstruída na medida em que o instrumento assinala mais sua participação, caracterizando a sonoridade regional do RS. As cordas desempenham uma função de “cama” ou *background* enquanto o violino solista insere estrategicamente outros sons como trêmulos e glissandos, notas longas em registros agudos e em várias regiões do instrumento. Ou seja, durante todo o percurso da canção, além do violão dedilhando a milonga, as cordas constroem um *background*, enquanto o *acordeón* e o violino pontuam suas participações em momentos distintos e num diálogo muito sutil. No final da canção, o tema da introdução arpejado é reapresentado, reforçado pela voz, violino e, pelas cordas, sugerindo uma espécie de “redemoinho sonoro”, potencializando uma tensão que sutilmente foi se encorpando gradualmente na ambientação tímbrica da canção.

No que se refere ao andamento, a versão de *Paint in Black* de Bebeto, é mais lenta que a original²⁵. Tal proposta de desaceleração, segundo Tatit (2008, p. 17-26), permite trazer à tona e fazer emergir traços verticalizantes de uma melodia que, quando executada num andamento mais rápido ficam camuflados. Com a desaceleração do andamento, a voz acaba prolongando as vogais em saltos intervalares (verticais) que são comumente sinalizadores de traços passionalizantes, sentimentais de uma canção. Deste modo, através do cantar de um artista pode-se perceber as saliências desta passionalização. Assim, no caso da versão de Bebeto Alves, somadas à atmosfera tímbrica do arranjo, a desaceleração e sua interpretação vocal, os traços melancólicos (*blacks*) presentes na letra são significativamente salientados e contemplados, o que no disco com o título *Blackbagualnegovéio* fica bastante adequado.

No show apresentado no Teatro do Sesc, além de utilizar a gravação do disco como base sampleada, ou seja, tocando a partir dela na apresentação, Bebeto ainda contou com a participação tímbrica dos instrumentos dos músicos de sua banda: guitarra com efeitos, bateria e baixo elétrico, incorporando assim mais materiais sonoros na composição do arranjo de *Paint it Black*.

²⁵ A versão original dos Rolling Stones pode ser encontrada em youtube.com.

O motivo temático apresentado na introdução da canção pelo violão arpejado de Bebeto consta no arranjo original dos Rolling Stones sendo inclusive apresentado apenas por uma guitarra solo, entretanto, ao reconfigurá-lo e inseri-lo numa atmosfera musical típica do gênero milonga, o artista resignifica este motivo temático, borrando as fronteiras desses gêneros musicais – o rock e a milonga - e, diga-se de passagem, fazendo uso da tonalidade de mi menor, segundo ele “*por me identificar com a coisa mais melancólica, com a coisa mais num tom menor, eu me identifico com o mi menor*”.

A segunda canção a ser contemplada com uma breve análise é *Carretera*, registrada no álbum *O maravilhoso mundo perdido* o qual faz parte do box *Bebeto Alves em 3D* (2010)²⁶. Conforme já descrito acima no Diário de Campo, *Carretera* ou *Carreteira* são expressões do vocabulário regionalista gaúcho oriundas do castelhano platino que significam “estrada apropriada ao tráfego de carretas”, e mais tarde, por influência da urbanização, de carros.

A letra desta canção fala de um trajeto do compositor por uma *carretera* que vem de algum lugar e segue para *Jerez de la Frontera*, um município da Espanha na província de Cádiz, comunidade autónoma da Andaluzia. Antes de dar continuidade a esta análise saliento com grifos alguns trechos do depoimento de Silvia Canarim, que reproduzo abaixo:

[...] No meio de toda essa conversa lúdica e, enquanto eu e o Jesús *tentávamos explicar como se marcavam os estilos flamencos com as palmas*, o Bebeto começou a reproduzir essas palmas, marcando o ritmo e cantarolando algo como: “*por la carretera, en el coche del Niño Jesús, pá Jerez de la Frontera...*” e o Jesús completou: “*¡Vaya Osú!*”, que é uma expressão típica da cidade. Quando nos demos conta, estávamos todos cantando a canção e marcando o ritmo. [...] Nesse momento, prestei atenção *na forma como o Bebeto tocava as palmas e notei que era a chamada palma árabe* ou, pelo menos, era assim como um professor cigano que eu tive, chamava aquele jeito de marcar o ritmo. *O curioso é que não era essa a maneira de tocar que nós estávamos mostrando a ele e aos colegas* (Rene Goya e Pablo Chasseraux, diretor de fotografia do documentário) e achei super interessante ver *como ele ia transformando o ritmo que fazíamos e a forma de tocar as palmas, para o jeito dele* [...] (Silvia Canarim, depoimento por e-mail em 10/04/2011).

²⁶ É possível ouvir a canção no site oficial do músico: <http://www.bebetoalves.com.br/>.

No que se refere às *palmas* ou *palmadas*, Silvia explicou-me nesse depoimento que no Flamenco existem basicamente dois tipos: a *palma sôrda* (surda) e a *palma aberta* (brilhante). Na *sôrda*, o som tende a ser mais grave e fechado, enquanto na *aberta*, mais agudo e brilhante. Ambas as palmas são executadas com os dedos das mãos próximos (“colados”), e no caso da *palma árabe*, a qual Silvia se reportou, a execução é com os dedos espalmados,

numa posição semelhante de quem reza com os dedos abertos, forma bem distinta das usuais do Flamenco.

O segundo aspecto significativo deste processo descrito por Silvia, é que na medida em que o sujeito desta pesquisa vai compreendendo, elaborando um aprendizado, a seu modo, este transforma tal aprendizado ao jeito próprio. E o terceiro aspecto a ser salientado é que, simultaneamente, tal aprendizado desencadeia um processo criativo a ponto do artista de imediato, num “clima” quase que lúdico, compor e improvisar simultaneamente. Ocorre que esta canção para ser analisada, no meu entender, não pode prescindir desta compreensão, deste ambiente onde foi gestada: dentro de um carro, vindo de algum lugar, indo para outro, com a expectativa de descobertas culturais a serem desbravadas pelo artista investigador as quais lhe são caras e pertinentes na compreensão de sua própria história de constante mobilidade. Principalmente em se tratando de uma pesquisa de caráter etnográfico como esta aqui desenvolvida.

Ainda curioso com as informações fornecidas por seu depoimento, indaguei à Silvia qual padrão rítmico eles estavam executando com as palmas, neste trajeto, principalmente para saber se o Bebeto havia mantido tal padrão na sua gravação desta canção. Silvia cantarolou-me por telefone o padrão que transcrevo abaixo, ou seja, o padrão rítmico da milonga:



Este padrão, ao ser agregado no arranjo construído por Bebeto na gravação da canção, ficou “submerso”, subentendido, pois não há execução de palmas neste registro, advindo daí outra conformidade textural na combinação dos instrumentos, o que não contraria de modo algum uma suposta presença deste traço rítmico, aparentemente ausente:

CARRETERA

Bebeto Alves

Transcrição: Felipe Azevedo

♩ = 96

Pratos Marroquinos

Bendir

Voz

Palmas Milonga

Por la car re te ra nel co che del ni ño

Palmas executando um padrão de milonga subentendido no arranjo da canção.

A letra de *Carretera* é concisa, mas permite identificar claramente elementos sinalizadores do contexto onde foi gestada, especialmente aqueles que o sujeito desta pesquisa estava em busca por uma maior compreensão.

Por la carretera

Nel coche Del niño Jesús

Pá Jerez de La Frontera

Vaya! Ozú!

Ai, mi alma tengo sede,

Ai mi alma me voy a morir

Si no beber de tus labios

Todo El amor que hay ahi...

Por la carretera...

(extensão melódica) que normalmente proporciona à melodia suas opções de expansão, mostra-se restrito e apropriado para evoluções “horizontais” (horizontalização), sem muita exploração de novas trajetórias (TATIT, 2008, p. 20).

Por sua vez, na *passionalização*, ocorre o oposto, um desenvolvimento melódico sob o signo da disjunção temática, como se, nesse caso, a melodia de fato “evoluisse”, ou seja, se apoiasse na diferença e se propagasse linearmente por toda a extensão de seu campo de tessitura. Assim, podemos falar de uma tendência à “verticalização”, peculiar a toda canção passional. Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista, enquanto na melodia manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada - portanto, a direção – dos segmentos melódicos, e por fim, a prevalência da desigualdade temática (TATIT, 2008, p. 21-22).

Por fim, na *figurativização*, tanto a forma concentrada e “horizontalizante” do primeiro modelo, quanto a expandida e “verticalizante” do segundo, pressupõem um modo de dizer, ou seja, as entoações enunciativas. As elaborações musicais dos contornos melódicos sempre deixam transparecer marcas da irregularidade modulatória da fala subjacente, ou seja, a fala camuflada no canto.

Em se tratando da canção *Carretera*, na primeira parte da canção, o traço tematizante é visivelmente detectável, pois conforme a figura abaixo e sinalizada pela seta, a melodia tende a ser mais horizontal do que vertical: não “evolui”, e sim, “involui”.

CARRETERA

Beheto Alves

Transcrição: Felipe Azevedo

Voz

Pratos Marroquinos

Bendir

Por la carre te ra — nel coche del ni ño Je sús pá Je rez de La Fron te ra vaya! Ozú!

Ainda na terceira parte da canção, após o desenho melismático da segunda parte, e que será analisado a seguir, o compositor retoma o traço tematizante, agora já sinalizando uma possível conjunção na satisfação de sua “sede”, num primeiro momento demarcado na nota *fá sustenido* (primeira seta) prorrogando, harmonicamente à finalização, a realização do desejo do compositor e, por conseqüência, a concretização do saciar a sede, logo consolidada na nota *mi* (segunda seta), final da melodia e tônica da canção (nota fundamental da tonalidade da melodia).

22
Vz
8
si no beberde tus la_bios todo el amor que hay ahí si no beberde tus lá_bios todo el amor que hay ahí

O segundo traço, aquele que designa a falta, o desejo, a saudade, e que se manifesta por evoluções verticalizantes da melodia, este também é perceptível em se tratando do contorno melismático da voz de Beбето – sinalizado pela linha - com prolongamento de notas e expansão destas, que neste momento da canção, além de expressar esta falta, a sua *sede*, concomitantemente dispense um “esforço” através do canto, no sentido de expressar esta falta, esta ausência, buscando, neste “esforço”, a compensação desta falta, desta *sede*. A *sede* do compositor pode designar a “sede” por uma pessoa amada, ou a “sede” simbólica do conhecimento (e possível autoconhecimento) prestes a se desenrolar na medida em que se aproxima do seu destino na viagem: Jerez de La Frontera.

10
Vz
8
Ai mial ma_ten go se_ e e_ e_ e_ e_ de_

Finalmente, o terceiro traço, o da figurativização, este se encontra mais submerso, pois se manifesta, no meu entender, na narrativa textual. O artista descreve, narra um percurso, como se estivesse contando uma história para seu suposto ouvinte. De repente, ocorre uma aparente quebra entoativa e o artista passa a falar de si mesmo, ao cantar suas dores, momento este, representado pelo canto melismático, mantendo, entretanto, o traço entoativo ali

presente. Ainda, nesse sentido, vale ressaltar, a narrativa figurativiza, no sentido de sugerir verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas, através da elaboração programada da entoação, uma programação para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo da sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista: conforme já dito antes, é a voz falando pela voz que canta, no caso, a de Bebeto Alves (TATIT, 2002. p. 21).

De quebra, vale registrar a dedicatória feita por Bebeto Alves a estas pessoas envolvidas na cena etnográfica da composição da canção, conforme suas palavras inseridas na capa interna do cd *O maravilhoso mundo perfeito: “Ofereço este trabalho aos amigos e companheiros de viagem e de uma grande aventura de descobrimentos: René Goya, Pablo Chasseraux, Silvia Canarim e Jesus Pulpón”*.

Outro aspecto pertinente a esta análise refere-se ao ritmo que Bebeto optou para apresentar esta canção em seu show no Teatro do SESC, em novembro de 2010: o maracatu²⁷.

Ao ouvir a execução da canção no show, confesso que cheguei a cogitar que o ritmo tocado pelos dois *bendires* se tratava de um maracatu, entretanto, por considerar a inserção reflexiva deste artista no universo musical regionalista do RS, de imediato descartei esta hipótese, o que na confirmação da escolha do maracatu, percebi, de minha parte, uma reflexão “viciosa” em torno do artista. Em conversa com um dos músicos, Rodrigo Reiheimer, e após as audições durante a transcrição das “levadas rítmicas” dos músicos, pude constatar a “camuflagem” e a presença do maracatu, a qual ilustro abaixo:

²⁷ Cortejo religioso-folclórico de origem afro-brasileira, que tem ligação com as CONGADAS, que subsiste, sobretudo em Recife(PE). Os cantos que acompanham possuem ritmo próprio, e há diálogo entre coro e solista. A parte instrumental inclui tarol, cuíca, surdo, zabumba, saxofone, trompete a pistão, trombone, ganzá e gonguê (SADIE, 1994, p. 573).

6

Pratos Marroquinos

Bendir

Voz

6

8

por la car re te ra — nelcochedel niño Je sus Pá Je

6

Clave Maracatu

Nesta ilustração, o compasso passa de binário para quaternário (primeira seta), os *bendires* executam o maracatu, os pratos marroquinos desenvolvem também outro desenho rítmico e bem abaixo (segunda seta), a clave do maracatu serve apenas como referência ilustrativa quanto à confirmação do padrão rítmico escolhido pelo compositor para execução de sua canção.

Não sei se pelo fato de cada vez mais estar atento ao processo de *fronteirização* e *desfronteirização* na obra deste artista que, quanto mais me impregno no seu trabalho e nos seus processos e recursos cênicos, mais gritante e cristalino a mim se configura sua permeabilidade cultural, seu *desfronteirizar*. Pergunto-me quais os riscos e quais os ganhos desta constatação, pois também não quero consolidar um olhar “vicioso”, “cismado” e projetá-lo nesta pesquisa.

Despolarizar o olhar e sensibilizá-lo constantemente é o maior exercício que uma pesquisa exige, colocando-nos no trânsito e no refluxo de nossas próprias constatações. Pode-se dizer, nos limites de nossas próprias fronteiras num estudo.

É preciso firmar-se um clandestino no olhar, perscrutando os *pontos cegos*, que mesmo não se mostrando, estão ali, nos fazendo inclusive questionar-mo-nos sobre outros pontos “visíveis” por demais, talvez, até óbvios, mas que na observação sistemática, solitária e prolongada, deslocam-se e reconfiguram-se, Conforme já escreveu o antropólogo Clifford Geertz na sua obra *O saber local*: “um caso entre casos, um mundo entre mundos” (GEERTZ, 2008, p. 30).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA ETNOGRAFIA DO LIMIAR

Desde o momento em que iniciei este trabalho até hoje, dia 26 de abril de 2011, o sujeito deste estudo, Bebeto Alves, tem se mantido em constante mobilidade, ou caso se prefira, em renovados limites de si mesmo.

Destaco três momentos significativos deste processo:

- Sua primeira exposição fotográfica intitulada *photopopshow*, que acontecerá entre os meses de abril e maio deste ano de 2011, no espaço IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil) em Porto Alegre, sinalizando seu interesse crescente pelo estudo da imagem;
- Seu primeiro encontro musical no palco, por intermédio de convite seu, com outro artista de significativa atuação na cena musical do RS, o também compositor de milongas, Vitor Ramil, em determinado momento do seu show apresentado dentro da programação da Semana de Porto Alegre, no dia 20 de março deste ano, que conforme, o músico e também milongueiro, Oly Jr.²⁸, da nova geração de compositores do Estado e referenciado autoralmente em ambos: “*presenciei um acontecimento histórico na música popular brasileira feita no sul: dois rios musicais se cruzaram em pleno Parque Farroupilha*”. O encontro recebeu significativa atenção também por parte da mídia sendo que o jornalista cultural, Juarez Fonseca, em sua coluna dominical *Aldeia* no Jornal ABC Domingo, assim se manifestou:

Bebeto Alves e Vitor Ramil escolheram uma música “neutra” para marcar seu primeiro encontro num palco: *Paint it Black*, dos Rolling Stones. Neutra mas transformada em milonga por Bebeto. As milhares de pessoas que assistiram aos shows deles domingo passado no Parque da Redenção sentiram que aquele era um momento especial. São os dois principais renovadores da milonga, para além da música regionalista. São dois grandes artistas brasileiros, não fazia sentido que nunca tivessem dividido um palco. Se o encontro histórico (não há por que não usar essa palavra) valeu para quebrar *o gelo*, peço licença para sonhar com um show inteiro dos dois juntos. Ajudo a produzir! (Fonseca, 2011).

- Sua recente indicação em cinco quesitos ao Prêmio Açorianos de Música do RS, na última edição, na categoria *Pop Rock*. Novamente, em sua *Aldeia*, Juarez Fonseca fez questão de registrar: “*E voltando ao Pop/Rock, o triplo Bebeto Alves em 3D foi indicado cinco vezes. Detalhe: em anos anteriores Bebeto sempre concorreu em MPB!*” (Fonseca, 2011). Aqui, me arrisco a dizer, parodiando uma fala do

²⁸ Oly Jr. Começou sua carreira musical em 1998 tocando blues. Depois começou a incorporar elementos do *rock*, do *folk* americano/gaúcho e da *milonga gaúcha* criando daí sua *milonga blues* e fazendo desses elementos musicais, referências diretas no seu trabalho autoral. Com 8 discos lançados tem significativa experiência nos palcos. Oly Jr, também foi um dos artistas entrevistados nesta pesquisa.

compositor pernambucano Lenine²⁹: em se tratando de milonga no RS, depois de Bebeto Alves, certamente a milonga ficou mais *rock and roll* e o *rock and roll*, mais milonga.

É possível constatar, com base nos três recortes acima, que a noção de mobilidade de Bebeto Alves subentende sua concepção de *fronteira*, ou seja, estar na fronteira é estar sempre em deslocamento.

Fronteira, para Bebeto Alves, é manter-se em movimento, criando ativamente, inquieto e nunca satisfeito, neste sentido, sempre *no limite*, naquele sentimento do *vir a ser*, independente do lugar, do estágio, da instância em que se encontre. *Fronteira*, enfim é o seu estado de espírito e sua dinâmica existencial: “*onde eu ando eu sinto aquilo, eu tenho a mesma sensação, porque eu tô sempre em deslocamento, estou deslocado o tempo todo*”.

Nas duas canções analisadas (no item ‘*A fronteirização/(des)fronteirização cultural num corpo de canções*’) foi possível detectar de que modo o artista se serve de seus referenciais já incorporados, a exemplo o ritmo da milonga e a sonoridade *rock and roll*, para subverter e incorporar novos (as palmas do flamenco, por exemplo), não deixando também de lançar mão de ainda outros referenciais (como o ritmo do maracatu), em prol de seus objetivos estéticos. Todas estas escolhas, na sua maioria, processadas pelo “canal” intuitivo-criativo do compositor, às quais convergem com a idéia de territorialização/desterritorialização trazida por Oliven (2006, p. 201-202).

No que se refere ao seu figurino e a seus personagens, Bebeto se permite, “não tranca” o fluxo das suas memórias emotivas no intuito de “fiscar” seu imaginário na composição das suas ações físicas e processos cênicos. Neste sentido, todo o simbolismo agregado ao seu corpo, figurinos e tatuagens, se retroalimenta na caracterização dos seus personagens, e assim sendo, seu corpo também se transforma num veículo de expressão semelhante aos instrumentos musicais que o artista também vem agregando à sua sonoridade. Desse modo, ao mesmo tempo em que traz a fronteira incorporada em si, o compositor também se transforma num corpo de fronteira. A palavra incorporada, uso aqui no sentido de *trazer para o corpo*, incluir, misturar, transformar em porções de si mesmo.

No que se refere ao seu histórico, conforme pude apreender, na medida em que Bebeto se afasta das suas origens, de suas raízes (momento em que deixa Uruguaiana para viver na capital) em parte, sente necessidade de reorganizar suas referências e reaproximar-se deste

²⁹ Lenine, em uma entrevista para uma rede de televisão afirmou: “*certamente depois de mim a MPB ficou mais*

habitat; por outro lado, quando retorna, esta ação implica em estranhamentos por parte do artista ao reencontrar-se neste mesmo ambiente, nesta mesma cena. Por quê? Porque aquilo que ele encontra num primeiro momento de retorno, já em pleno acontecimento da Califórnia da Canção, não corresponde com o que seu imaginário construiu como fronteira: “*a fronteira significava uma outra coisa pra mim: uma fronteira pop, contemporânea, urbana. O rural pra mim era piquenique!*”



Essa foto deve ter sido tirada lá pelos idos de 68, 69, em Uruguaiana. Da esquerda para a direita: Paulo Blasi, amigo de turma, eu (aos 14 anos, 15 no máximo), Adão Kenelmo Alves, um dos maiores compositores do RS, pai do Chico Alves, que me enviou essa foto relíquia, Luis Eugênio, cantor *pop* gaúcho daquele período, depois virou intérprete dos festivais nativistas e Mario Dino Papaléo, radialista da Rádio Charrua naquela cidade, naquele então (Descrição Bebeto Alves)

Do seu conflito com este embate, surgem novos estranhamentos e novas constatações sobre fronteira, que irão redundar, com o amadurecimento das suas perspectivas pessoais, na constatação que o movimento de retorno é também um reencontro consigo, e neste sentido *fronteira* passa a significar “*pensar que o mundo é mais adiante, é beirar o outro país, é não ter limite nenhum, é, [enfim] ter uma noção de mundo*”. Daí, suas esporádicas viagens à cidade natal.

O conceito de fronteira, conforme Albuquerque (2010, pp: 33-57) adquire uma variedade de sentidos na atualidade. É um termo utilizado tanto no aspecto territorial,

delimitando espaços geográficos, quanto no sentido metafórico. O autor enumera pelo menos cinco conceitos da expressão em seu livro “*A dinâmica das fronteiras*”: as fronteiras como limites naturais, a fronteira perigosa ou terra de ninguém, a fronteira em movimento, as fronteiras e as identidades nacionais e as fronteiras como lugares do hibridismo cultural.

Entretanto, para Pesavento (2000):

Sabemos todos que as fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são, sobretudo simbólicas. São marcos, sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade. Nesse sentido, são produtos desta capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo. Referimo-nos ao imaginário, este sistema de representações coletivas que atribui significado ao real e que pauta os valores e a conduta. Desta forma, as fronteiras, são, sobretudo, culturais, ou seja, são construções de sentido, fazendo parte do jogo social das representações que estabelece classificações, hierarquias e limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo (PESAVENTO, 2000, p. 35-36)

Neste estágio de considerações sobre o imaginário, o conceito de fronteira repercute no entre quem somos nós (os gaúchos) e quem são eles (os não gaúchos). Na instigante constatação do antropólogo Ruben Oliven (2006):

[...] hoje para os gaúchos só se chega ao nacional através do regional, isto é, para serem brasileiros, eles precisam ser gaúchos também. E para isso, eles necessitam recriar o passado rural do Rio Grande do Sul e a figura mítica do gaúcho, pois são estes os traços distintivos da identidade gaúcha (OLIVEN, 2006. p. 211).

Para Bebeto, a constatação de Oliven permite aferir que

o gaúcho se sente inferiorizado do resto do Brasil, ou melhor, em desvantagem do resto do Brasil sabendo que existe um centro irradiador de tudo que é São Paulo e Rio de Janeiro: centro do dinheiro, centro do poder, da comunicação, centro de tudo. O gaúcho, como sendo um personagem mais rebelde, com uma característica bastante forte delineada no seu caráter, como sendo guerreiro, ele tem uma resistência a isso e a forma de resistir é ser ele num primeiro plano.[...] A leitura que fazemos do mundo não passa pra lá [resto do Brasil], não é codificada ou decodificada, então o que tem importância aqui passa pra lá sem importância nenhuma e isso é um erro! O centro do país não é atento à nossa mitologia (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

Já, Nelson Coelho de Castro considera que a constatação de Oliven nos permite compreendermos que “*somos, por geografia, por fobia ou outro pathos qualquer, inconsoláveis pelo não pertencimento à chamada principal esquina cultural brasileira. O Rio Mampituba, sinuoso e estreito, mais parece um oceano intransponível*” (Nelson Coelho de Castro, entrevista por e-mail em 09/04/2011).

Ainda quanto a esse deslocamento isolacionista e geográfico, no que se refere à parte

que nos cabe deste todo, Bebeto aponta para a responsabilidade das políticas públicas quanto a uma ação atenuadora no impacto deste isolacionismo e sua conseqüente informalidade.

A gente vive num lugar pequeno, bastante difícil, a gente vive numa informalidade muito grande, não tem mercado, a disputa do espaço é muito mesquinha porque o espaço é pequeno. Acho que a gente tem todas as dificuldades de um lugar pequeno que se afere aí ser isto, aquilo, Porto Alegre e tal. Na realidade é uma cidade pequena que não tem como incluir tudo isso Não tem cara, não tem. Nenhum lugar, nem o RJ, nem SP. As coisas coexistem, mas não tem mais espaço. Tem que batalhar muito, tem que penar muito, tem que ir à luta, buscar, abrir espaço a facção. Eu acho que as políticas públicas são por demais importantes em lugares como o RS, porque são lugares muito afastados, lugares que não têm mercado, onde a gente vive uma grande informalidade. As políticas públicas sim, têm o dever de cumprir com esta função de inclusão de tudo, na medida do possível. Aquele trabalho que tu citaste, que a gente fez no Instituto Estadual de Música como coordenação, tinha isto: a verdade era de mostrar tudo sem preconceito nenhum, mostrar tudo o que tem (Bebeto Alves, entrevista em 21/10/2010).

O que talvez a pesquisa etnográfica possa contribuir neste estágio de “desfiagem” do fio desta meada entre o “nós” e o “eles” é que, segundo o antropólogo Clifford Geertz:

Os usos da etnografia são, sobretudo auxiliares. [...] Ela coloca “nós” particulares entre “eles” particulares, e coloca “eles” entre “nós”. Ela é a grande inimiga do etnocentrismo, do confinamento das pessoas em planetas culturais em que as únicas idéias que elas precisam evocar são “as daqui”, não por presumir que todas as pessoas são iguais, mas por saber quão profundamente não o são, e, apesar disso, quão incapazes são de deixar de levar em conta umas às outras. [...] Imaginar a diferença (o que não significa, é claro, inventá-la, mas torná-la evidente) continua a ser uma ciência da qual todos precisamos (GEERTZ, 2001. p. 81- 82).

Bebeto, na sua mobilidade, cria para si “*uma possibilidade de cura, uma cura existencial*”. Segundo me disse, “*não existe um Bebeto andando na rua, outro criando, outro no palco... tudo que eu canto é o que vivo. Eu não invento nada. O criador vive disso*”.

Talvez antes de nos “reconhecemos” como gaúchos precisemos “estranharmo-nos”, e romper com nossos limites. E reconsiderando nossa “imobilidade”, talvez consigamos advir daí nossas próprias possibilidades de “cura”.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE, José Lindomar C. *A dinâmica das fronteiras: os brasiguaios na fronteira entre o Brasil e o Paraguai*. São Paulo: Annablume, 2010.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *A comunicação entre corpos e metrópoles*. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/signosdoconsumo/article/view/6586>>. Acesso em 27 de junho de 2010.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 23ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais*. São Paulo: Cortez, 2008.

DUARTE, Colmar Pereira. *Califórnia da canção nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 2001.

FARIA, Arthur de. *Um século de Música no RS*. Porto Alegre: 2001.

_____. *1974-2002: Bebeto Alves, e o mundo todo em si*. Disponível em: <<http://www.bebetoalves.com.br/>>. Acesso em 27 de junho de 2010.

FERREIRA, Vítor Sérgio. *Marcas que demarcam: tatuagem, body piercing e culturas*

juvenis. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

FONSECA, Claudia. *Quando cada caso NÃO é um caso. Pesquisa etnográfica e educação*. Disponível em:

<http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE10/RBDE10_06_CLAUDIA_FONSECA.pdf>.

Acesso em 27 de Junho de 2010.

FREITAS, Leticia Fonseca Richthofen de. *A pedagogia do gauchismo: uma análise a partir da diáspora gaúcha*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luis Augusto. *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LEENHARDT, Jacques. *Fronteiras, Fronteiras culturais e Globalização*. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras Culturais (Brasil – Uruguai – Argentina)*. Porto Alegre: Ateliê Editorial, Prefeitura de Porto Alegre (Administração Popular) e Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins, 2000. pp.27-34.

MANN, Henrique. *CEEE/Som do Sul. Fascículo 21 – Beбето Alves e Vítor Ramil*. Porto Alegre: 2002.

_____. *CEEE/Som do Sul. Fascículo 17 – Raul Ellwanger e Nelson Coelho de Castro*. Porto Alegre: 2002.

_____. *CEEE/ Som do Sul. Fascículo 13 – Carlinhos Hartlieb e Hermes Aquino*. Porto Alegre: 2002.

OLIVEN, Ruben George. *O renascimento do gauchismo*. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luis Augusto. *Nós, os gaúchos*. 4. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 1998. pp.77-80.

_____. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

PONT, Raul. *Campos realengos: formação da fronteira sudoeste do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Renascença, 1983. Vol. I e II.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Além das fronteiras*. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras Culturais (Brasil – Uruguai – Argentina)*. Porto Alegre: Ateliê Editorial, Prefeitura de Porto Alegre (Administração Popular) e Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins, 2000. pp. 35-39.

RAMIL, Vitor. Entrevista. *Jornal da Universidade*, Porto Alegre, março de 1998. pp. 7-9.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

VERONA, Valdir. OLIVEIRA, Silvio de. *Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul. Ensaio dirigido ao Violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

DISCOGRAFIA:

ALVES, Bebeto. *Paralelo 30 ontem e hoje*. Porto Alegre: Tec Áudio, 2001. 2 CD.

_____. *Blackbagonalnegovéo*. Porto Alegre: Tec Áudio, 2003. 1 CD.

_____. *Devoragem*. Rio de Janeiro: EM CASA, 2008. 1 CD.

_____. *Bebeto Alves em 3D (Cenas, O maravilhoso mundo perdido e Bebeto Alves e os Blackbagonal)*. Porto Alegre: Tec Áudio, 2010. 3 CDs.

JR, Oly. *Milonga Blues*. Porto Alegre: Estúdio MUSITEK, 2009.

PERIÓDICOS IMPRENSA:

ALVES, Bebeto. Bebeto Alves: um artista em 3D. *Revista*, Porto Alegre, s/data.

BISSIGO, Luís. E outras milongas mais. *Zero Hora – Opinião – Segundo Caderno*, Porto Alegre, 7 abr. 2008.

_____. Milonga do Mississippi. *Zero Hora – Capa – Segundo Caderno*, Porto Alegre, 9 abr. 2010.

_____. Bebeto Alves volta à lida. *Zero Hora – Segundo Caderno*, Porto Alegre, 13 mar. 2003.

_____. Um é pouco, dois é bom, três é Bebeto. *Zero Hora – Capa – Segundo Caderno*, Porto Alegre, 2 ag. 2010.

FARIA, Arthur de. O Mundo todo. *Revista Aplauso*, Porto Alegre, ano 12, 2010.

_____. A música que vem do Sul. *Zero Hora - Caderno Cultura*, Porto Alegre, 24 fev. 2001.

FONSECA, Juarez. Et. ali. Entrevista Vitor Ramil. *Jornal da Universidade*, Porto Alegre, 7 mar. 1998.

LERINA, Roger. Beбето em 3D. *Zero Hora - Contracapa-Segundo Caderno*, Porto Alegre, 16 jul. 2010.

_____. Devoragem. *Zero Hora – Contracapa-Segundo Caderno*, Porto Alegre, 10jan.2008.

_____.Decifragem. *Zero Hora – Contracapa-Segundo Caderno*, Porto Alegre, 9 abr. 2008.

_____.Vitor Jagger Beбето Richards Mick Ramil Keith Alves. *Zero Hora - Contracapa – Segundo Caderno*. Porto Alegre, 23 mar. 2011.

MENDONÇA, Renato. Para ouvir e para provocar. *Zero Hora – Segundo Caderno*, Porto Alegre, 18 mar. 2004.

NECCHI, Vitor. A invenção da superioridade (o ufanismo como projeto identitário do gaúcho). *Revista Norte*, Porto Alegre, Set/Out. 2008.